МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
имени П. И. ЧАЙКОВСКОГО

В. Н. ХОЛОПОВА

ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Издание четвертое,
исправленное

Рекомендуется Министерством Культуры
Российской Федерации
в качестве учебного пособия
для студентов вузов искусств и культуры

ЛАНЬ ПЛАНЕТА МУЗЫКИ MUSIC PLANET
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ · МОСКВА · КРАСНОДАР

ББК 85.2я73
Х 73

Холопова В. Н.

Х 73 Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. — 4-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013. — 496 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-0392-9 (Изд-во «Лань»)
ISBN 978-5-91938-118-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)
ISMN 979-0-66005-030-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Учебное пособие «Формы музыкальных произведений», написанное известным музыкальным ученым и педагогом, доктором искусствоведения профессором В. Н. Холоповой, с 30-летним опытом преподавания курса «Анализ музыкальных произведений» и «Музыкальная форма», главную его особенность составляет охват в одной книге всей истории музыкальных форм европейской музыки, от средневековья до конца XX в., и в этом отношении данное пособие не имеет аналогов. Другую особенность образует выведение на первый план не инструментальных, а вокальных форм: «григорианский хорал», знаменный распев, светские формы средневековья и Возрождения, мадригал XVI в., хоровой концерт, кантата, ария барокко, опера. Впервые вводится глава о музыкальных формах балета, музыке XX в. посвящаются две специальные главы. Методологию работы отличает связь характера форм в музыке с эстетическими и культурными установками каждой эпохи.

Kholopova V. N.

X 73 Forms of musical compositions: Textbook. — 4th edition, revised. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2013. — 496 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The textbook “Forms of musical compositions” is written by a well-known music scientist and a teacher, Doctor of Arts, Professor V.N. Kholopova, who has 30-years experience of teaching the course “Music analysis” and “Musical forms”. The main peculiarity of the book, which is one-of-a-kind, is the coverage of the whole history of musical forms of European music, from the Middle Ages to the end of the 20th century. Another peculiarity is presenting not instrumental but vocal forms to the foreground: “Gregorian chant”, “Znamenny Chant”, secular forms of the Middle Ages and Renaissance, madrigal of the 16th century, choral concert, cantata, baroque aria, opera. The chapter about ballet music forms is presented for the first time. Two special chapters are devoted to the music of the 20th century. The methodology of the work is distinguished by the connection of the music forms’ character with the esthetic and cultural attitudes of every epoch.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013
© В. Н. Холопова, 2013
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2013

От автора

Учебное пособие «Формы музыкальных произведений» предназначено для прохождения в музыкальных вузах курсов «Анализ музыкальных произведений» и «Музыкальная форма», прежде всего у музыковедов и композиторов, но также и у музыкантов всех других специальностей. Работа обобщает мой личный опыт преподавания «Анализа музыкальных произведений» в Московской консерватории в течение 30 лет. В ней получили также отражение теоретические положения некоторых диссертационных и дипломных работ, выполненных под моим руководством: О.В. Комарницкой — об оперных формах, М.В. Субботиной — по музыкально-хореографическим формам балета. Глава IV о формах и жанрах западноевропейской культовой монодии («григорианский хорал») написана Н.И. Ефимовой, автором кандидатской и докторской диссертаций на данную тему. В связи с главой по русскому знаменному распеву мною были получены специальные консультации доктора искусствоведения Т.Ф. Владышевской и кандидата искусствоведения И.Е. Лозовой. Считаю своим приятным долгом выразить им благодарность и поблагодарить коллег по Московской консерватории, принявших участие в обсуждении данного труда: кандидатов искусствоведения Е.И. Чигареву, Т.С. Кюрегян, Т.Ю. Чернову, докторов искусствоведения Ю.Н. Холопова, Н.А. Симакову, Вл.В. Протопопова, Т.А. Курышеву, В.В. Медушевского, кандидатов искусствоведения Л.А. Ладыгина, С.Н. Лебедева, О.В. Комарницкую, Н.И. Тарасевича, А.Ю. Кудряшова, балетоведа Г.В. Иноземцеву. Дополнение к предлагаемому учебному пособию «Формы музыкальных произведений» должно составлять мое учебное пособие «Теория музыки. Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм» (СПб., Лань, 2002), ранее выпущенное как четыре научно-методических очерка: «Фактура» (М. 1979), «Музыкальный ритм» (М. 1980), «Музыкальный тематизм» (М. 1983), «Мелодика» (М. 1984). Помимо литературы, указанной в конце каждой главы, могут быть использованы следующие учебники, учебные пособия и другие издания (литература приводится только на русском языке): Г. Катуар. Музыкальная форма. Ч.1, 2. М. 1934, 1936; М. Гнесин. Начальный курс практической композиции. М., Л. 1941; И.В. Способин. Музыкальная форма. М., Л. 1947. М. 1958, 1962, 1967, 1972, 1980, 1984; А.К. Буцкой. Структура музыкального произведения. М. 1948; В. Виноградов. Справочник-путеводитель по симфониям Н.Я. Мясковского. М. 1954; С. Скребков. Анализ музыкальных произведений. М. 1958; Л.А. Мазель. Строение музыкальных произведений. М. 1960, 1979, 1986; П.Г. Козлов, А.А. Степанов. Анализ музыкального произведения. М. 1960, 1964; Б.В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Кн.1, 2. Л. 1963, 1971; Ю. Тюлин и др. Музыкальная форма. М. 1965, 1974; Е. Месснер. Основы композиции. М. 1968; Ю.Н. Тюлин. Произведения Чайковского. Структурный анализ. М. 1973; Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факуль-

тетов музыкальных вузов. Ч. I–II. М. 1977; М. Ш. Бонфельд. Теоретический курс анализа музыкальных произведений. Вологда. 1982; Е. А. Ручьевская и др. Анализ вокальных произведений. Л. 1988; Д. Арутюнов. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. М. 1989; В. Задерацкий. Музыкальная форма. Вып. 1, 2. М. 1995, 2008; Т. С. Кюрегян. Форма в музыке XVII–XX вв. М. 1998, 2003; Е. А. Ручьевская. Классическая музыкальная форма. СПб. 1998; Ю. Н. Холопов. Введение в музыкальную форму. М. 2006; Ю. Н. Холопов. Музыкальные формы классической традиции. М. 2012.

Указанная в Литературе к Главе XII статья «Период и простые формы в танцевальной музыке» написана в соавторстве Н.В. Бойцовой и мною, но по вине типографии вышла только под фамилией Бойцовой.

Список сокращений

б.2 — большая секунда

Вар. — вариация

ГМПИ — Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (ныне РАМ — Российская Академия музыки)

ГП — главная партия

ЗП — заключительная партия

Л. — Ленинград (ныне Санкт-Петербург)

ЛГИТМиК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии

ЛОЛГК — Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова (ныне СПбГК — Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова)

М. — Москва

МГДОЛК — Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория имени П.И. Чайковского (ныне МГК — Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского)

МГК — Московская государственная консерватория

м.3 — малая терция

ПП — побочная партия

Пр. 2-ч.ф. — простая двухчастная форма

Р — рефрен

Св. — связка

Сл. 3-ч.ф. — сложная трехчастная форма

СМ — Советская музыка, журнал

СП — связующая партия

СПб. — Санкт-Петербург

ф.-п. — фортепиано

ЭП — эпизод

1 к. — первая картина

4 сц. — четвертая сцена

II д. — второе действие

D/ — гармония доминанты указанной в скобках тональности

GS — Gerbert Martin: Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, St. Blasien 1784 (ND Hildesheim 1963). T.I–II

GT — Graduale Triplex (Solesmes 1979)

Часть первая

КЛАССИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

Глава I. Введение

Научная методология работы. Содержательные уровни музыкальной формы. Наиболее общая классификация музыкальных форм (от средневековья до XX в.)

Там, где сильна теория музыки, — сильна и сама музыка, в культуре Европы академическая музыка и ее теория — сообщающиеся сосуды. Центр, ядро теории музыки составляет наука о музыкальной форме, к которой лучами сходятся учения о гармонии, мелодике, полифонии, ритмике, инструментовке и т.д., образуя в целом разветвленную систему музыкально-композиционных учений. Музыкально-композиционная система располагает таким детализированным сводом понятий, какой позволяет ей «видеть» музыкальные произведения до мельчайших подробностей. Подобной остротой и точностью «зрения» не обладает ни одна другая наука о музыке — история музыки, теория исполнительства, музыкальная этнография, музыкальная эстетика и т.д. При этом музыкально-композиционные понятия имеют свойство «обрастать» семантикой, складывающейся в долголетнем опыте общения музыкантов с объясняющей музыку понятийной системой. Семантичны и сами музыкальные композиции — их типы, разновидности, индивидуальные случаи. Музыкальные формы запечатлевают в себе характер музыкального мышления, причем, мышления многослойного, отражающего идеи эпохи, национальной художественной школы, стиль композитора и т.д. Таким образом, и объект рассмотрения — формы, композиции музыкальных произведений, — и методы анализа должны быть связаны с выразительно-смысловой сферой музыки.

Теоретическое музыкознание имеет дело с двумя видами языков — художественным языком музыки и научным языком теоретических понятий о музыке. Между этими языками существует категориальное различие, но имеется и сходство — присутствие устоявшихся семантических значений. В музыкальном языке семантика носит характер ассоциативно-выразительный, с примешиванием ассоциативно-понятийного, в научном — наоборот, ассоциативно-понятийный с примешиванием ассоциативно-выразительного; в музыке единицей языка выступает интонация, в теории музыки — слово-термин. В плане методологии анализа музыки важно, что между музыкальными интонациями и музыковедческими по-

нятиями (словами) постоянно складываются связи, насыщающие повышенной значимостью, понятийностью язык музыки и образностью, выразительностью — язык науки о музыке. Возьмем в качестве примера «сонатную разработку». С одной стороны, в плане музыкально-художественном исполнитель обязан данный раздел сонатной формы играть так неустойчиво, фантазийно, что «в воздухе» концертного зала должен витать как бы понятийный знак: «это — разработка». С другой стороны, в плане теоретической науки знак, понятие «сонатная разработка» должен вызывать представление о некоей музыкальной неустойчивости, фантазийности и окружаться некими воображаемыми интонационными звучаниями сонатной разработки. В действии «механизма» такой связи между элементами музыкально-художественного и музыкально-теоретического языков — залог того, что операции музыкального анализа (при должном умении, искусстве) могут служить раскрытию выразительно-смысловой логики музыкального произведения.

«Учение о музыкальной форме» (musikalische Formenlehre) исторически возникло в Германии в конце XVIII в. и имело своей целью определить нормы композиционного строения для произведений различных жанров — мотета, оперной арии, сонаты и т.д. Основополагающий капитальный труд по музыкальной форме, «Учение о музыкальной композиции» А.Б. Маркса (1837–1847), рассматривал «формы» в системном единстве с жанрами и всеми сторонами музыкальной композиции — интерваликой, гармонией, полифонией, инструментовкой и т.д. В заглавие его было вынесено не слово «форма», а — «композиция». Слово же «форма» имело давнюю, философскую традицию и среди прочего корреспондировало с категорией красоты — начиная от Плотина, его «Метафизики красоты» (III в.), возрожденной в XVIII–XIX вв. Шефтсбери и Винкельманом. И Глинка говорил: «Форма — значит соотношение частей и целого, форма значит красота».

При этом понятие «музыкальная форма» не тождественно понятию «форма» в философии и эстетике. «Музыкальная форма» — это моно-категория, не сцепленная в диаде или триаде с какими-либо другими категориями. Она не противопоставляется «содержанию», а обладает содержанием, то есть выразительно-смысловой, интонационной сущностью музыкального произведения. В философской же традиция «форма» не самостоятельна и понимается лишь в связи с дополняющими категориями: материя и «эйдос» (то есть «форма» — у Платона), материя, форма, содержание (у Гегеля), форма и содержание (у Шиллера, в марксистско-ленинской философии и эстетике). Ввиду неидентичности философской и музыкальной «формы», а также, по мнению автора, устарелости философской диады «содержание-форма», в музыковедении целесообразно применять более новую, семиотическую оппозицию: «план содержания — план выражения».

Категория «формы» в музыке, как организации музыкального произведения, требует ее дифференциации в логически-смысловом плане. Иерархически она допускает выделение в ней трех основных содержательных уровней:

I. музыкальная форма как феномен;

II. музыкальная форма как исторически типизированная композиция;

III. музыкальная форма как индивидуальная композиция произведения.

Содержание **музыкальной формы как феномена (I)** корреспондирует с содержательной концепцией музыки и искусства в целом. В искусстве же в целом сплавляются слои, которые можно назвать «специальным» и «неспециальным». «Неспециальный» слой отражает реальный мир, включая и его негативные стороны. «Специальный» же — это идеальный мир прекрасного, несущий в себе этическую идею добра к человеку, эстетическую идею гармонии мироздания и психологически — эмоцию радости. Музыкальная форма в первую очередь связана со «специальным» содержанием искусства. И вся система музыкально-композиционных теорий учит достижению благозвучия, а не какофонии, связности голосов, а не их разъятию, ритмической организации, а не дезорганизации, в конце концов — формообразованию, построению формы, а не бесформию. И правила композиции она стремится выработать универсальные, не меняющиеся в зависимости от конкретного замысла отдельного произведения. Соответственно и наука о музыкальной форме — это наука о музыкально-прекрасном, об идеальном, «специальном» слое содержания музыки.

Содержание, семантика **музыкальной формы как исторически типизированной композиции (II)** складывается на основе того же языкового механизма, что и семантика музыкального жанра. Формы-жанры представляют собой григорианская месса, средневеково-возрожденческие рондо, вирелe, баллата, лэ и другие, жанровую окраску имеют классические двух- и трехчастные «песенные формы», «форма адажио» и другие. На семантике музыкальных форм в большой мере сказываются эстетические, художественные идеи той эпохи, которая повлияла на возникновение или привела к расцвету той или иной формы. Например, смешанные формы XIX в., появившиеся в эпоху образного и конструктивного воздействия на музыку поэтических жанров баллады, поэмы, содержат в себе семантику повествования о событиях необычных, с чудесными превращениями (трансформациями), с бурным, кульминационным окончанием. Установление семантики типовых, исторически отобранных музыкальных форм составляет методологическую особенность данного учебного пособия.

Музыкальная форма как **индивидуальная композиция произведения (III)** предстает в виде двух основных случаев: 1) конкретизация исторически типизированной формы, 2) индивидуальная, нетипизированная форма. В обоих случаях содержательный смысл формы диктуется ярко оригинальным замыслом сочинения. Так, Ноктюрн c-moll Шопена, написанный в типизированной сложной трехчастной форме, имеет редкую особенность — трансформированную репризу, в чем сказалось романтическое фабульное поэмное мышление XIX в. А нетипизированная форма, например, Третьего квартета Губайдулиной исходит из уникальной идеи взаимодействия видов звуковой экспрессии при игре пиццикато и смычком.

Из трех содержательных уровней музыкальной формы первый, метауровень, универсален и присутствует во всех музыкальных произведениях. Второй, близкий категории жанра в семиотическом смысле, наиболее четкий семантически, — исторически локален. Третий уровень — непременен, но градации его колеблются от минимального отклонения от стандарта типовой формы до неповторимой, уникальной музыкальной композиции.

Изучение форм не только классического инструментального типа, но форм всей европейской истории музыки, диктует необходимость их классификации. Поскольку основополагающими в европейской культуре были жанры вокальные, а учение о музыкальной форме сложилось прежде всего в интересах чистой, «абсолютной» инструментальной музыки, в качестве критериев классификации оказывается необходимым учесть показатели жанрового порядка — вокальность, инструментальность, связь со сценой, словом, танцем. Наиболее общая классификация музыкальных форм в историческом аспекте, от средневековья до XX в., такова:

1) тексто-музыкальные (музыкально-текстовые, строчные) формы средневековья, Ренессанса;
2) вокальные формы XIX–XX вв.;
3) инструментально-вокальные формы барокко;
4) инструментальные формы барокко;
5) классические инструментальные формы;
6) оперные формы;
7) музыкально-хореографические формы балета;
8) музыкальные формы XX в.

Названные классы музыкальных форм составляют основу строения данного учебного пособия, с выдвижением вокальных форм на первый план. Из музыки XX в. не рассматриваются электронные композиции, в силу их технической специфики. Ради методической целесообразности пособие делится на две части: первая — «Классические основы музыкальных форм», вторая (бóльшая) — «История музыкальных форм (в связи с жанрами)». Первая часть включает главы по вокальным формам, больше всего XIX в., и по инструментальным классическим формам второй половины XVIII, XIX, отчасти XX вв. Вторая часть охватывает формы от средневековья до конца XX в.: «григорианский хорал», знаменный распев, светские жанры средневековья и Возрождения, формы барокко, классическую сонатную форму с ее эволюцией в XIX в., романтические смешанные и индивидуальные формы, формы оперы и балета, главным образом XIX и XX вв., музыкальные формы XX в., первой и второй половины столетия.

Учебное пособие предполагает знание курса музыкальных форм в объеме музыкального училища.

Глава II. Вокальные формы

1. Историческое место вокальных форм

В европейской музыкальной культуре, ориентированной на мелос и пение, вокальные формы первичны и имеют гораздо более длительную историю развития, чем формы инструментальные. На становление инструментальных форм вокальные жанры также оказали прямое влияние. По нашей наиболее общей классификации (см. Гл. I) к собственно вокальным относятся, прежде всего, романсы, песни, хоры, отдельные оперные номера XIX в., те же жанры XX в., если они обладают идентичными средствами формообразования. В данном классе музыкальных форм действует принцип главенства музыкального начала при некотором влиянии на целое конструктивных и выразительных свойств слова. Такое соотношение составляет важнейший способ существования музыки в союзе со словом, и метод анализа вокальных форм может быть ценен для анализа также и других классов жанров и форм, связанных с вокалом. В историческом аспекте связи и зависимость музыки и слова были столь различны, что возникла необходимость исторической типологии форм вокальной музыки, включая хоровую. В самом крупном плане вокальные формы можно разделить на тексто-музыкальные, инструментально-вокальные и собственно вокальные.

Под тексто-музыкальными (музыкально-текстовыми) подразумеваются формы европейского средневековья и Возрождения, в которых порядок разделов музыкальной композиции предопределяется расположением строк поэтического слова. Сюда относятся формы трубадуров и труверов, мейстерзингеров и миннезингеров, полифонические композиции Машо, Витри, Дюфаи. Тип слитной музыкально-текстовой формы присущ мадригалу XVI в. К этой же группе примыкают формы, связанные с культовыми жанрами этих эпох: григорианское пение, протестантский хорал, русский знаменный распев. Формы инструментально-вокальные сложились в эпоху барокко, их главная особенность в том, что инструментальные принципы подчиняют себе закономерности слова и определяют логику целого (арии, хоры И.С. Баха, Генделя). Собственно вокальные формы представляют собой группу именно музыкальных композиций, структура которых лишь отчасти регулируется формой поэтического текста — его строфическим строением. Сюда относятся романсы, песни, хоры, вокальные ансамбли XIX–XX вв.; те же принципы распространяются и на отдельные оперные номера — арии, ансамбли, хоры.

2. Содержательное и композиционное взаимодействие поэтического текста и музыки в вокальных формах

Романсы, хоры, а также вокальные ансамбли европейской музыки XIX–XX вв. имеют определенную тематику. В XIX в. преобладала тема-

тика лирическая, любовно-лирическая и пейзажная. При этом школа русской музыки выделилась некоторыми особыми своими чертами. В России актуальной была и гражданственная, социальная тема. Такие произведения, как «Старый капрал» Даргомыжского, «Спящая княжна» Бородина, «Без солнца» Мусоргского, составили характерно русские явления в эпоху романтизма XIX в. В XX в. тематика вокальной и хоровой музыки всемерно расширилась, и в русском искусстве советского периода большую силу приобрело революционно-гражданственное содержание — в хорах Шостаковича, Прокофьева, Давиденко, Свиридова и др., а также — эпико-историческое, обрядово-фольклорное, пародийно-юмористическое. В русской хоровой культуре, за исключением советского периода, большое значение имела религиозная тема.

Когда в XIX в. музыка и слово объединились в романсе или хоре, это был союз вполне независимых партнеров. И поэтическое слово, и музыка были на такой стадии развития, что каждое могло бы обойтись без помощи другого. Музыка к этому времени имела возможность чисто инструментальными средствами выразить любую эмоцию, любой ее оттенок, передать в произведении содержание лирического стихотворения, баллады, поэмы, даже определенную философскую концепцию. Поэзия же давно забыла о традиции обязательного пения стихов и с неменьшим успехом довольствовалась собственными, чисто словесными ресурсами. Поэтому соединение слова и музыки в одном произведении было не полным их слиянием, а лишь соответствием друг другу двух автономных искусств. Эту особенность чутко подметил Б. Асафьев: «Область Lied (романса etc.) никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее "договор о взаимопомощи", а то и "поле брани", единоборство (...) Возникающее порой единство — всегда результат борьбы, если оно не "механистично", не формально. Стоит только понять простой факт: не из родственности, а из соперничества интонаций поэзии и музыки возникают и развиваются Lied и родственные жанры...» (Б.В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л. 1971. С.233–234). С другой стороны, в художественном произведении никогда не бывает так, чтобы композитор не уделял словесному тексту никакого внимания. Во всех случаях — используется ли уже готовый поэтический текст, сочиняется ли он самим автором музыки или (в очень редких случаях) вносится в готовую музыку — слово оказывает на произведение образное, интонационное и композиционное влияние. Но и музыка на слово оказывает аналогичное воздействие: в прочтении композитора поэтический текст приобретает часто иной смысловой вариант, его выразительные детали получают новые оттенки, нередко меняется его структура — повторяются отдельные слова, строки, ради музыкальной оформленности вносятся словесные репризы. То есть два автономных искусства — музыка и поэзия, — чтобы объединиться друг с другом в романсе или хоре, идут навстречу одно другому, делясь своими выразительно-конструктивными возможностями и делая взаимные уступки.

Все эти особенности, включающие жанровые условия вокально-хоровой музыки, типы ее содержания, интонационно-структурную организацию как музыки, так и слова, вместе со способами взаимовлияния и составляют специфику вокальных форм и отличие их от известных форм инструментальных.

Специальным вопросом всех вокальных форм является характер взаимодействия музыкального и словесного рядов. По поводу того, каким именно должно быть соотношение слова и музыки в вокальном сочинении, были не только различные мнения, но даже складывались разные творческие школы, исповедовавшие те или иные принципы. Так, в русском искусстве XIX в. свои, непохожие установки были у композиторов «Могучей кучки» и Чайковского. «Кучкисты» придерживались принципа полнейшего, максимального и буквального раскрытия слова в музыке. Стихотворение, положенное в основу романса или хора, должно было быть полностью сохранено: у Балакирева, Бородина, Мусоргского, Кюи, Римского-Корсакова поэтический текст как правило можно не сверять с первоисточником — он воспроизводится в музыке точно. Не допускались ни добавленные репризы строк, ни даже повторения слов (за редчайшими исключениями). Каждая деталь текста, если она допускала изобразительность, должна была «иллюстрироваться» в музыке ради полноты образа. И даже все метрические и ритмические ударения требовалось адекватно воспроизвести в музыке ради верности слову, что считалось непреложным **«правилом просодии»**. Кучкисты были здесь так строги, что недоумевали во поводу своего кумира Глинки — почему он в романсе «Я здесь Инезилья» столь «небрежно», как им казалось, смещал словесные ударения: «Я здесь, Инезилья, я здесь, под окном»? Балакирев, впадая в определенную крайность, считал, что в романсе поэтический текст первичен, а музыка вторична, играет подчиненную роль. Но это была крайность реализма, и исходя именно из реалистического принципа преподносить слово в музыке как оно звучит в жизни, композиторы балакиревской школы и строили свои правила. Чайковский, также идя от реалистического понимания музыки как правдивого языка человеческих чувств, человеческой души, придерживался установок, прямо противоположных балакиревским. Он признавал безусловный примат музыки над словом, подчиненное положение слова. Музыкальная форма у Чайковского охватывается широкой мелодикой, которую не должны сковывать и сдерживать ни выразительные детали слова, ни предписанные структурные рамки стихотворной строфы. Поэтому Чайковский довольно свободно меняет структуру слова — допускает многочисленные повторения слов, строк, вводит и репризные повторы частей текста. Одновременно избегает изобразительно-иллюстративных моментов, чтобы не отягощать подробностями крупную линию музыкального развития. И когда ему требуется расширить мелодическое дыхание при движении к кульминации, он не только повторяет слова необходимое число раз, но и использует выразительность повтора как способ экспрессивного нагнетания эмоции, например, «всё, всё, всё, всё для тебя!» (в кульминации романса «День ли царит»). На службу

музыкальным интересам ставит слово Чайковский и при репризном замыкании формы. Композитор любит репризное закругление, придающее произведению художественную завершенность. Если в избранном им поэтическом тексте повтора в конце нет, он создает его сам, возвращая строки начала, например, в романсах на слова А. Толстого «Не верь мне, друг», «На нивы желтые», «Кабы знала я», где в репризе или коде повторена первая строфа стихотворения. Поскольку репризная повторность является типично музыкальной закономерностью, внимание композиторов особенно привлекали стихи с теми или иными словесными репризами. Например, Глинка один из самых знаменитых своих романсов «Я помню чудное мгновенье» написал на пушкинский текст с имеющейся там динамической репризой («в душе настало пробужденье, и вот опять явилась ты»), Чайковский на репризные тексты стихов Фета создал романсы «Не отходи от меня», «Я тебе ничего не скажу». А Фет, в свою очередь, был тем русским поэтом XIX в., который обладал замечательной чуткостью к музыкальному началу в слове и стремился приблизить свои стихотворения к музыкальному произведению, сознательно используя и принцип музыкальной репризы.

Различно отношение к структуре и метроритмике слова у других русских композиторов. Глинка не был таким ригористом, как позднее «кучкисты», в слышании ритмической стороны слова, и в то же время, подобно балакиревской школе и в отличие от Чайковского, он был не прочь «проиллюстрировать» отдельные слова текста изобразительной фактурой, как например, «и сердце бьется в упоенье» — учащенной фигурацией ф.-п. в романсе «Я помню чудное мгновенье». Танеев в своих хоровых произведениях, с развитой полифонической основой, структурную сторону слова подчас подчинял музыкальным задачам. Так, в знаменитом хоре «Посмотри, какая мгла», количество повторов слова, особенно «посмотри», проводимого в сквозных полифонических имитациях, столь велико, что совершенно исчезает из виду место этого слова в стихотворной строке, как и сама структура строки. В условиях русской музыки конца XIX — начала XX в. Танеев наследует отношение к слову крупнейших западноевропейских мастеров хоровой полифонии — Лассо, Палестрины, И.С. Баха и др.

В дальнейшем, в русской музыке XX в., у Прокофьева мы видим яркое развитие петербургской, «кучкистской» традиции изображения слова в музыке. Раскрывая свою манеру картинно «иллюстрировать» в музыке все, к чему дает повод слово, композитор писал: «...Я самым тщательнейшим образом разработал в музыке каждое движение души и чувства, вытекавшее из текста...» (по поводу романса «Под крышей» ор.23). Шостакович, обращаясь к стихам в романсах и хорах, отдает должное и строчной структуре стиха, рифмам и моментам потенциальной изобразительности.

Один из пунктов различий в музыкальной интерпретации стихотворного текста заключается в прочтении его по принципу либо стиха, либо прозы. По принципу стиха — значит, с сохранением деления на строки и слышимыми рифмами. По принципу прозы — с чтением

не по строкам и рифмам, а по синтаксису, с цезурами посреди строки и слиянием целых строк с их частями. Прочтение стиха как стиха — наиболее естественно, просто и поэтому более распространено: в немецкой песне XIX в., в романсах Глинки, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича. Интерпретация же стиха как прозы вызывалась специальными установками и намерениями. В русском искусстве XIX в. существовала актерская манера читать стихи с приближением к живой разговорной речи, с подчеркиванием смысла и синтаксиса, а не правильности метра и рифменных окончаний. То же реалистическое приближение к речи возникло и в музыкальном преломлении стихов. Так, Даргомыжский, правда, не в романсе, а в опере «Каменный гость» последовательно провел членение текста пушкинской маленькой трагедии только по смыслу, но не по делению на строки, тем более, что и сам поэтический текст выписан белым стихом, без рифм. Это был ярко выраженный опыт интерпретации стиха как прозы, вызванный реалистическим стремлением Даргомыжского приблизить искусство к жизни. Близки были к такому подходу и «кучкисты». Даже в романсах наблюдаются случаи, когда граница между разделами музыкальной формы приходится на середину поэтической строфы. Пример — в романсе Римского-Корсакова «Редеет облаков», где музыкальная реприза начинается не с 1-й, а с 3-й строки последней строфы (от слов «и дева юная во мгле тебя искала»). Членение по смыслу с разрывом поэтической структуры встречается в хорах и Танеева, и Шостаковича.

В XX ст. и в западноевропейском искусстве утвердился подход к стихам как прозе. То, что в XIX в. было дерзновенным новаторством русского классика, Даргомыжского, в XX в. возобладало в отношении к тексту, например, у композиторов-нововенцев. О нерегулярной прозе в музыке вместо периодичности стихов размышляли и Шенберг, и Берг. А во всей вокальной музыке Веберна — песнях, хорах, кантатах — прозаическая интерпретация стихотворного слова стала последовательно выдержанным правилом.

XX век, заметно обновивший звукоинтонационность музыки, особенно во второй половине столетия, затронул в этом отношении и звучание слова. Тембровая краска слова стала использоваться как таковая, как способ необычной «оркестровки» хоровой ткани. Например, в «Реквиеме» Лигети, в «Страстях по Луке» Пендерецкого, в «Бюрократиаде» Щедрина слоги, вычлененные из слова, использованы не только в их смысловом, но и фонетическом значении. А например, в «Perception» («Восприятие») Губайдулиной фонетическая игра со словом приняла дадаистский характер: «ich — innig — innerlich — inwendig — auswendig? — dich — windig — inwendig — innig — ich».

Соотношение слова и музыки в вокальном произведении всегда составляет специальную творческую задачу композитора.

3. Метод анализа вокальных произведений

Вокальные музыкальные формы требуют своего собственного метода анализа, отличного от подхода к формам инструментальным. Захва-

тывая смысл слова, он становится методом анализа всего вокального сочинения в целом.

План анализа вокальных произведений

1а. Жанр литературно-поэтического произведения

1б. Жанр музыкального произведения

2а. Обобщенное содержание литературно-поэтического текста

2б. Обобщенный характер музыки

3. Выразительные и изобразительные детали вокальной партии (партии хора) и инструментального сопровождения в связи со словом

4а. Форма словесного текста в оригинале: строфы, строки в стихе; периоды, предложения, синтагмы в прозе

4б. Изменения структуры словесного текста: повторения строк, слов в музыкальной форме

4в. Форма музыкальная, ее части, разделы

5а. Метр, ритм поэтического слова: рифмы, альтернанс, стопы, словесный ритм в стихе; членение по синтаксису, привнесение элементов ритмической симметрии в прозе

5б. Музыкальный метр и ритм: тактовый метр, соблюдение правила альтернанса, квадратность — неквадратность, правило просодии, ритмический рисунок

6. Взаимодействие вокальной (хоровой) и инструментальной партий

7. Выводы

Остановимся на каждом пункте предложенного аналитического плана.

1а. В качестве литературно-поэтического жанра в XIX в. использовались главным образом стихотворения, относимые к жанру лирики, с подразделением на «песню», элегию, оду и др., также крупные поэмы и романы в стихах, из которых брались небольшие отрывки. Например, «Веселый пир» Пушкина или «На севере диком» Лермонтова относятся к стихотворениям лирического жанра, а Серенада Дон Жуана («Гаснут дальней Альпухары»), взятая Чайковским для известного романса, является «вставным номером» в стихотворной драматической поэме А. Толстого «Дон Жуан», текст же «Благословляю вас, леса» выделен Чайковским для другого его романса также из крупной драматической поэмы А. Толстого «Иоанн Дамаскин».

В XX в. жанровый диапазон словесных текстов для музыки необычайно расширился. Помимо поэтических произведений стала использоваться также и проза, причем не только художественная, но и бытовая — рассказы-воспоминания, газетная хроника, административные документы, объявления. Например, Щедрин, помимо обращения к поэзии Пушкина, Твардовского, Вознесенского, использовал историческое повествование Пушкина «История Пугачева», объявления администрации дома отдыха (в «Бюрократиаде»).

1б. По жанру литературно-поэтические и музыкальные произведения в основном не совпадают, поэтому при введении слова в музыку оно переносится в жанр иного наименования: Серенада Дон Жуана Толстого становится романсом у Чайковского, историческое повествование Пушкина — Поэмой для хора Щедрина и т.д.

При такой жанровой миграции происходит то или иное переосмысление источника. Например, в романсе Чайковского «Благословляю вас, леса» на первый план выступает пантеистическое любование природой, восторженное ее приятие, а философско-проповеднические мотивы поэмы об Иоанне Дамаскине остаются за рамками. В Поэме Щедрина из «Истории Пугачева» за пределами музыкального произведения оказываются описания многих ужасных подробностей казни, и текст составляет основу для более обобщенного показа легендарного народного бунтаря.

2а. Обобщенное содержание литературно-поэтического текста не то же самое, что жанровая его характеристика. Оно полнее и индивидуальнее. Например, лирические стихотворения Полонского, на которые написаны знаменитейшие хоры Танеева — «Вечер», «Развалину башни» и «Посмотри, какая мгла», имеют каждое свое обобщенное содержание. В стихотворении «Вечер» созерцание красоты вечерней зари, красок заката, в стихотворении «Развалину башни» — внесение черт сказа, повествования о давно минувших событиях, в поэтических строках «Посмотри, какая мгла» — картина погружения природы в ночь, с ее матово-темными красками. Так же, как музыкальное произведение имеет свой тематизм, тональность, ведущий гармонический комплекс, тембровый колорит, так и произведение поэтическое, литературное располагает своей темой, возможным сюжетом, настроением, особой словесной краской, выдерживаемой от начала до конца.

2б. При интерпретации поэтического текста композитором обычно происходит то или иное переосмысление обобщенного содержания словесного источника: поэзия и музыка — разные искусства. Даже если композитор стремится воплотить слово максимально адекватно, он невольно привносит содержательные черты своего авторского стиля, стиля эпохи, опирается на собственные принципы отношения к слову. Не полная гармония, а лишь договор о взаимопомощи слова и музыки, о котором писал Асафьев, здесь уже проявляет себя достаточно рельефно. Обобщенное содержание текста в музыке может быть эмоционально аффектировано или, наоборот, приглушено, выражено с ярким динамическим нарастанием или сравнительно однопланово, может быть контрастно или однохарактерно, показано цельно или детализированно и т.д. Нередко для музыкального содержания всего музыкального произведения в качестве образного ключа используются начальные строки стихотворения. Например, в хоре Дебюсси на сл. Ш. Орлеанского «Я тамбурина слышал звон» приведенные начальные слова дают повод всю хоровую партию в течение всего произведения построить со звукоизобразительной имитацией звона тамбурина, в то время как дальнейшие слова повествуют и о «погруженности в дремоту», о том, что «милой сердцу нет со мной».

Примером как бы непроизвольного преобразования характера словесного текста в музыке может послужить хор Чайковского «Ночевала тучка золотая». Положив в основу абсолютно неизмененное стихотворение Лермонтова, композитор воспроизвел его медитативный, задумчивый характер, движение настроения от светлого образа золотой тучки

к образу плачущего великана (мажорные краски в начале, минорные в конце). И хотя в поэтическом тексте нет никаких «русизмов», Чайковский насытил его характерно русскими музыкальными элементами: неквадратностью 3 + 2 + 3 + 3 и т.д., фольклорным зачином ♩ ♩ | ♩ (типа «высота́, высота́», «а мы про́со сеяли»), ладотональной переменностью. В результате хор Чайковского приобрел ощутимо русский музыкальный колорит.

Случай, наоборот, намеренного изменения общего характера поэтического текста можно видеть в хоре Танеева «Посмотри, какая мгла». Слова Полонского рисуют омраченность, затененность, влекущую к интонациям тягучим и замедленным: «какая мгла в глубине долин легла», «в сонном сумраке», «тускло озеро», «бледный месяц невидимкой в тесном сонме сизых туч», «без приюта». Музыка же Танеева выдержана в характере прямо противоположном, в легком невесомом staccato и в очень быстром темпе, Allegro ♩ = 96. Однако поводом для такой своеобразной музыкальной интерпретации послужили также слова Полонского, но другие: «Под ее прозрачной дымкой» (3-я строка), а также легкий ритм стиха. В итоге, в характере легкой «прозрачной дымки» (правда, в миноре) композитором была выдержана вся музыкальная сторона, таким создан музыкальный образ. Смысловой интонацией «прозрачной дымки» окрасились и все тягуче-мрачные слова стихотворения: «мгла», «в глубине» и т.д.

Созданная Танеевым музыкальная образность оказалась настолько свежей и оригинальной, что ни исполнители, ни слушатели не замечают произошедшей трансформации основного образа стихотворения в одном из самых замечательных хоров русской музыки: в музыкальном произведении музыка вообще имеет приоритет над словом.

3. Помимо обобщенного характера в вокально-хоровом произведении существенны выразительные и изобразительные детали, представленные в вокально-хоровой и инструментальной партиях, связанные со словом. Изобразительность обнаруживается реже — если композитор тяготеет к картинности в музыке и эстетически приемлет приемы музыкальной иллюстративности. Выразительное же претворение смысла отдельных слов гораздо более распространено. Кроме того, выразительность сопутствует изобразительности, и оба способа вовлечения слова взаимосвязаны и не отделены преградой. Но все же различная эстетика композиторов накладывает свой отпечаток на характер музыкальной детализации. Если сравнить между собой хоры Чайковского и Танеева, будет очевиден контраст эстетик: Чайковский, как и в романсах, изобразительности избегает, довольствуясь выразительностью крупного плана, Танеев ею охотно пользуется, соединяя с детализированной и обобщенной выразительностью. Еще раз обратимся к названным хорам.

В хоре Чайковского «Ночевала тучка», прежде всего, господствует естественное певческое дыхание фраз, с подъемами к вершинам и спадами после них. Внутри этого чисто музыкального фразового ритма хора, не нарушая его, обнаруживаются моменты музыкальных соответствий слову: «тучка» — мажор, высокий звук, «утеса» — скачок к наивысшему звуку «f», «задумался» — следует пауза, «глубоко» — самый

низкий звук и пауза с ферматой, «плачет в пустыне» — интонационный акцент на первом слове и переход в минор. Музыка детально интонирует слово, его смысл, но не в ущерб крупному плану своего развития и без явной иллюстрирующей изобразительности.

В хорах Танеева видно, как слово дает важный импульс для музыкальной изобретательности автора. Введение изобразительных приемов делает их музыкально яркими и свежими. Если на слова «развалину башни» приходится тягучая, медленная, эпическая интонация, на «подняла» — высокий звук, на слова «и вся наклонилась» — секвентные спады, такая детализация слова близка Чайковскому; но когда слова «веселое ржанье и топот коней» сопровождаются staccato, мажором, быстрым темпом, — перед нами вплетение чисто танеевских изобразительных находок (в репризе той же темы вполне соответствующие слова: «шумят и мелькают трофеи волны»). В хоре «Посмотри, какая мгла», как мы говорили, изобразительное stacccato распространилось на все произведение. А в противовес в словах «без приюта» выделена выразительная интонация вздоха, и на фразу «фосфорический свой луч» пришелся один из активизирующих синкопических акцентов. Важно заметить, что и в танеевских хорах иллюстрирование отдельных слов не дробит музыкального целого, поскольку изобразительная фактура распространяется на большие пространства — всю форму или ее крупные разделы.

В музыке XX в. выразительно-изобразительные приемы достигают новой силы благодаря введению микроинтервалики, вокально-хорового glissando, тембровому использованию слова. Например, в Поэме «Казнь Пугачева» Щедрина есть имитация в звучании хора отдаленного колокольного звона, кроме того, звуковой фон создается пением некоторых партий сольфеджио, в кульминации же вводятся экспрессивные стонущие glissando и форшлаги-всхлипы. По музыкальной многогранности Поэма Щедрина на сл. Пушкина приближается к оперной сцене.

4а, б, 5а, б. Форма и метроритмика словесного текста должны непременно учитываться при анализе формы вокально-хорового произведения. Анализирующий здесь словно повторяет путь композитора, который, как правило, сначала держит перед собой готовый литературно-поэтический текст, а потом сочиняет музыку. Разбор поэтического первоисточника (его желательно взять в специальном издании, а не в нотах) должен стать отправной точкой в анализе формы музыкальной.

См. раздел 4. «Стихотворные формы и их отражение в музыке».

О п.4. в см. в разделах 5. «Претворение классических инструментальных форм в вокальной музыке» и 6. «Собственно вокальные формы. Классификация».

6. Взаимодействие вокальной (хоровой) и инструментальной партий предполагает, прежде всего, ведущую роль вокала и подчиненную — инструмента. Как правило, музыкальная форма определяется по вокальной линии, а инструментальная лишь принимается во внимание. Например, в романсах нередко имеются фортепианное вступление и заключение, которые не считаются основными частями формы. В пределах подчиненной роли инструментальное сопровождение способно нести самые

разнообразные функции. Простейшая функция — оркестровая дублировка, унисонная поддержка хора. К ней прибегает, например, Свиридов в частях «Весенней кантаты» на слова Некрасова. На инструментальную партию традиционно возлагается роль гармонической поддержки — в песнях, романсах. Богатую многоплановость приобретает целое, иногда главный голос поручается ф.-п., а подчиненный контрапункт — вокальному голосу («Напевом скрипка чарует» из цикла «Любовь поэта» Шумана). Дуэт-диалог голоса и ф.-п. возникает порой в камерной лирике («Встречаю взор очей твоих» из того же цикла Шумана). Для композиторов, склонных к изобразительности в музыке, передаче внешних картин, инструментальная партия дает для этого благодатную почву (романсы Римского-Корсакова, Мусоргского, Кюи, Прокофьева и др.). Органично взаимодействие вокального голоса и ф.-п. в романсах Рахманинова. Здесь сопровождение так мелодически дополняет партию голоса, что вместе образуется сложное полимелодическое целое и вокальная линия свою певучесть черпает из взаимодействия с плавными линиями баса и средних голосов. С учетом роли инструментального сопровождения в вокальном произведении целесообразно говорить не о двух компонентах — музыке и слове, а о трех — вокальной линии, слове и инструментальной партии.

7. Выводы, которые необходимо сделать в итоге изучения вокально-хорового произведения (согласно предложенной схеме анализа), всякий раз приобретают конкретный вид. Например, в качестве резюме при анализе хора Чайковского «Ночевала тучка золотая» следовало бы сказать о сочетании верности лирическому образу поэтического слова — развитию его смысла, эмоции — с русским характером музыкальной интонации, выраженным в ладе и гармонии, ритме и метрических структурах. При всем лаконизме музыкальной формы (период из двух предложений-куплетов), благодаря своеобразию музыкального языка, это лучший из хоров a cappella Чайковского и видное произведение русской хоровой классики.

А по поводу романса Рахманинова «Весенние воды» на сл. Тютчева в итоге анализа можно провести мысль, что образ радостно-будоражащего, неостановимого движения в природе и душе человека проходит через все элементы произведения: поэтический текст, восклицательные интонации голоса («Весна идет!», «Весело за ней»), полнозвучную фактуру, то «журчащую», то порывисто вздымающуюся, а также саму сквозную форму, неостановимо стремящуюся вперед.

Данный метод анализа вокально-хорового произведения по существу является анализом целостного типа.

4. Стихотворные формы и их отражение в музыке

Поэтические структуры — деление на строфы, строение строфы, метрика и ритмика стиха — в вокальной музыке оказывают воздействие на музыкальную форму и выразительность произведения.

В стихосложении последних столетий господствует несколько наиболее стабильных метрических видов (стоп):

Двудольные		Трехдольные		Четырехдольные	
Хорей (трохей)	´ ˘	Дактиль	— ˘ ˘	Пеон 1-й	— ˘ ˘ ˘
Ямб	˘ ´	Амфибрахий	˘ — ˘	Пеон 2-й	˘ — ˘ ˘
Пиррихий	˘ ˘	Анапест	˘ ˘ —	Пеон 3-й	˘ ˘ — ˘
Спондей	— —			Пеон 4-й	˘ ˘ ˘ —

«Кольцовский пятисложник» ˘ ˘ — ˘ ˘

В русской поэзии пиррихий, спондей, пеон как размер целого стихотворения не использовался.

Стопы группируются в строке (стихе) по 2, 3, 4, 5, 6, образуя метры: двустопный ямб — $Я^2$, двустопный хорей — $Х^2$, трехстопный ямб или хорей — $Я^3$, $Х^3$, трехстопный дактиль, амфибрахий, анапест — $Д^3$, $Ам^3$, $Ан^3$, четырехстопный ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест — $Я^4$, $Х^4$, $Д^4$, $Ам^4$, $Ан^4$, пятистопный хорей — $Х^5$, шестистопный дактиль — $Д^6$ и т.д.

При этом различаются следующие рифмы: мужские — с ударным слогом на конце ˘ ´ , женские — с одним безударным слогом ´ ˘ , дактилические — с двумя безударными слогами ´ ˘ ˘ , гипердактилические — с тремя безударными слогами ´ ˘ ˘ ˘.

Названия рифм — «мужские», «женские» — происходят от правил старофранцузской грамматики, согласно которым слова женского рода имеют непроизносимый безударный гласный в конце, а слова мужского рода — не имеют:

une Parisienne	un Parisien
(парижанка)	(парижанин)

Распространеннейший прием, организующий рифмовку в массе стихов, — чередование мужских и женских рифм, называемое **правилом альтернанса**:

Гаснут дальней Альпухары ´ ˘
Золотистые края, ´
На призывный звон гитары ´ ˘
Выйди, милая моя! ´

(А.К. Толстой)

Виды метров и рифм имеют свои оттенки звучания. Так, двустопные стихи — легкие, быстрые, многостопные, как например, **гекзаметр** (шестистопный дактиль — $Д^6$), — наоборот, торжественные, замедленные, дактилические рифмы — протяжные, в русской поэзии первоначально с народным привкусом.

Типы стихотворных строф различаются по количеству строк и порядку рифм.

Четырехстрочные строфы с перекрестной рифмой — a b a b:

По горам две хмурых тучи
Знойным вечером блуждали
И на грудь горы горючей
К ночи медленно сползали
(Я. Полонский)

О, Повелитель сущего всего,
Бесценными дарами нас дарящий
Господь, творящий все из ничего,
Неведомый, всезнающий, страшащий.
(Г. Нарекаци, перев. Н. Гребнева)

Со смежной (парной) рифмой — a a b b:

О, долго буду я, в молчанье ночи тайной,
Коварный лепет твой, улыбку, взор случайный,
Перстам послушную волос густую прядь
Из мыслей изгонять и снова призывать.
(А. Фет)

С опоясывающей (охватной, кольцевой) рифмой — a b b a:

Месяц плывет
И тих и спокоен,
А юноша воин
На битву идет.
(М. Лермонтов)

Многострочные формы

10 строчная строфа из двух взаимосвязанных терцетов и одного катрена — a a b | c c b | d e e d

Посмотри, какая мгла
В глубине долин легла!
Под ее прозрачной дымкой
В сонном сумраке ракит
Тускло озеро блестит.
Бледный месяц невидимкой,
В тесном сонме сизых туч,
Без приюта в небе ходит,
И сквозя на все наводит
Фосфорический свой луч.
(Я. Полонский)

14-строчная «онегинская» строфа из трех четверостиший с перекрестной, смежной и опоясывающей рифмой, замыкаемая двустишием со смежной рифмой — a b a b | c c d d | e f f e| g g:

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто вовремя созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел;
Кто странным снам не предавался,
Кто черни светской не чуждался,
Кто в двадцать лет был франт иль хват,
А в тридцать выгодно женат;
Кто в пятьдесят освободился
От частных и других долгов,
Кто славы, денег иль чинов
Спокойно в очередь добился,
О ком твердили целый век:
N.N. прекрасный человек.
(А. Пушкин)

14-строчный сонет из двух взаимосвязанных катренов и двух взаимосвязанных терцетов — a b b a | a b b a | c d c | d c d:

Vestiva i colli e le campagne intorno	Весна наряжала окрестные холмы и поля
La primavera di novelli onori,	Новой красой
E spirava soavi Arabi odori	И, увенчав волосы травами и цветами,
Cinta d'erbe, e di fior il crine adorno,	Дышала аравийскими ароматами,
Quando Licori all' apparir del giorno	Когда Ликорида, срывая на утренней заре
Cogliendo di sua man purpurei fiori	Пурпурные цветы,
Mi disse: in guiderdon di tanti onori	Сказала мне: в награду за столько восхвалений
A te li colgo, ed ecco io te m'adorno.	Я срываю их и украшаю ими тебя.
Cosi le chiome mie, soavemente	Так, ласково говоря, я покрыл голову свою венком
Parlando mi cinse e in si dolce legami	И столь нежными узами сжал себе сердце,
Mi strinze il cor, ch'altro piacer non sente,	Что другой радости оно не желает.
Onde non fia giammai che piь non l'ami	А посему да не будет никогда, чтобы глаза мои
Degl' occhi miei, ne fia che la mia mente	Перестали ее любить, или чтобы душа моя
Altri sospiri, o desiando io chiami.	Стала вздыхать по другим или взывать к ним в своем желании.

(анонимный автор, перевод И. Лихачева)

Рифмы не всегда бывают совершенно точными, как во всех приведенных выше примерах. В стихах употребляются и различные неточные рифмы, называемые **«рифмоиды»**, например, «другое — святые — Батыя», «соломы — незнакомых»:

Пятистишие с неточной рифмой — a b a^1 a^2 b^1:

Песенка — лесенка в сердце другое.
За волосами пастушьей соломы
Глаза пастушески-святые.
Не ты ль на дороге Батыя
Искала людей незнакомых?

(В. Хлебников)

Наконец, стихи могут быть вовсе лишены рифмы (**«белый стих»**) и строиться только на основе поэтического метра:

Зари догорающей пламя
Рассыпало по небу искры.
Сквозит лучезарное море.
Затих по дороге прибрежной
Бубенчиков говор нестройный.
Погонщиков звонкая песня
В дремучем лесу затерялась.
В прозрачном тумане мелькнула
И скрылась крикливая чайка.
Качается белая пена
У серого камня, как в люльке
Заснувший ребенок. Как перлы,
Росы ослепительной капли
Повисли на листьях каштана:
И в каждой росинке трепещет
Зари догорающей пламя.

(Я. Полонский)

В вокально-хоровых произведениях XX в. наряду со стихами весьма широко используется и проза.

Элементы симметрии, существующие в любом прозаическом тексте, — прежде всего, деление на предложения и фразы, также синтагмы (словесные построения, произносимые на одном дыхании). Кроме того, отдельные слова могут иметь ритмозвуковые подобия — рифмоиды. Возьмем небольшой отрывок из «Истории Пугачева»: «За отрядом кирасир ехали сани с высоким амвоном. На нем, с открытою головою сидел

Пугачев, он кланялся на обе стороны». Определенную крупную периодичность образуют здесь два законченных предложения. Кроме того, последние слова каждого предложения соотносятся друг с другом по принципу некоторого звукового подобия, рифмоида: «амвоном» — «стороны».

Наконец, для словесного оформления произведения автором могут быть введены какие-либо слова, не складывающиеся в собственно литературно-поэтический текст. Так, один из ранних хоров Щедрина «Ива, ивушка», построенный в форме фуги, снабжен всего лишь одной словесной фразой, подтекстовывающей тему фуги: «Ива, ивушка, ты плакучая». Не случайно композитор дает этому своему хору подзаголовок «Вокализ».

При использовании словесного текста в музыкальном произведении композитор может сохранить словесную форму буквально (как в хоре Чайковского «Ночевала тучка»), но может внести изменение того или иного рода: сократить текст, повторить строфу, строку, слово, дать расчленение не по строфической или метрической структуре, а по смыслу и синтаксису, заменить некоторые слова другими.

Сокращения литературно-поэтического источника естественны, так как жанр романса или отдельного хора требует небольшого по объему текста, чтобы не выйти из рамок жанра. Примеры сокращений: Чайковский, романс «Ночь» на сл. Полонского («Отчего я люблю тебя») — выпущено 8 строк перед последней строфой; Щедрин, Шесть хоров на стихи Пушкина «Строфы "Евгения Онегина"» — ни в одном из 6 хоров «онегинская» 14-строчная строфа не дана полностью, в частности, в хоре «Блажен, кто смолоду был молод» использовано только начальное четверостишие (срав. с полной строфой на нашей с.20).

Повторения строф (или начальных строк) связаны с важнейшей проблемой музыкальной формы — проблемой репризности. Поскольку в вокально-хоровых формах ведущим является музыкальное начало, композиторы позволяют себе преобразовывать структуру словесного первоисточника, чтобы соблюсти музыкальную закономерность в композиции. Понятно, что если в самом стихотворении есть реприза, это привлекает внимание композиторов. Репризу полной начальной строфы содержат в оригинале, например, тексты «Я здесь, Инезилья» Пушкина (в романсах Глинки, Даргомыжского), Песня цыганки («Мой костер») Полонского (в романсе Чайковского), репризность строк — «То было раннею весной» А. Толстого (в романсе Чайковского), «Мне грустно» Лермонтова (в романсе Даргомыжского), «Вечер» Полонского (в хоре Танеева). Привнесения же повторений самими композиторами видим в романсах Чайковского на стихи А. Толстого «Не верь мне, друг», «На нивы желтые», «Кабы знала я», в хоре Танеева на стихи Полонского «Посмотри, какая мгла» (репризно повторены две первые строки). Повторение отдельных слов или словесных фраз — явление, весьма распространенное. Особенно оно закономерно и даже неизбежно в полифонии — будь то музыка Лассо, Джезуальдо, Римского-Корсакова, Танеева, Щедрина, Бартока или Кшенека. Присутствие в этом ряду Римского-Корсакова особенно удивительно: композитор, столь ревностно охранявший незыблемость слова в романсах, в хорах словно в виде

компенсации предоставил себе полную свободу словесных повторов, структурного разрыхления стиха. А у Танеева в одном только хоре «Посмотри, какая мгла» слово «посмотри» звучит 35 раз!

Тот же хор дает пример расчленения композитором стихотворной формы не по строфической структуре, а по смыслу и синтаксису: в оригинале 10-строчная строфа состоит из двух терцетов и одного катрена (мы ее приводили — 3 + 3 + 4), у Танеева она членится как 5 + 5, в соответствии с концом предложения на словах «тускло озеро блестит». Пример замены композитором слова в поэтическом оригинале: вместо «трофеи войны» у Полонского — «трофеи волны» у Танеева в хоре «Развалину башни, жилище орла». Литературно-поэтический текст, преобразованный тем или иным путем, целенаправленно приближен к запросам музыкальной формы.

Ритмика поэтического слова включает в себя собственную акцентуацию слов, моменты не только соблюдения метрической акцентности, но и пропусков схемных ударений, также вставок сверхсхемных. В отличие от строгости метрики, ритмика слова обладает гораздо большей свободой и разнообразием.

В прозаическом тексте также есть свои упорядочивающие закономерности. Прежде всего, имеются синтаксические деления на предложения, фразы, охватываемые речевыми синтагмами. Членение такого рода создает определенную мерность, художественную симметрию, даже в простейшем разговорном тексте, например в «рекламном» хоре Торговок из «Обручения в монастыре» Прокофьева (либретто композитора):

Купите рыбу с баржей сеньора Мендозы!
Из Гвадалквивира, из Гвадалимара, из Гвадалбульона.

В 1-й строке несколько раз возникает стопа ямба, во 2-й применены слова-ассонансы, с **единоначатием (анафорой)**.

Рифмоиды в прозе складываются иногда благодаря общности норм словообразования в каком-либо языке; например, в латыни —множество окончаний на букву «s»: Sanctus. Dominus Deus, ... in excelsis. Музыка может выявить, подчеркнуть и поставить себе на службу симметрично-упорядоченные элементы прозаического текста.

В произведениях на стихотворные тексты музыкальный метр и ритм так или иначе отражает метроритмическую организацию слова. Но правилом является отнюдь не рабское подчинение музыки слову, а непременное отступление от метроритмической сетки стиха, появление в музыке **«встречного ритма»** (термин Е. Ручьевской, обозначающий самостоятельный ритмический рисунок в музыке по сравнению со словесным ритмом).

В танеевском «Вечере» трехстопный амфибрахий (Ам^3)

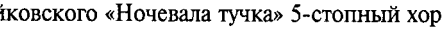
Зари догорающей пламя

отразился в начальной 3-тактовости и выборе размера 6/8. Альтернарса в стихе нет. Просодия безупречна.

В хоре «Развалину башни» 4-стопный амфибрахий (Ам^4)

сказался в квадратности группировок тактов и введении мелкой триоли. В целом в музыке хора по отношению к слову — ярко выраженный свой, «встречный ритм». Альтернанса рифм снова нет. Просодия точна.

В хоре Чайковского «Ночевала тучка» 5-стопный хорей (Х^5 — см. знаки над строкой) содержит двукратную замену стопы хорея на пиррихий (знаки под строкой):



5-стопность получила отражение в 5-тактовости начальных фраз. В остальном же в музыке найден «встречный метр» — 3/4 (лишь в конце — 2/4). Альтернанса в рифмах нет. Правило просодии соблюдается идеально.

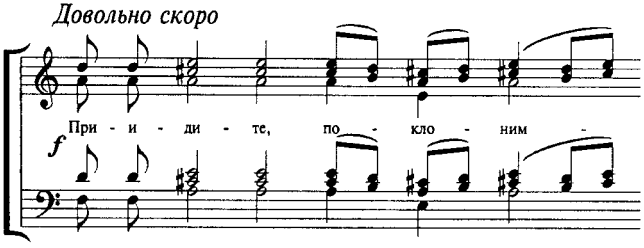
Хор «Посмотри, какая мгла» опирается на стихотворный 4-стопный хорей (Х^4), с добавлением пиррихия в начале (знаки внизу строки):

4-стопность стиха связана с музыкальной квадратностью, двусложность — с выбором четного размера 4/4. В соответствии с пиррихием слово «посмотри» в музыкальном прочтении начинается в основном из затакта. Но благодаря 35-разовой повторяемости этого слова в развитии произведения оно акцентно варьируется, проводится с синкопой: по́смотри. Такая акцентная игра со словом встраивается в характерно русскую традицию, отвечающую национальной специфике русского языка и перешедшую в музыку русских композиторов из народных хороводных песен («се́яли-сеяли́»). Намеренно нарушив языковую просодию, Танеев чутко уловил художественные возможности этого нарушения.

В прозаическом тексте повторы слов структурного порядка дают непосредственный повод для структурной повторности в музыкальной форме. Так обстоит дело с каноническими религиозными текстами в духовно-музыкальных произведениях. Характерный пример — №1 «Приидите, поклонимся» из «Всенощного бдения» Рахманинова. Текст — 4 строки с одинаковыми началами: «Приидите, поклонимся Цареви нашему Богу. Приидите, поклонимся и припадем Христу Цареви нашему Богу. Приидите, поклонимся и припадем Самому Христу, Цареви и Богу нашему. Приидите, поклонимся и припадем к Нему». Рахманинов создает на его основе вариантную форму из 4-х музыкальных вариантов (A^1 A^2 A^3 A^4), в которых первые 11 звуков одинаковы, а продолжения — различны. Приводим начальную 11-звуковую фразу (см. Пример 1).

В других случаях композиторы находят повод для музыкальных повторов и при отсутствии повторений в словах. Например, в «Символе веры» (8б) из 1-й Литургии Гречанинова создается трехчастная форма с репризой на новые слова текста: 1 ч. — «Верую в единого Бога Отца», 2 ч. — «Нас ради человек», 3 ч., реприза, — «И в Духа Святого».

1. **С. Рахманинов. Всенощное бдение. №1. Приидите, поклонимся**



5. Претворение классических инструментальных форм в вокальной музыке

В вокальной музыке применяются либо классические инструментальные формы, либо формы собственно вокальные. Из инструментальных форм используются все основные типы, но с определенными особенностями: накладывают отпечаток кантиленность мелоса, строфичность стиха и сквозное смысловое движение текста.

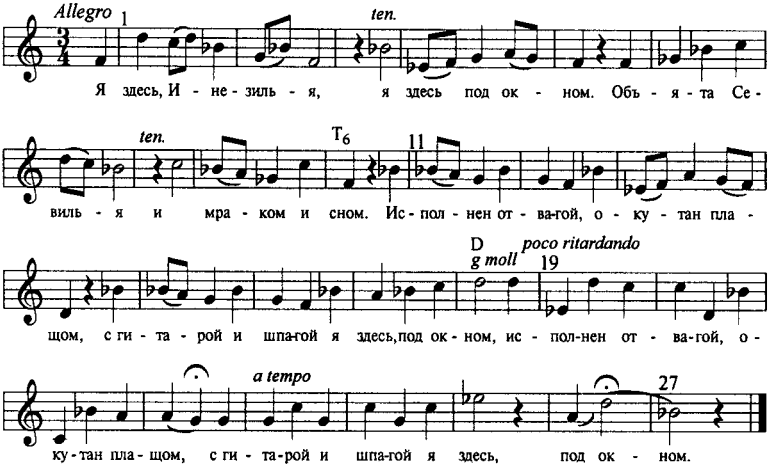
Период. В песнях и романсах встречаются самые четкие метрические периоды-восьмитакты, совпадающие по членению с четверостишием, воспроизводящие даже стиховые рифмы; пример — элегия Глинки «Не искушай» на сл. Баратынского:

Не искушай меня без нужды (т.1–2)
Возвратом нежности твоей! (т.3–4)
Разочарованному чужды (т.5–6)
Все обольщенья прежних дней. (т.7–8)

Период различным образом взаимодействует с куплетностью. Куплетам соответствуют либо предложения периода, в том числе сложные предложения двойного периода, либо период и его повторения. Примеры: период из 2-х предложений-куплетов — хор Чайковского «Ночевала тучка», на сл. Лермонтова; двойной период из 2-х сложных предложений-куплетов — романс Рахманинова «Сон» на сл. Плещеева из Гейне (с переинтонированием слов «Но то был сон!» в кадансах сложных предложений в Ges-dur и в Es-dur) период и его повторение как два куплета — в «Песне старца» Шуберта на сл. Рюккерта.

В вокальной музыке при установке «хочу, чтобы звук прямо выражал слово» (Даргомыжский) период может заменяться на особую вокальную структуру — **простую одночастную сквозную форму**. В следующем примере — начальном разделе из 2-го романса Лауры «Я здесь, Инезилья» (Пушкин) из «Каменного гостя» Даргомыжского, — следуя за мельчайшими интонациями слова, композитор создает простую сквозную одночастную форму на месте бывшего периода (т.1–10), развивающей середины (т.11–18) и репризы на новой теме (т.19–27):

2. **А. Даргомыжский. Каменный гость. 2-й романс Лауры (А. Пушкин)**



Простая двухчастная форма генетически связана с вокальными жанрами. Не случайно она, как и трехчастная, определялась как «песенная форма». Из двух разновидностей простой двухчастной — репризной и безрепризной — для вокальной музыки более типична безрепризная. В свою очередь, безрепризная 2-частная форма имеет разные типы: запевно-припевная, присущая песням (собственно вокальная форма — см. далее), с контрастной (не припевной) и с развивающей 2-й частью, что характерно для романсов и песен, — «Не искушай» Глинки, «Я жду тебя» Рахманинова на сл. М. Давидовой (с мотивом-рефреном «Я жду тебя!», в том числе в кадансе-кульминации).

Простая трехчастная форма в силу ее универсальности широко используется не только в инструментальной, но и в вокальной музыке. Примеры: Глинка — «Я здесь, Инезилья», Чайковский — «Не отходи от меня», «Я тебе ничего не скажу» (сл. Фета), «Кабы знала я», «Усни, печальный друг», «Средь шумного бала» (сл. А.К. Толстого). Но наряду с основной, репризной структурой (ABA) здесь складывается тип **трехчастной формы с тональной, но не тематической репризой**, со схемой ABC. Примеры: Чайковский — куплет «Серенады Дон Жуана» (А.К. Толстой), где в 3-й ч. «С» происходит смена поэтического размера, на сл. «От лунного света»; ария Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом»; Шуберт — куплет «Песни старца» h-moll (сл. Рюккерта), где в тональной репризе образ призрачного света рисуется не только новой темой, но и контрастным, мажорным ладом H-dur; приводим 2-й куплет песни (в перев. Заболоцкого), где 1-я ч. А — от сл. «Пускай метель», 2-ч. В — от сл. «Ты жив ли», 3-я ч. С — от «засни» (см. Пример 3).

Трехчастная форма с повторением частей и двойная трехчастная форма хорошо координируют с принципом куплетности и чередованием

запева и припева. Пример 3-частной с повторением частей (АВАВА) — «Ночной зефир» Глинки на сл. Пушкина, пример двойной 3-частной ($АВА^1В^1А^2$) — «Испанский романс» Метнера на тот же текст. (В романсе Даргомыжского «Ночной зефир» — форма рондо, со схемой АВАСА.)

3. **Ф. Шуберт. Песнь старца (Ф. Рюккерт)**

Сложная двухчастная форма вообще не входит в число типизированных инструментальных форм и должна рассматриваться в ряду собственно вокальных форм (см. Сквозные вокальные формы).

Сложная трехчастная, наоборот, — виднейшая инструментальная форма, сложившаяся вместе с жанрами менуэта, скерцо, медленной части цикла. В романсах и хорах она сравнительно редка: «Я помню чудное мгновенье» Глинки, «Мельник и ручей» из «Прекрасной мельничихи» Шуберта, хор «Романс мальчика, пасущего гусей» ор.145 №15 Шумана (О. Мальсбург), публикуемый в русских изданиях под названием «Мальчик с гусями», «Гуси». Встречается в опере: каватина Людмилы «Не гневись, знатный гость», ария Ратмира «Чудный сон» Глинки, песня Владимира Галицкого из «Князя Игоря» Бородина, ария Грязного «Куда ты, удаль прежняя» из «Царской невесты» Римского-Корсакова.

Концентрическая форма принадлежит к числу распространенных в вокальной области. Ее высоко упорядоченная зеркальная симметрия успешно противостоит непрерывному смысловому движению словесного текста: хор «Соловушко» Чайковского, на сл. композитора, «Оффертоий» из «Реквиема» Верди, ария Лебеди из «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова. 5-частную концентрическую форму имеет хор Танеева «Вечер» (см. текст стихотворения Полонского на нашей с.21 — «Зари догорающей пламя»):

Муз. форма	**A**	**B**	**C**	**B**	**A**
Строки стиха	**1–2,**	**3–5,**	**6–15,**	**16, 15, 16**	**15–16**
Тональности	**B**	**B с откл.**		**B с откл.**	**B**

Рондо, распространеннейшая музыкальная форма вообще, органична для музыки со словом — и благодаря своей универсальности, и из-за прямой связи с собственно-вокальной запевно-припевной формой, поскольку «рефрен» (главная тема рондо) означает «припев». В форме простого, несонатного рондо написано множество романсов и песен («Спящая княжна» Бородина, «Болтунья» Прокофьева), известных арий (Керубино, Фарлафа). Из хоров укажем «Рондо» из Трех песен для хора a cappella Равеля, воспроизводящее стилистику французского классицизма, заключительный хор «За отечество» из «Войны и мира» Прокофьева на тему арии Кутузова. Рондо-соната не характерна для романсов и хоров, а встречается главным образом в оперных номерах, где хрестоматийными примерами являются ария Осмина D-dur из последнего действия «Похищения из сераля» Моцарта, сцена торга из 4 к. «Садко» (до появления Садко) Римского-Корсакова.

Среди **вариационных форм** имеются разновидности, не вокальные по природе (орнаментальные, характерные), и наоборот, типично певческие по происхождению, — на выдержанную мелодию, вариантная форма. Последние связаны с куплетностью и могут называться в соответствующих случаях куплетно-вариационными и куплетно-вариантными (см. Собственно вокальные формы).

Сонатная форма, несмотря на максимальную сложность внутренней организации, не избегается в вокально-хоровой сфере, а в операх Моцарта составляет одну из ведущих структур. Замечательные, но редкие образцы сонатности со словом созданы в романсах («Лорелея» Листа), хорах (Танеев). В операх Моцарта эволюция шла от применения полных сонатных форм в сравнительно раннем «Идоменее» к сонатным формам с ненормативными сокращениями в поздней «Волшебной флейте». Примеры полной сонатной формы: «Идоменей» — №10, 12, 19, 22, 31 (в №2 — от разработки оставлен только предыкт к репризе, в №4 пропущена ГП в репризе); «Похищение из сераля» — №11, с двойной экспозицией. Сонатная форма без разработки: «Идоменей» — №1, 7, 11, 13, «Похищение» — №6, 10, 12, 13, «Дон Жуан» — №3, 17. Ненормативные сокращения в сонатной форме образуются в случаях пропусков каких-либо существенных разделов этой формы (см. Гл. IX. 4.3). Пропуск ПП в репризе — в №11, арии Керубино «Сердце волнует» B-dur из «Свадьбы Фигаро»:

Вст.	Экспозиция		Разработка	Реприза
	ГП	ПП	тема ГП, ПП, нов. тема	ГП
8 т.	12 т.	16 т.	8 + 8 + 9	16 т.
B-dur	B-dur	F-dur	As-dur	B-dur

В №3, каватине Фигаро «Если захочет барин попрыгать» F-dur есть и ненормативное сокращение ПП в репризе, и «вставка» центрального эпизода (ЭП) в другом темпе и метре, по принципу контрастно-составной формы: сонатная экспозиция, небольшая разработка, центральный ЭП, реприза только ГП. В арии Царицы Ночи из «Волшебной флейты» (№14) после экспозиции и разработки идет краткое завершение, а реприза сонатной формы опускается. Примеры сонатной формы из русских опер: ария Руслана «Дай, Перун», каватина Владимира Игоревича «Ах! Где ты, где?» Бородина, песня Деда Мороза «По богатым, по посадским домам» из «Снегурочки» Римского-Корсакова. В Концерте для колоратурного сопрано с оркестром Глиэра I ч. написана по традиции в сонатной форме, при этом с проведением разработки в оркестре.

Лист в «Лорелее» на сл. Гейне превратил песню в романтическую вокальную балладу, поэму, придав ей ту же форму, что и своим симфоническим поэмам, — сонатную форму с ярко контрастным эпизодом в разработке (на сл.: «Я знаю: как только стемнеет, погибнет лодка с пловцом», с изображением бури в музыке). (Анализ формы «Лорелеи» вместе с содержанием стихов см. в кн.: Анализ вокальных произведений. Л. 1988. С.212–214). Приводим схему с указанием использования в музыке 6 поэтических строф; следует обратить внимание на новаторскую битональную организацию формы — e-moll — G-dur:

Музыка	эксп.				разр.		репр.	
	ГП	СП	ПП			ЭП	ГП	ПП
Строфы, строки	I_{1-2}	I_{3-4}	II_{1-4}	III–IV	V	VI_{1-2}	VI_{3-4}	VI_{3-4}
Тональн.	e–G		E–B,	...	fis...	(g) D	e	G

Танеев в хоре «Посмотри, какая мгла» на сл. Полонского придал сонатной форме концентрическую планировку, введя репризу зеркального типа. Приводим схему с указанием рифм строк стихотворной строфы (см. поэтический текст на с.20):

Музыка	ГП	ПП	разр.	ПП	ГП
Рифмы строк	a a b	c c	a b d e e d	a a	a a
Тональн.	h-moll	fis-moll	∽	h-moll	h-moll

Смешанные формы весьма удобны для музыки со словом: поскольку сюжетность словесного источника намечает индивидуальную логику музыкальной композиции, смешение двух или нескольких форм предоставляет для этого большие возможности. Но сами типы смешанных форм в вокальной музыке — иные по составу, чем в инструментальных жанрах. Характерно смешение при этом форм вокальной и инструментальной природы. Например, в хоре Римского-Корсакова «Татарский полон» — смешанная вариационно-сонатная форма: вариационность продиктована обращением к подлинной русской народной песне, сонатность имеет инструментальное происхождение. Хор Танеева «Развалину

башни» (Полонский) имеет смешанную форму, синтезирующую сложную двойную трехчастную и сонатную. Двойная трехчастная отвечает логике вокальной куплетности, сонатная представительствует от инструментальной традиции. В сочетании этих форм сначала больше действует сложная трехчастная, а затем — сонатная, с зеркальной репризой. Тем самым данная смешанная форма становится **модулирующей** из трехчастной в сонатную, и такой процесс характерен для вокального формообразования. Приводим схему хора «Развалину башни», с показом двух рядов музыкальной формы и структуры стихотворения из трех строф, как она использована в музыкальном произведении:

Слож. дв. 3-х ч. ф.	**A**	**B**	**A¹**	**B¹**	**A²**
Сонатная ф.	**ГП**	**ПП**	**разр.**	**ПП**	**ГП**
Строфы и рифмы стиха	**I a a b b II a a b**	**II b**	**III a a (b)**	**III b b**	**I a a**
Тональности	**c-moll**	**F-dur**	**f–c**	**C-dur**	**c-moll**

Основывая музыку хора на контрасте, идущем от содержания стихотворения, — образов статики («Развалину башни») и живого движения («Веселое ржанье», «шумят и мелькают»), делая расчленение по смыслу слова, Танеев ради этого жертвует ритмическим строем строфы, решительно отщепляя отдельные строки, перенося их в соседние разделы музыкальной формы, — см. расщепления строф II и III. Кроме того, для репризного замыкания на теме ГП (A^2) он добавляет возвращение двух строк из 1-й строфы (со слов «Развалину башни» — I a a).

Контрастно-составная форма (см. Гл.X.3) отвечает природе вокальных форм, благодаря контрасту использованных там текстов, их смысловому и ритмическому несходству при непрерывности последования. По мнению открывателя этой формы Вл. Протопопова, зарождение ее относится ко времени возникновения оперы, и типичнейший образец в этом жанре — сочетание «речитатив — ария». Среди других типичных областей применения — светские и духовные оратории, жанры с каноническими текстами (месса, реквием), с незыблемыми контрастами образов смерти и воскресения, гнева и вечного света. Один из примеров — №7 «Libera me» («Избави меня»), крупный заключительный номер из Реквиема Верди. Это — развернутая 4-частная контрастно-составная форма (ABCD) с кратким рефреном-псалмодией сопрано соло (r — в начале, конце и между C и D), с самостоятельными темпами, темами, тональностями:

r	**A**	**B**	**C**	**r**	**D**	**r**
т.1	**т.20**	**т.45**	**т.132**	**т.171**	**т.179**	**т.416**
Речит.	**Moderato**	**Allegro agitato**	**Andante**	**Речит.**	**Allegro risoluto**	**Речит.**
c-moll	**c-moll**	**g-moll**	**b-mol**	**∽**	**c-moll**	**C-dur**
	Период	**Сквоз. форма**	**Период с доп. Реприза №1**		**Фуга**	

Разделы формы идут на следующие тексты: r — «Избави меня, Господи, от смерти вечной», A — «Трепещущий, готовлюсь я и убоюсь благоговейно», B — «Тот день, день гнева», C — «Вечный покой» (реприза текста и музыки из №1 Реквиема), D — «Избави меня, Господи, от смерти вечной».

Циклы, циклические формы присущи вокальной музыке, но они иные, чем в инструментальных жанрах. Это — вокальные и хоровые циклы XIX–XX вв. Циклы песен, установившись в XIX в. как последования песен для голоса с ф.-п. на стихи одного поэта (у Шуберта, Шумана), в дальнейшем усложнялись: наряду с песнями — другие жанры, наряду с ф.-п. — ансамбль инструментов и оркестр, наряду с одним поэтом — несколько, иногда и пение без слов. Таковы «Лунный Пьеро» Шенберга, 21 мелодрама для голоса с ансамблем, 4 песни для голоса с оркестром ор.13 Веберна, на стихи разных поэтов, «Тихие песни» Сильвестрова, цикл из 24 песен на стихи классических поэтов для баритона или сопрано с ф.-п., «Три сцены» для сопрано и ансамбля Шнитке, без слов, но в виде «инструментального театра». Примеры хоровых циклов: Леденев — «Времена года», 24 поэмы-картины в 6 тетрадях для камерного хора, большого хора и инструментального ансамбля, без слов, Шнитке — Концерт для хора a cappella на стихи Нарекаци в 4-х чч., Губайдулина — «Посвящение Марине Цветаевой» для хора a cappella в 5 чч., Сидельников — «Сычуаньские элегии», 9 поэм для хора, флейты, вибрафона, арфы на тексты Ду Фу.

6. Собственно вокальные формы. Классификация

Собственно вокальные формы — те, что специфичны именно для вокальных жанров, хотя в особых случаях они могут переноситься в инструменальные жанры. По структуре они простираются от наиболее повторных до сквозных. Обе крайности связаны с присутствием слова: в куплетных формах сопровождение музыки меняющимся словесным текстом вносит необходимое разнообразие, в сквозных формах наличие текста объясняет логику непрерывных музыкальных смен. По этой причине среди классических форм инструментальной музыки нет ни куплетных, ни сквозных форм. Соответственно **классификация собственно вокальных форм** строится как следование от максимальной повторности в структуре до минимальной и ее отсутствия: 1) куплетная, 2) куплетно-вариационная и куплетно-вариантная, 3) запевно-припевная, 4) рефренная, 5) многочастная репризная и сквозная, 6) смешанные модулирующие формы. В основной ряд форм не включены две масштабные крайности — простая одночастная сквозная форма (она была показана как замещающая собой период — см. выше) и циклическая форма (примеры были упомянуты): первая из них составляет лишь раздел формы, вторая — последование нескольких самостоятельных форм. В отличие от классических инструментальных, вокальные формы могут иметь ненормативное число частей, быть не только 2-х- и 3-х-частными, но и 4-х-, 5-ти-, 6-ти-частными и т.д.

Между классифицированными собственно вокальными формами существуют взаимосвязи, встречаются различные промежуточные случаи, так как в истории музыкальных форм в отношении музыки с текстом не было единой, устоявшейся классификации.

Куплетная форма характеризуется точным повторением музыкальной структуры, с новым поэтическим текстом. (Термин «строфическая форма» целесообразно применять к соответствующей структуре стиха.) Смена словесного текста избавляет куплетную форму от специфического эффекта остинатности, внося разнообразие в содержание произведения в целом. Изменение текста от куплета к куплету позволяет исполнителю вносить каждый раз новые выразительные оттенки. Известно, что Глинка настолько по-разному пел куплеты романса «В крови горит огонь желанья», что слушатели не замечали повторения той же музыки. Куплетная форма — простейшая из всех вокальных, применяемая в простейших песнях, романсах, с характерной выпиской в нотах одних только стихов, идущих после первой строфы. Количество куплетов — от 2-х до значительного их числа. Пример простейшей песни из двух совершенно одинаковых по музыке куплетов — «Колыбельная песня» Брамса на сл. Г. Шерера (схема — АА), где в началах куплетов оказывается даже один и тот же текст «Guten Abend, gut' Nacht!» В шубертовской песне «Ювелирный подмастерье» (Гете) короткий 8-тактовый куплет проводится 7 раз (схема ААААААА). В песенке Томского «Если б милые девицы» буквальность куплетного повтора, даже в партии оркестра, создает намеренное упрощение, оттеняющее основное трагическое действие «Пиковой дамы».

Куплетно-вариационная и куплетно-вариантная формы. Куплетно-вариационная форма предполагает при сохранении той же структуры либо орнаментальное варьирование в вокальной партии, либо фактурное, возможно и гармоническое варьирование в инструментальной партии. Пример первого случая — в «Соловье» Алябьева (Дельвиг), где во 2-м куплете сама мелодия расцвечивается скачками в высокий регистр, трелями, форшлагами. Ко второму случаю относятся вариации на выдержанную мелодию в вокальной и хоровой музыке: хоры Рассказ Головы, «Ах, ты свет, Людмила!» Глинки, песня Марфы «Исходила младешенька» из «Хованщины», хор «Поднялася с полуночи» из «Китежа», №7 «Гибель Фауста» (так наз. «танго смерти») из кантаты «История доктора Иоганна Фауста», №1 «Requiem aeternam» («Вечный покой») из Реквиема Шнитке.

Вариантность как метод развития предполагает сохранение целостности темы при новом распевании отдельных оборотов мелодии, с типичным расширением или сокращением ее структуры. В вариантной форме первое проведение темы считается 1-м вариантом. Среди примеров — трагичнейшие произведения вокальной музыки: «Двойник» Шуберта (на сл. Гейне: I куплет — 10 + 10 т., II куплет — 9 + 9 т., III куплет — 14 т.), романс Полины из «Пиковой дамы», «Трепак» из «Песен и плясок смерти» Мусоргского (на сл. Голенищева-Кутузова; 8 вариантных куплетов), №1 «Плач-вопрошение» из «Плачей» Денисова для сопрано, ударных и ф.-п. на русские народные тексты. В романсе Полины «Подруги милые» es-moll вариантная форма состоит из 3-х куплетов. Т.1–4 во всех куплетах одинаковы, а с т.5 следуют различные, все более экспрессивные, распевания мелодии:

4 а) **П. Чайковский. Пиковая дама. Романс Полины. 1-й куплет**

б) **2-й куплет**

в) **3-й куплет**

в 1-м куплете — вершина es, всего 9 т.,
во 2-м куплете — вершина ges, всего 12 т.,
в 3-м куплете — вершина-кульминация as, всего 14 т.

В «Запечатленном ангеле» Щедрина на прозаический текст вариантную форму имеют №2 «Богосподь явися нам» и №8 «Да святится имя Твое» (в обоих случаях по 3 варианта — $A^1A^2A^3$). Примеры вариантной формы у Шнитке — №4 «Tuba mirum» из Реквиема, №3 «Прощальный обед» из кантаты «Фауст», №2 «Собранье песен» из Хорового концерта на сл. Нарекаци.

Можно указать промежуточную форму — вариационно-вариантную в «Agnus Dei» («Агнец Божий») из Реквиема Верди, где в половине «куплетов» мелодия и структура сохраняются; вместо поэтических строф в куплетах повторяется один и тот же текст «Agnus Dei».

Запевно-припевная вокальная форма, со схемой АВ — древнейшая из музыкальных форм, в основе которой лежит важный коммуникатив-

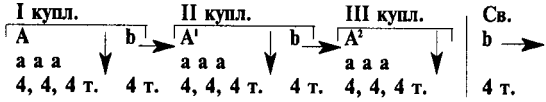
ный принцип — возможность объединять в пении припева всех присутствующих (исполнение народного обряда, застолье, солдатский поход и т.д.). Поэтому стилистика этой формы — народная массовая, бытовая. В песнях запевно-припевная форма составляет структуру одного куплета куплетной формы. Соответствен круг жанров: народная и массовая песня («Во поле береза», «Священная война» А.В. Александрова — строение одного куплета), салонный и бытовой романс («Соловей» Алябьева на сл. Дельвига), жанрово-бытовые сцены в опере, оперные номера, в которых герои приходят к согласию и выражают это в общем припеве (Дуэт и квартет из «Евгения Онегина», где I ч. — дуэт с имитациями-вопросами «Слыхали ль вы?», II ч. — квартет «Привычка свыше нам дана»). Для словесного текста припева характерно использование какого-либо особо важного для ситуации слова: «Прощай» («Прощай, любимый город») — в песне «Вечер на рейде» Соловьева-Седого на сл. А. Чуркина, «Любовь» — в Хабанере Кармен Бизе, «Баю-бай» — в «Колыбельной Волховы» из «Садко» и т.д. Для музыки припева существенны более широкий и лапидарный характер звучания, новая тема, устойчивый тип изложения, наличие внутреннего повтора в мелодии (не все признаки совпадают в каждом отдельном случае).

Запевно-припевная вокальная форма обладает большим структурным разнообразием: простая 2-частная безрепризная и репризная, двойная 2-частная, сложная 2-частная. Пример простейшей безрепризной **простой 2-частной формы** — один куплет «Колыбельной» Брамса Es-dur (A — «Спи, усни», 8 т., B — «Утром солнце», 8 т.). Припев, несмотря на его контрастность, может содержать репризу, приводить в целом к простой 2-частной репризной форме: в «Священной войне» b-moll А.В. Александрова (сл. Лебедева-Кумача) 1 ч. запев «Вставай, страна огромная» — период повторного строения (a a), 2 ч. припев «Пусть ярость благородная» — сначала новый раздел в Des-dur, потом репризное возвращение в b-moll — «Идет война народная» (b a).

Простая 2-частная форма может быть усложнена дополнительными повторениями — как в Хабанере из «Кармен», где в запеве солирующей Кармен (d-moll) период повторен (A A), а в припеве Кармен с хором (D-dur) сначала проведен в мажоре период запева (A^1), а затем четырежды пропет новый период припева (BBBB). В результате в простой 2-частной форме образуется 7 танцевально четких 8-тактовых периодов, и малая форма разрастается в ярчайший оперный номер во всей мировой литературе:

запев	**припев**
A A	**A^1 B B B B**
8 т. 8 т.	**8 т. 8 т. 8 т. 8 т. 8 т.**
d-moll	**D-dur**

В Колыбельной Волховы из «Садко» после широкого запева «Сон по бережку ходил» (A — период из 3-х предложений a a a): припев «Баю-бай», наоборот, краток (b — 4 т.), гармонически неустойчив и незавершен — он используется для гармонической разомкнутости I и II куплетов в куплетно-вариационной форме:

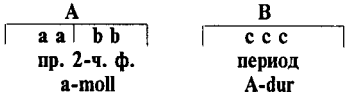


Двойная простая 2-частная форма образуется при повторении запева и припева с существенными изменениями — тонально-гармоническими или фактурными. Пример — Соло половчанки с хором «На безводье» d-moll из «Князя Игоря» Бородина, где соло — запев (А), хор — припев (В). Схема такова:

A	B	A	B¹
d-moll	F-dur	d-moll	D-dur
доминант.лад			

Несмотря на схематическое сходство с формой сонаты без разработки, благодаря запевно-припевному соотношению вокально-песенных тем и их целостному проведению, указанный оперный номер Бородина не несет в себе основных признаков сонатной формы (см. Гл. IX — Сонатная форма).

Сложная запевно-припевная 2-частная форма сохраняет те же логические соотношения между основными частями А и В, но форма первой или обеих частей превышает период, а контраст между ними становится более сильным. В Песне Сольвейг Грига куплет состоит из грустного запева a-moll на 4/4 в простой 2-частной форме и оживленного танцевального припева A-dur на 3/4 в форме периода из 3-х предложений:



В сложной 2-частной запевно-припевной форме №7 Дуэттино Дон Жуана и Церлины Моцарта в 1 ч. идет дуэт-диалог, во 2 ч. — дуэт согласия с кодовым оттенком, благодаря чему он и звучит как припев. «Запев» же весьма необычен по структуре — соната без разработки с мотивным развитием внутри партий и даже применением приема горизонтально-подвижного контрапункта при транспозиции ПП из E-dur экспозиции в A-dur репризы; см. сближение по времени партий Дон Жуана и Церлины на 1 такт:

5 а) **В.А. Моцарт. Дон Жуан. №7 Дуэттино. ПП в экспозиции E-dur**

б) **ПП в репризе A-dur**

Общая схема Дуэттино, где 1 ч. А — в сонатной форме без разработки, а 2 ч. В — в простой 2-частной кодового звучания, такова:

А				В	
ГП	**ПП**	**ГП**	**ПП**	**1 ч.**	**2 ч.**
8 + 10 т.	**4 + 6 + 1 т.**	**8 + 2 т.**	**10 т.**	**8 + 7 т.**	**14 (+ 4) т.**
				период	**период с доп.**
A-dur	**E-dur**	**A-dur**	**A-dur**	**A-dur**	
соната без разр.				**простая 2-ч. форма**	

Рефренная форма — одна из рондообразных форм, складывающаяся благодаря многократному добавлению, включению рефрена (возможно — микрорефрена) в сквозную или многочастную репризную форму. Рефрен в этой форме не обязательно проходит в начале, он может добавляться к разделам формы в качестве припева. Рефренная форма применяется в музыке со сложным образным строением, с изображением событий в словесном тексте, и рефрен не только служит эстетическому уравновешиванию музыкальной композиции, но и становится призмой для осмысления событийной стороны произведения.

Яркие примеры рефренной формы в музыке — «Колыбельная» из «Песен и плясок смерти» Мусоргского на сл. Голенищева-Кутузова и «Лесной царь» Шуберта на балладу Гете.

«Колыбельная» из «Песен и плясок смерти» Мусоргского основывается на 8 строфах (строфа IV неполная) Голенищева-Кутузова, которым в музыке соответствуют 7 разделов; 6 из семи музыкальных разделов заканчиваются рефреном (r). Схема формы такова:

Музыка	**A**	**B r**	**C r**	**D r**	**E r**	**F r**	**G r**
Строфы стиха	**I**	**II**	**III–IV**	**V**	**VI**	**VII**	**VIII**

В произведении развивается необратимый сюжет: болезнь и смерть ребенка, тревога и отчаяние матери. Баюкающее фальшивое утешение Смерти (рефрен формы) — та призма, сквозь которую с обратным знаком осознается и переживается мрак смерти. Основные разделы формы передают непрерывное движение событий вперед и цепь эмоциональных состояний страдающей Матери.

Роль шести проведений рефрена парадоксальна: через партию коварно лгущей Смерти они эстетически объединяют и сплачивают музыкальную форму периодической симметрией повторов, единством темы, главной тональностью (a-moll). 2-ое и последнее проведения рефрена таковы:

б а) М.Мусоргский. Песни и пляски смерти. №1 Колыбельная (А.Голенищев-Кутузов)

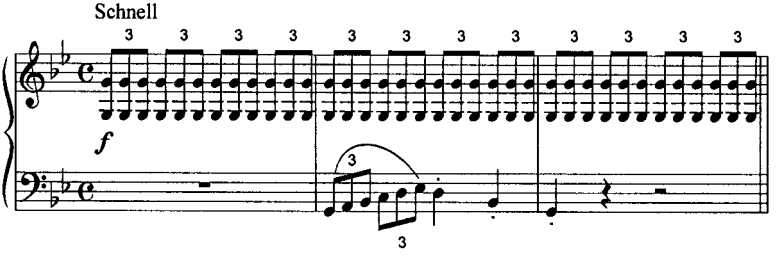
б)

Рефренная форма «Лесного царя» Шуберта организована не одним, а двумя рефренами и является, таким образом, **полирефренной формой**. В соответствии с содержанием знаменитой баллады Гете здесь происходят необратимые события: бешеная скачка в ночи отца с ребенком, соблазны и посулы Лесного царя, отчаянные взывания сына, ускорение скачки, смерть ребенка. Событийности баллады отвечает сквозное последование основных разделов: «Кто мчится, как вихрь» (A), «Мой сын, что тебя так страшит?» (B), «Дитя мое, пойдем со мною» (C), «Отец, ты не слышишь?» (D), «Малютка милый, со мной летим!» (E), «Любимец мой, тебя не отдам никому!» (F), «в его объятьях сын был мертв» (g). Сохранению эмоционального единства — передаче лихорадочной тревоги — способствует рефрен у ф.-п., появляющийся с самого начала (см. Пример 7).

Фортепианный «рефрен тревоги» присутствует всюду, кроме отстраняющих его обращений Лесного царя (разделы C, E, F). Нарастанию драматического переживания служит второй, вокальный рефрен — возгласы отчаяния ребенка, проводимые троекратно и с повышением

тесситуры голоса: «Отец, ты не слышишь?» «Отец мой», «Меня он хватает!» (разделы D, даем текст в переводе В.Коломийцева) (см. Пример 8а, б, в).

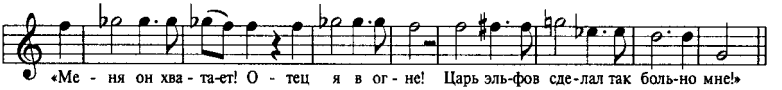
7. **Ф. Шуберт. Лесной царь (И.В. Гете)**



8 а) **Ф. Шуберт. Лесной царь (И.В. Гете, перевод В. Коломийцева)**

б)

в)



Помимо сквозного последования и двух рефренов, структура имеет репризное замыкание в последнем разделе. Баллада Гете состоит из 8 строф, и музыкальная композиция Шуберта на них ориентирована; общая схема полирефренной формы «Лесного царя» Шуберта такова (r^1 — рефрен 1-й, r^2 — рефрен 2-й):

		r^1	r^1	r^1		r^2			r^2 r^1	r^2 r^1	r^1
Музыка	**Вст.**	**A**	**B**	**C**		**D**	**E**	**D**	**F**	**D**	**B g**
Строфы стиха		**I**	**II**	**III**		**IV**	**V**	**VI**	**VII_{1-2}**	**VII_{3-4}**	**VIII**
Тональности	**g**	**g**	**g–B**	**B**		**g–G**	**C**	**a–d**	**Es–d**	**b–g**	**g**

В таком музыкальном шедевре, как «Лесной царь» Шуберта, помимо всех названных композиционных закономерностей есть еще один план организации — это **ритмическая форма perpetuum mobile**, так как движение триолями восьмых у ф.-п. следует непрерывно от начала до конца, впервые останавливаясь перед заключительным речитативом в т.3 от конца.

В «Запечатленном ангеле» Щедрина рефренную форму имеет и отдельная часть — №3 «Ангелы Успение», где почти к каждому вокальному

построению добавляется рефрен свирели (флейты), — и весь 9-частный хоровой цикл, с тем же рефреном в большинстве частей.

В некоторых музыкальных формах рефренность выступает как дополнительный, второй план организации: в №7 «Libera me» из Реквиема Верди, где псалмодический микрорефрен у сопрано соло трижды звучит в огромной контрастно-составной форме — в начале, середине и конце, в «Гадком утенке» Прокофьева по сказке Андерсена, где из нескольких лейттем самое важное рефренное значение имеют «тема гадкого утенка» и «тема прекрасного лебедя».

Многочастная репризная и сквозная формы применяются композиторами для претворения в музыкальном произведении продолжительного поэтического текста с изменением музыки параллельно содержанию слова. При этом для эстетического совершенства музыкальной формы непрерывному обновлению музыки (сквозной принцип) должна противостоять какая-либо повторность — репризность, рефренность, повторность внутри частей формы. Поэтому полностью сквозные формы в музыке редки и бывают вызваны особыми задачами.

Если говорить о немногочастных сквозных формах, то в вокальной музыке существует малая одночастная сквозная форма (во 2-м романсе Лауры Даргомыжского, см. пример 2), простая 2-частная с новой темой во 2 ч. (АВ), но не с припевом («Титулярный советник» Даргомыжского), простая 3-частная без тематической репризы (АВС — куплет «Серенады Дон Жуана» Чайковского, «Песни старца» Шуберта, см. пример 3), сложная 2-частная безрепризная (АВ), собственно вокальная, не входящая в классификацию классических инструментальных форм. Яркие примеры содержатся в операх, с их активным действием: Дуэттино Дон Жуана и Церлины Моцарта (см. с.35–36), ария Церлины «Накажи меня, Мазетто», Гадание Марфы «Силы потайные» из «Хованщины», ария Лизы «Откуда эти слезы» из 2 к. «Пиковой дамы», прерываемая после звучания двух частей арии появлением Германа.

Образец сложной 2-частной сквозной формы — в романсе «Мы сидели с тобой» Чайковского на сл. Ратгауза. Сложная 2-частная соответствует переданным здесь двум психологическим состояниям — воспоминанию о светлом прошлом («Мы сидели с тобой у заснувшей реки») и переживанию тоскливого настоящего («И теперь, в эти дни я, как прежде, один»). В конце каждой из трех строф Ратгауза проходит строка-рефрен: I — «И тебе я тогда ничего не сказал», II — «И тебе ничего, ничего не сказал», III — «Ах, зачем я тебе ничего не сказал!». В музыке Чайковского контраст психологических состояний подчеркнут разомкнутым тональным планом — I ч. E-dur, II ч. cis-moll. Общая схема такова:

Музыка	**A**	**B**	**C**
Строфы стиха	**I**	**II**	**III**
Тональн.	**E-dur**		**cis-moll**

Сквозная музыкальная форма романса скрепляется тем же стихотворным микрорефреном («ничего не сказал»), но с его эмоциональной

трансформацией: в I строфе его звучание повествовательно, во II — патетично, в III, в миноре, — полно драматического отчаяния.

Пример собственно сквозной трехчастной формы представляет собой романс Рахманинова «Весенние воды» на стихи Тютчева. Ее схема такова:

Музыка	**Вст.**	**A**	**B**	**Св..**	**C**	**Закл.**
Строфы стиха		**I, II_1**	**II_{2-4}**	**III_1**	**III_{2-4}**	
Тональн.		**Es-dur**	**Es–Fis**		**Es**	

A — «Еще в полях белеет снег», B — «Весна идет!», C — «И тихих, теплых майских дней». Эстетически объединяющим моментом, противостоящим сквозной структуре, становится мотив-микрорефрен у ф.-п., проводимый в началах всех трех частей — A, B, C. Покажем начала вокальных частей (ABC) и микрорефрен у ф.-п.:

9 а) **С. Рахманинов. Весенние воды (Ф. Тютчев)**

б)

в)

г)

Пример 4-частной репризной формы — песня Вольфа «Жизнь, ты меня не пленяй» (на Мерике), со следующей схемой:

Музыка	**A**	**B**	**C**	**A**
Строфы стиха	**I**	**II**	**III**	**I**

Здесь разделы ABC следуют сквозной форме, последний раздел A — реприза и слов, и музыки.

Образцы более многочастных репризных форм — «Пророк» Римского-Корсакова и «Скиталец» Шуберта.

Музыка «Пророка» (ариозо для баса) Римского-Корсакова на сл. Пушкина поступательно следует за 6 строфами стихотворения, с элементами изобразительности у ф.-п. (на сл. «И шестикрылый серафим», «Перстами, легкими как сон» и др.). Лишь на последней 6-й строфе вводится музыкальная реприза («Как труп, в пустыне я лежал»), однако с новым продолжением (на основе мотива, прозвучавшего ранее), одновременно приносящим кульминацию, — «Восстань, пророк, и виждь,

и внемли». Такое возвращение начальной темы, которое делается не в самом конце, будем называть **«репризное включение»**. Схема 6-частной сквозной формы с репризным включением такова:

Музыка	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**A' D**
Строфы стиха	I_{1-4}	II_{1-4}	III_{1-6}	IV_{1-6}	V_{1-4}	VI_{1-6}
	C-dur					**C-dur**

В «Скитальце» Шуберта (сл. Г. Шмидта, начальные слова —«Иду я с гор, горит заря») складывается 7-частная сквозная форма, также с репризным включением на повторяющееся двустишие поэтического текста «Где ты, желанная страна» (раздел В):

Музыка	**Вст.**	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**B**	**F**
Строфы стиха		I_{1-4}	II_{1-2}	III_{1-4}	IV_{1-4}	V_{1-6}	II_{1-2}	VI_{1-2}

В песне Шуберта «Предчувствие воина» (Рельштаб) при необратимости содержания текста вокальная партия строится как сквозная форма, репризное же замыкание дается только в партии ф.-п.

Памфлет Мусоргского «Раек» на собственные слова построен как большая сквозная контрастно-составная форма из 9 частей и всего лишь с одной репризной аркой. Репризную арку композитор дает внутри композиции, от 6-го раздела к 9-му, финальному, и избирает для этого гротескную тему — песню Дурака из «Рогнеды» Серова на мелодию русской «Барыни»: 1-й раз на сл. «Вот он мчится, несется», 2-й раз, в качестве финала, — «О, преславная Евтерпа».

Смешанные, модулирующие формы. В смешанной форме синтезируются существенные черты двух или нескольких типизированных музыкальных форм. Их возникновение обусловлено задачей в соответствии со словом сделать композицию более индивидуальной, но сохранить при этом устоявшиеся в музыке закономерности формообразования. Наиболее примечательной чертой смешанных вокальных форм является **привнесение в них элементов сквозной формы**. Так возникают формы куплетно-сквозная, трехчастно-сквозная, сквозная, объединенная трехчастностью, рефренностью и т.д. При переходе музыкальной композиции от одного типа формы к другому происходит **«композиционная модуляция»**, и структура получает дополнительное название — **модулирующая форма**. Понятия «композиционная модуляция», «композиционное отклонение», «композиционный эллипсис» введены В. Бобровским (см. его кн.: Функциональные основы музыкальной формы. М. 1978. Гл.8, 9, 10, а также Гл.X.2. данного Пособия).

Куплетно-сквозная смешанная модулирующая форма наблюдается в романсах XIX в. Образование ее в вокальных произведениях естественно: куплетность отвечает строфической структуре стиха, сквозное развитие — непрерывному движению смысла слова, кроме того, — эмоциональным подъемам и спадам, эмоциональным волнам, столь характерным для музыки XIX в.

Принципиальных схем куплетно-сквозной формы несколько: модуляция формы от куплетной к сквозной — A A ⟶ B C, модуляция от сквозной к куплетной — A B C ⟶ D D, модуляция с последующим

возвратом от куплетной к сквозной и обратно — АА ⟶ ВС ⟶ А (возможен и противоположный случай модуляции с возвратом).

В качестве типичных образцов рассмотрим романс «Редеет облаков» Римского-Корсакова и «Полководец» Мусоргского.

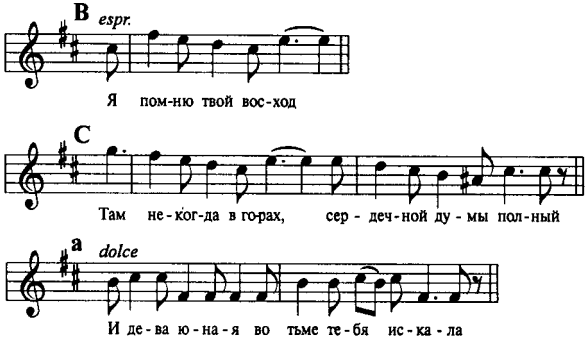
Романс «Редеет облаков летучая гряда» Римского-Корсакова на стихи Пушкина имеет композицию, в которой начавшаяся в соответствии со строфикой стиха куплетность перерастает в романтический полет музыкальной мысли со структурой сквозного развития — в соответствии с поэтическим образом Пушкина и моделью эмоциональной волны в музыке XIX в. Куплетно-сквозная форма романса, если сравнить ее с указанными выше принципиальными схемами, вбирает в себя две из них: модулирующую из куплетной в сквозную и модулирующую с заключительным кратким возвратом к начальным куплетам. Схема музыкальной формы вместе со структурой текста из 4-х строф такова:

		сквозная ф.		сокр. куплет
Музыка	куплетность			
	А	A^1B	С	а
Строфы стиха	I	II, III_{1-3}	III_4 IV_{1-2}	IV_{3-4}
Тональн.	h	h...	(h) D	h

I строфа Пушкина («Редеет облаков летучая гряда») композиционно превращается в музыке в классический период из двух предложений (А). II строфа («Люблю твой слабый свет»), начиная от слов «Я помню твой восход», вместе с подъемом лирической эмоции в стихе начинает собой процесс сквозного музыкального движения (В). К ней присоединяется III строфа («Где стройны тополи», строки III_{1-3}, продолжение В). Следует полнофактурный отыгрыш ф.-п. От слов «Там некогда в горах» (III_4) идет серединно-кульминационный раздел сквозной формы (С), распространяющийся и на IV строфу («Над морем я влачил», IV_{1-2}), кульминация падает на слова «Когда на хижины». Окончание IV строфы («И дева юная», IV_{3-4}) используется как краткое возвращение к начальной куплетности (репризное повторение 2-го предложения периода — а). Приводим начала основных разделов формы в мелодии (см. Пример 10).

Аналогичную форму см. в романсе Чайковского «Отчего?» на сл. Мея.

10. **Н. Римский-Корсаков. Редеет облаков летучая гряда (А. Пушкин)**



Пример куплетно-сквозной формы с модуляцией из сквозной в куплетно-вариационную форму — «Полководец» Мусоргского, заключительный номер «Песен и плясок смерти» на сл. Голенищева-Кутузова. Схема формы такова:

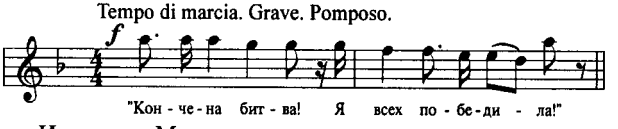
	сквозная форма						куплетно-вариационная форма			
Музыка	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**	**E¹**	**E²**	**E³**	**E⁴**
Строфы стиха	**I**	**II**	**III**	**IV_{1-3}**	**IV_4 V**	**VI**	**VII**	**VIII**	**IX**	**X**
Тональн.	**Es-moll**				**d-moll**		**d-moll**			

Модуляционный характер композиции наглядно выражен в тональном плане: исходная тональность — es-moll, итоговая — d-moll. Она появляется сразу же, как только проглядывает заключительная тема (E) и все более утверждается в вариациях на выдержанную мелодию (E^1 E^2 E^3 E^4). В сквозной части формы целого досказываются до конца события заключительной песни: I строфа — «Грохочет битва», II — «Пылает полдень», III — «И пала ночь», IV — «Тогда озарена луною», IV_4 V — «И в тишине, внимая вопли», VI — «На холм поднявшись». Куплетно-вариационная часть формы обобщает торжество Смерти: VII — «Кончена битва! Я всех победила!», VIII — «Маршем торжественным», IX — «Годы незримо», X — «Пляской тяжелою». В музыке сквозной формы насчитывается 6 разных музыкальных разделов, ярко отражающих словесный текст. Примечательно, как введена тема для куплетных вариаций. На слова «И в тишине» тема с осторожной вкрадчивостью, незаметно звучит в верхнем голосе ф.-п. (раздел E):

11. М.Мусоргский. Песни и пляски смерти. №4 Полководец (А.Голенищев-Кутузов)

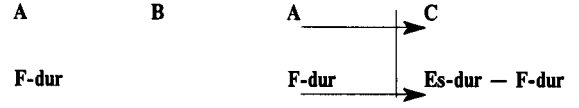
Финальное и кульминационное звучание тема приобретает в вокальной партии (E^1):

12. **М. Мусоргский. Полководец**



Искусство Мусоргского как великого художника позволяет финальное «торжество смерти» благодаря мелодико-ритмической активности музыки воспринимать также и как позитивное эмоциональное торжество, вообще присущее финалам.

Трехчастно-сквозную смешанную модулирующую форму представляет собой один из самых значительных романсов Чайковского — «Благословляю вас, леса» на текст отрывка из стихотворной поэмы А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин». Чайковский облюбовал фрагмент, близкий его пантеистической философии: Иоанн благословляет природу и жаждет слиться с ней. Кульминационный раздел в конце романса «О, если б мог всю жизнь смешать я» в отношении музыкальной формы возникает в результате модуляции из обычной для Чайковского трехчастной структуры в сквозную форму:



Идущая после значительного по музыкальной мысли фортепианного вступления начальная простая трехчастная форма уравновешена и философски спокойна (темп Andante sostenuto). Одухотворенный подъем наступает внезапно в конце репризы, которую композитор специально не замыкает. Начавшаяся реприза уступает место кульминационному пантеистическому гимну («О, если б», темп Più mosso), начинающемуся в неродственной тональности Es-dur; покажем переход от местной репризы к новому заключительному разделу (в сквозной одночастной форме):

13. **П. Чайковский. Благословляю вас, леса (А.К. Толстой)**

Благодаря композиционной модуляции в новый раздел форма в целом тематически приобретает разомкнутый, сквозной характер.

В смешанной вокальной форме комбинация составных компонентов может иметь индивидуальный характер. В «Гадком утенке» Прокофьева на пространный **прозаический** текст сказки Андерсена в основе лежит сквозная форма, с изобразительным следованием слову. Она организуется крупной трехчастностью: А (после вступления) — «Солнце весело сияло», В — «Так начались его странствования», A^1 — «Однажды солнышко пригрело». Кроме того, здесь налицо полирефренность — 4 лейттемы: в разделе А — «В зеленом уголке», «Над ним все смеялись», «Это оттого, что я такой гадкий», в разделе A^1 (там присутствует 1-й рефрен) добавляется рефрен на сл. «Вдруг из тростника» — тема прекрасного лебедя.

В целом, формы вокальных произведений благодаря слову более разнолики и индивидуальны, чем формы инструментальной музыки.

Литература

Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Л. 1988

Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. 1. Ритмика. 2. Интонация. 3. Композиция. М. 1972–1978

Дмитревская К. Анализ хоровых произведений. М. 1965

Дмитревская К. Русская советская хоровая музыка. Вып.1. М., 1974

Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М. 1978

Литературный энциклопедический словарь. М. 1987

Ручьевская Е. Слово и музыка. Л. 1960

Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации. (На примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л.Пригожина) // Поэзия и музыка. М. 1973. С.137–185

Словарь литературоведческих терминов. М. 1974

Стручалина Э. О вокальной форме у Шуберта // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. М. 1994. С.144–198

Перечень рекомендуемых учебников и учебных пособий по всему курсу форм музыкальных произведений см. в предисловии «От автора»

Глава III. Классические инструментальные формы

1. Историческая роль классических форм. Эстетические принципы

Классические инструментальные формы охватывают периоды музыкальной классики (2-я половина XVIII в.), романтизма (XIX в.), отчасти музыки XX в. Их историческое значение состоит в том, что они представляют собой структуры чистой, абсолютной музыки указанных эпох. Устойчивость их принципов и конкретных структур позволяет считать их классическими (в широком смысле) формами музыки Нового времени.

Произведения классического типа, предназначенные для чисто эстетического восприятия в условиях концертного зала, создававшиеся почти исключительно свободными художниками, обладают логической смысловой дифференциацией, не уступающей речи словесной, и полнотой образно-эмоционального выражения, не меньшей, чем в поэзии, живописи; они не нуждаются в помощи других искусств — слова, танца, сцены. Классические формы, закрепленные прежде всего в инструментальной сфере, во многом составляют основу композиции и вокально-хоровых произведений, и отдельных номеров опер и балетов. Совершенство композиции Гайдна, Моцарта, Бетховена, Чайковского и других великих мастеров классических инструментальных форм имеет значение эталона и для композиторов дальнейших поколений.

В состав классических музыкальных форм входят: период, простая двухчастная, простая трехчастная (так наз. «песенные формы»), форма Adagio, сложная трехчастная, рондо, вариации, сонатная форма, также циклические формы — сонатно-симфонический цикл и сюита. (Не упомянутая здесь сложная двухчастная форма относится к типичным вокальным формам, концентрическая — к оперным формам и во многом к формам XX в. Сонатная форма разбирается во II части «История музыкальных форм». Сведения о сонатно-циклической форме и сюите рассредоточены по другим разделам работы).

Основами классических музыкальных форм служат два элемента музыкального языка — тематизм и тонально-гармоническая организация, остальные (метроритмика, мелодическая линеарность, и др.) имеют местное или сопутствующее значение.

2. Функции частей в музыкальной форме

Классические музыкальные формы имеют **шесть основных функций частей** и **три типа изложения музыкального материала**. Шесть функций таковы: 1) вступительная, 2) экспозиционная, 3) связующая, 4) серединная, 5) репризная, 6) заключительная. Из них самостоятельные типы изложения имеют функции: 1) экспозиционная, 2) серединная, 3) заключительная.

Признаки **экспозиционной функции** (и типа изложения): полное или относительно полное изложение темы, господство одной тональности, заключительный каданс. Признаки **серединной функции** (и типа изложения): дробное проведние темы или включение новой темы, тонально-гармоническая неустойчивость, серединный каданс или предыкт в конце. Признаки **заключительной функции** (и типа изложения): фрагментарное проведение темы (тем), тонально-гармоническое кадансирование, использование в типичных случаях функции S, усиление мелодической линеарности, применение регистровых сопоставлений. Признаки других функций частей — переменчивы. **Вступительная функция** может иметь окончание либо неустойчивое (как середина), либо устойчивое (как кода). **Связующая функция** может иметь черты середины, но с моментом устойчивости в начале или в конце. **Репризная функция** по типу изложения может быть тождественной экспозиции, но может вмещать элементы разработки, коды.

Названные функции могут выступать в произведении как **общие** и **местные**: общие функции действуют на крупном масштабном уровне, местные — на мелком. Одновременное действие разных общих и местных функций приводит к полифункциональности разделов музыкальной формы. Пример — Вступление g-moll к опере «Евгений Онегин» Чайковского:

	A	B	A¹
местные функции	**экспозиция**	**середина**	**реприза (с доп.)**
общая функция	**в с т у п л е н и е**		

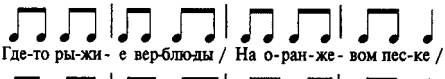
Разделы A и A¹ — полифункциональны, сочетают экспозиционное изложение и сокращенное репризное возвращение темы с серединной гармонической неустойчивостью — опорой на D вместо T. Гармония D Вступления разрешается в T g-moll с поднятием занавеса в начале I картины.

Б. Асафьев видел в музыкальной форме триаду функций — initium — movere — terminus (i : m : t); в школе Шенберга опорной была диада — fest — locker («твердо — рыхло»).

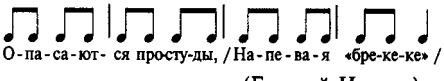
3. Период

Определение: **период — форма изложения законченной или относительно законченной музыкальной темы, завершенная кадансом.**

Термин «период» идет от древнегреческой метрики и означает буквально «круговой ход»; период (или «система») — более крупный структурный уровень после метрических понятий «стопа», «колон». Термин применяется в риторике, грамматике, поэзии. Стройная метроритмика элементарного музыкального периода из двух предложений тождественна структуре классического четверостишия с перекрестной рифмой:



1 предл.с серед. кад.



2 предл. с закл. кад.

(Георгий Иванов)

Семантика музыкального периода имеет две стороны: понимание его как музыкальной мысли, законченной или относительно законченной (по немецкой традиции), и как формы, наделенной стройным равновесием предложений и всей метрической структуры (близко к французской традиции).

Основное **применение** периода — часть более крупной формы. Основная функция — экспозиционная, дополнительные функции — неэкспозиционные: репризная, в редких случаях — вступительная, серединная, заключительная. Период выступает и как самостоятельная музыкальная форма, начиная с эпохи романтизма XIX в., где появилась «эстетика фрагмента», сказавшаяся также и в возникновении кратчайших стихотворений (например, у Тютчева). В музыке традицию периода в качестве формы отдельного сочинения заложил Шопен в цикле своих Прелюдий. Она была продолжена в цикле фортепианных Прелюдий ор.11 и др. миниатюрах Скрябина, в цикле «Мимолетностей» для ф.-п. Прокофьева.

3.1. Метрический восьмитакт

Существует не только тематическое, но и метрическое понимание периода, благодаря чему в этой форме признается наряду с тематической и гармонической еще одна основа — метроритмическая. Немецкий теоретик XIX в. Г. Риман, понимавший период исключительно метрически и как возможный на любых участках формы, опубликовал анализ всех фортепианных сонат и сонатин Бетховена, разбитых на периоды от начала до конца.

«Метрический восьмитакт» представляет собой совершенную музыкальную структуру, объединяющую силы строгого классического метра, тонально-функциональной гармонии и синтаксическую логику речи. Наряду со строгой метрической симметрией четырехтактов и двутактов в таком периоде действуют логически согласованные друг с другом метрические функции тактов. Эти функции обозначаются или знаками весомости $\cup$, $\overset{\cup}{\cup}$, $-$, $=$, $\equiv$, или знаками препинания словесного языка (над их введением в музыку специально работали теоретики XVIII в.) — запятая, точка с запятой, двоеточие и точка:

$\cup -$ $\cup =$ $\cup \overset{\cup}{\cup}$ $\cup \equiv$

тт. 1–2, 3–4; 5–6: 7–8.

Метрическая функция т.2, с запятой, — некаденционное завершение фразы, относительный неустой, т.4 с точкой с запятой — серединный каданс, относительный устой, т.6 с двоеточием — тяготение к заключительному кадансу, максимальный неустой, т.8 с точкой — заключительный каданс, полный устой.

Классический пример — главная тема финала (Менуэт) 20-й сонаты для ф.-п. Бетховена:

14. **Л. Бетховен. 20 соната для ф.-п., II ч.**

Заметим, что в приведенном метрическом восьмитакте из Бетховена все 4 метрические функции осуществляются на одной и той же гармонии — T_{53}: знаменитые «функциональные тяготения» классической тональности — это прежде всего функциональные **метрические тяготения**, как результат психологического переживания организованных ритмических процессов.

«Метрический восьмитакт» как система определенных метрических функций не всегда соответствует именно записанному восьмитакту, он может представать в иных масштабах — в виде 4-такта, 16-такта и др. величин, то есть 1 такт восьмитакта может быть записан как 1/2-такт, 2-такт, 3-такт, 4-такт. Пример метрического восьмитакта, уложенного в 4-тактовый период, с широким размером 12/8 — тема Ноктюрна Шопена Es-dur op.9 №2:

15. **Ф. Шопен. Ноктюрн Es-dur op.9 №2**

Другие примеры метрического восьмитакта в иных масштабах записи:

1 т. = 1/2 т. — Гендель. Сюита E-dur, Ария с вариациями, тт.1–3;
1 т. = 2 тт. — Прокофьев. Соло Дуэньи из 2 картины «Обручения в монастыре», тт.1–16;
1 т. = 3 тт. — Скрябин. Вальс As-dur op. 38, тт.1–24;
1 т. = 4 тт. — Чайковский. Вальс из «Спящей красавицы», тт.1–33.

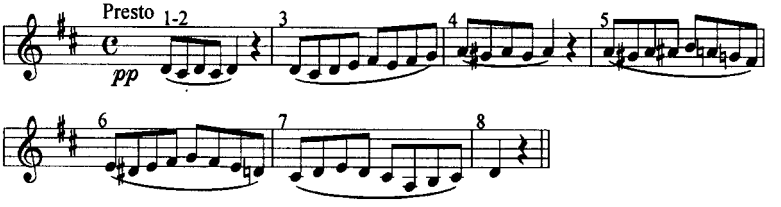
(Нотные примеры данных и других образцов метрического восьмитакта см.: Ю.Н. Холопов. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М. 1978, С.124–125 и др.).

Функциональная строгость метрического восьмитакта и его естественная простота для восприятия побуждала композиторов к искусству нарушений этой природной нормы, показывавших мастерство и изобретательность авторов. Музыкальный эффект таких моментов бывает чаще всего остроумно-игровой (у Гайдна, Моцарта) или напевно-лирический (у Шопена, Чайковского, Прокофьева). Среди наиболее важных приемов усложнения восьмитакта — «генеральный затакт» (полный такт, имеющий смысл затакта, схематически обозначаемый цифрой 0), «выписанная фермата» (полный такт, имеющий смысл ферматы, обозначается, например, 8а), начальное и конечное сжатие структуры (обозначения — 1–2, 7–8), секвенции мотивов и повторы внутри периода (обозначения типа 5а, 6а), дополнения к заключительному и даже к серединному кадансам (7а, 8а; 4а, 4б). Примеры: а) Серенада Антонио из «Обручения в монастыре» Прокофьева, первое предложение периода, с «генеральным затактом» (0) и расширенным кадансом (4а); б) Ариозо Кумы «Глянуть с Нижнего» Чайковского, с «выписанной ферматой» (4а); в) Увертюра к «Свадьбе Фигаро» Моцарта, с начальным сжатием (1–2); г) Ария Кутузова из «Войны и мира» Прокофьева, с заключительным сжатием, как бы певческой «недодержкой» звука (7–8); д) Гайдн. Менуэт из Квартета G-dur op.76 №1, с секвентным расширением (6а, 6б); е) Гайдн. Квартет Es-dur op.71 №3, 1 ч., с комическими «избыточными» дополнениями к серединному и заключительному кадансам (4а, 4б, 8а, 8б):

16 а) **С. Прокофьев. Обручение в монастыре. Серенада Антонио**

б) **П. Чайковский. Чародейка. Ариозо Кумы**

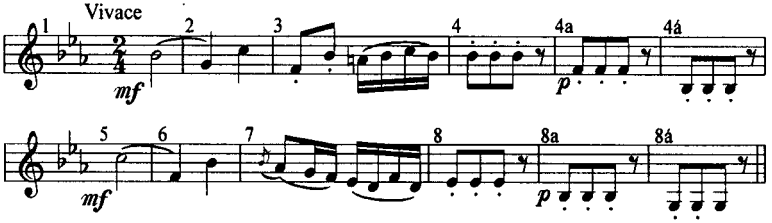
в) **В.А. Моцарт. Свадьба Фигаро. Увертюра**



г) **С. Прокофьев. Война и мир**

д) **Й. Гайдн. Квартет ор.76 №1, Менуэт**

е) **Й. Гайдн. Квартет ор.71 №3, I ч.**



«Метрический восьмитакт», особенно в репризных периодах, может быть значительно усложнен введением разработочных элементов, что ведет к полифункциональности метрических тактов и нарушению порядка их следования. Пример — реприза из Менуэта Квартета Гайдна «Жаворонок» D-dur ор.64 №5, с двукратным проведением периода, где в первом случае делаются внутренние имитационные вставки (5а, 6а), а во втором благодаря прерванному кадансу образуется полифункциональный такт (4 = 6), за которым следует разработочная вставка с нарушением номерного порядка тактов (7, 5, 6а, 6б, 6в) и ряд усложнений в заключительном кадансе (расширение и дополнение — 7а, 7б, 8а):

17. **Й. Гайдн. Квартет ор.64 №5, Менуэт**

Во всех приведенных случаях разного рода усложнения восьмитакта ведут к образованию искусных видов неквадратности (количество

тактов — 10, 5, 7, 7, 10, 12, 10 + 16) на основе квадратности как нормы. (Анализ многочисленных примеров неквадратных периодов см.: Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М. 1967. С.566–619.)

3.2. Классификация видов периода

Классификация структурных видов периодов делается на основе нескольких критериев: 1) по количеству предложений или отсутствию деления на предложения — периоды из двух или трех предложений, простые или двойные (сложные) периоды, периоды единого строения (без деления на предложения); 2) по тематическому сходству или несходству начал предложений — периоды повторного и неповториого строения; 3) по метрическому признаку — квадратные и неквадратные (с расширением, сжатием); 4) по тонально-гармоническим признакам — однотональные или модулирующие, из тождественных предложений (с одинаковыми кадансами), завершенные неустойчивым кадансом (сравнительно редко); 5) по степени тематической развитости — периоды элементарные и развитые; 6) по взаимодействию с другими формами — периоды с чертами простой двухчастной, простой трехчастной форм, рондо, вариаций, сонатной формы (сонатной экспозиции, сонатной формы без разработки).

Основным видом периода является период из двух предложений повторного строения, с полным совершенным заключительным кадансом, несущий экспозиционную функцию в произведении (см. Примеры 14, 18, 19).

3.3. Тонально-гармоническое строение периода

Экспозиционная функция периода в музыкальной форме определяет его тонально-гармонические и тематические свойства. В экспозиции развертывается и закрепляется главная тональность произведения, утверждается тоника. Тонально-гармоническая прочность экспозиции, позволяющая в репризе (и коде) вернуться к начальной тональности, служит фундаментом, на котором зиждется вся музыкальная форма произведения. В **однотональном** (немодулирующем) периоде главная тональность утверждается, при возможных внутритональных отклонениях, установлением тоники на сильной доле 1-го такта (в типичных случаях) и закреплением ее в заключительном полном кадансе (наши Примеры 15, 16 в, е).

В **модулирующем** периоде, несмотря на заключительный каданс в подчиненной, не главной тональности, тем не менее главная тональность господствует. Ведь экспозиционные периоды имеют определенную закономерность в направлении их модулирования: как правило, в тональность группы D — III, V или VII ступеней. В силу гармонической логики, D_{III}, D_V и D_{VII}, даже представленные в виде модуляции в эти ступени, обнаруживают функциональное тяготение в первоначально утвержденную T главной тональности, и модуляция в конце периода в доминан-

товую сторону не смещает главную тональность с ее господствующих позиций в музыкальной форме. Пример — начальный период Скерцо из «Весенней» сонаты Бетховена для скрипки и фортепиано F-dur op.24: T C-dur в его кадансе (т.8) явно тяготеет в T главной тональности F-dur (т.1). Для этого ощущения имеет значение также и количество звучащего времени: F-dur длится 5 тт., а C-dur — только 3 тт.:

18. **Л. Бетховен. «Весенняя» соната №5 для скрипки и ф.-п. Скерцо**

Выбор конкретной ступени доминантовой функции при модуляции зависит от стиля композитора. Для венских классиков закономерны модуляции из мажора в тональность V ступени, из минора — в тональность III и V ступеней. Пример модуляции из F-dur в C-dur приведен в Примере 18. Примеры других модуляций: из f-moll в As-dur — экспозиционный период из III ч. 1 сонаты для ф.-п. Бетховена; из a-moll в e-moll — период главной темы в Alla turca Моцарта. Венские классики избегают модуляций из мажора в минор III ст. Скорее можно встретить модуляцию в редкую, казалось бы, VII натуральную ст. (из минора), как в III ч. 8 квартета e-moll op.52 №2 Бетховена — e-moll — D-dur:

19. **Л. Бетховен. Квартет №8 op.59 №2, III ч.**

Путем двухэтапного модулирования в сторону D в Траурном марше as-moll из 12 сонаты для ф.-п. Бетховена достигается модуляция на тритон (транспонируемый период): as-moll — Ces-dur, h-moll — D-dur. При двухэтапном модулировании в двойном периоде Прелюдии d-moll №24 Шопена, с модулирующими дополнениями, делается переход в тональность S_{II}: d–F, a; a–C, e.

У композиторов-романтиков XIX в., уделявших особое внимание минорному ладу, закрепились и модуляции в периоде из мажора в минор III ст.: E–gis в песне Вани «Как мать убили» и главной теме пьесы Чайковского «На тройке», C–e в Этюде Шопена op.10 №7, As–c в Вальсе op.39 №15 Брамса. Вслед за смелыми бетховенскими открытиями мо-

дуляций в терцово-хроматические тональности (Скерцо 6 симфонии — F–D, Скерцо 7 симфонии — F–A) у романтиков сохранились и эти пути модулирования: As–C в Этюде Шопена ор.25 №1. А среди гармонических новшеств Шуберта появилась и поразительная модуляция в секундо-хроматическую тональность: e–dis в песне «У ручья»:

20. **Ф. Шуберт. Зимний путь. У ручья**

Тональности субдоминантовой стороны в заключительных кадансах экспозиционных периодов используются неизмеримо меньше доминантовой и могут считаться скорее исключениями, подтверждающими правило. Конечно, наиболее «спокойны» для тональной устойчивости периода модуляции в самую слабую S — TS_{VI}. Даже у Бетховена в Марше из «Афинских развалин» происходит нетипичный переход — D–h. Пример движения из минора в мажор TS_{VI} — в Прелюдии h-moll из ор.11 Скрябина. Наиболее проблематичны модуляции в S_{IV}, так как самая сильная субдоминантовая тональность способна спорить с главной за главенство, поскольку тоника — потенциальная доминанта к субдоминанте. В качестве классической по мастерству модуляции в неклассическую тональность S_{IV} рассмотрим экспозиционный период Скерцо из сонаты B-dur для фортепиано №10 Шуберта — B-dur — Es-dur:

21. **Ф. Шуберт. Соната B-dur, III ч.**

В своей смелой модуляции Шуберт достигает и яркого эффекта экстравагантной неожиданности, и в то же время соблюдения закона

экспозиции — господства главной тональности, B-dur. Секрет кроется во временных пропорциях: B-dur (включая отклонения в g-moll) длится 14 тт., а Es-dur — всего лишь 2 тт. При столь сильной временнóй диспропорции тональность Es-dur, даже поставленная на метрически сильный момент заключительного каданса, не в силах составить конкуренцию главной тональности B-dur и обнаруживает свое к ней функциональное тяготение.

В XX в. вместе с развитием 12-тоновой тональности и появлением хроматических ступеней в периодах звучат модуляции не только на полутон (C–H в Марше охотников из «Пети и волка» Прокофьева; Des–D во II ч. 8 сонаты Прокофьева), но и на тритон (As–D в Марше из «Трех апельсинов» Прокофьева, C–Ges в романсе Мясковского «Они любили друг друга» ор.40 №6, на стихи Лермонтова).

Форма периода в существенной мере организуется **гармоническими кадансами** предложений. **Предложения — это наиболее крупные части периода**. По гармоническому составу различаются кадансы полные (совершенные или несовершенные) и половинные (полукадансы — автентические или плагальные), а по местоположению в форме — серединные (в конце 1-го предложения или других предложений кроме последнего), заключительные (в конце периода) и вторгающиеся (каданс периода совпадает с началом следующего построения). В центральном виде периода — из двух предложений повторного строения — первое предложение завершается сравнительно неустойчивым половинным кадансом, а второе — устойчивым полным совершенным или несовершенным кадансом. Между этими кадансами образуется функциональное тяготение на расстоянии: гармония серединного полукаданса разрешается в гармонию заключительного полного каданса (D–T, см. Примеры 16г, е). Благодаря действию метрических функций и симметрии квадратных структур аналогичное функциональное тяготение серединного каданса к заключительному всякий раз возникает и при ином гармоническом наполнении серединного и заключительного кадансов: S–T (см. Пример 24), T–T (Пример 14), T–D (Пример 22), а также все случаи модулирующих периодов.

Важнейший в периоде заключительный каданс в некоторых случаях бывает половинным (автентическим). В традиции инструментальной музыки таковы танцевальные жанры, в которых особенно важна метроритмическая основа, — менуэт, сарабанда (многие сарабанды барокко имеют строение классического периода). Пример — Менуэт из 18 сонаты для ф.-п. Бетховена:

22. **Л. Бетховен. 18 соната для ф.-п., Менуэт**

Вторгающиеся кадансы особенно типичны для прелюдий и других миниатюр Шопена, Скрябина в момент начала репризного дополнения к периоду (Шопен. Прелюдия C-dur №1).

Особый случай гармонической неустойчивости в конце периода возникает в музыкальной форме, в которой экспозиция непосредственно «перетекает» в середину, путем сквозного развития. Такие формы встречаются в прелюдиях Шопена бурного, эмоционально взволнованного характера — fis-moll и g-moll. Приведем пример 2-го предложения и начала середины Прелюдии g-moll №22 Шопена; 2-е предложение и весь период без гармонического каданса, через ряд неустойчивых гармоний и линеарное движение переходит в трезвучие Des-dur:

23. **Ф. Шопен. Прелюдия g-moll**

Среди серединных кадансов наиболее распространен полуавтентический вид (см. Примеры 16 г, е, 20). Значительное место занимают полные кадансы, совершенные и несовершенные (Примеры 14, 16а, 18, 19, 21, 22). Сравнительно редки полуплагальные кадансы (на II, IV, VI ст.). Яркий образец — во II ч. 7 сонаты для ф.-п. Бетховена, с кадансированием 1-го предложения на S_{IV}:

24. **Л. Бетховен. 7 соната для ф.-п., II ч.**

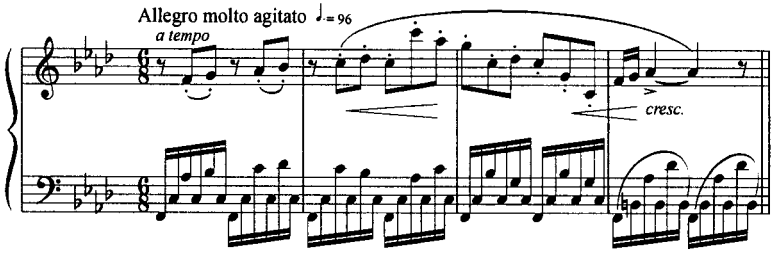
Пример серединного каданса на S_{II} — 1-е предложение Трио пьесы Шумана «Конец весны» (B-dur, отклонение в c-moll). Полукаданс на TS_{VI}

имеет вид прерванного оборота в 1-м предложении пьесы Шумана «Признание»:

25. **Р. Шуман. Карнавал. Признание**

В образовании серединных кадансов принимают участие и побочные доминанты — к III, V, VI ступеням. Пример необычного прерванного серединного каданса, с участием $DD_{VII}^{\flat 3}$ на органном пункте T в Этюде f-moll op.10 №9 Шопена:

26. **Ф. Шопен. Этюд op.10 №9**



В 12-ступенной тональности XX в., благодаря расширению круга модуляций и отклонений, в серединном кадансе может появиться любая из 12 хроматических ступеней. Покажем это на примере Прокофьева. Серединный каданс на I ст. — «Джульетта-девочка», C–C; на II н. — «Мимолетность» №1, e–F; на II — «Придворный танец» из «Золушки», B–C; на III н. — 2 соната для ф.-п., IV ч., ГП, d–f; на III в. — «Маски» из «Ромео и Джульетты», B–d; на IV н, — Гавот fis-moll, fis–B; на IV — 8 соната для ф.-п., IV ч. B–Es; на IV в. — 2 фортепианный концерт, I ч., ГП, g–cis; на V н. — «Джульетта танцует с Парисом», e–B; на VI в. — «Съезд гостей» из «Ромео», As–F; на VII н. — 4 соната для ф.-п., II ч., a–g; на VII в. Марш из «Трех апельсинов», As–g. Наиболее новым, как и в заключительных кадансах, является использование соотношений полутона и тритона; примеры: а) 1-е предложение «Мимолетности» №1, e–f; б) главная тема 2 фортепианного концерта, g–cis, где заключительный каданс дается в S_{IV} (g–C, приводится верхний голос):

27 а) **С. Прокофьев. Мимолетность №1**

б) **С. Прокофьев. 2 концерт для ф.-п., I ч.**

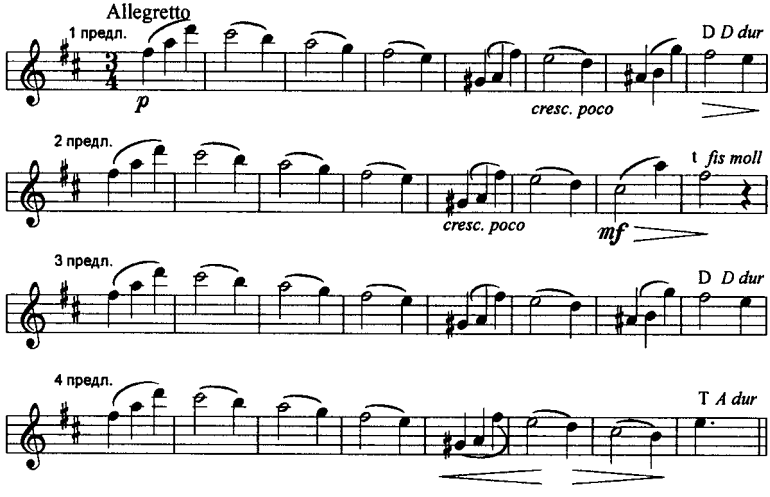
При одинаковых серединном и заключительном кадансах образуется **период из тождественных предложений**. Подобная структурная упрощенность используется композиторами в пьесах для детей (Шуман, «Веселый крестьянин» из «Альбома для юношества»), в музыке с народным оттенком — Чайковский, Трио из Скерцо 4 симфонии, предложения из 8 тт с одинаковыми, половинными кадансами. Пример из музыки XX в. — Барток, «Переменный такт», №26 из «Микрокосмоса», 8 + 8 тт.

Период единого строения может иметь непрерывное гармоническое развитие с единственным кадансом — в конце; пример — тема «32 вариаций» для ф.-п. Бетховена, основанная на старинной хроматической нисходящей теме, типичной для пассакалий и чакон: c–h–b–a–as–g ... c.

Двойной (или сложный) период имеет две структурные разновидности: 1) из 4-х простых предложений, объединяемых попарно в два **сложных предложения**, с четырьмя кадансами, 2) из двух сложных предложений,

не делящихся на простые, с двумя кадансами. Двойной период отличается от повторенного (или варьированно повторенного) периода тем, что при простом повторении заключительный каданс остается тем же самым, хотя могут быть небольшие изменения в фактуре, а в двойном периоде меняется заключительный каданс. Например, период повторного строения в Этюде Шопена ор.10 №7 (4 + 4 тт.) с модуляцией C–e, проведенный вторично с тем же количеством тактов и с той же модуляцией, лишь октавой выше и с небольшими фактурными изменениями, — повторенный. А период в Этюде Шопена a-moll ор.10 №2 со стуктурой 4 + 4 тт. a-moll — e-moll и 4 + 6 тт. a-moll — a-moll — двойной. Область применения двойных периодов — жанры, требующие повторов материала: этюды, танцы, марши, ансамбли, концерты, балеты. Типичный пример двойного периода из 4-х простых предложений (двух сложных предложений) — Вальс D-dur Глазунова (32 тт.):

28. **А. Глазунов. Вальс ор.42 №3**



Приведенный ранее пример с прерванным кадансом из Этюда Шопена f-moll ор.10 №9 (Пример 26) показывал гармоническую неустойчивость первого сложного предложения, которая разрешалась в устойчивость конца второго. Во втором сложном предложении может делаться и структурное расширение — как в упомянутом Этюде Шопена a-moll ор.10 №2 — 4 + 6 тт.

Число простых предложений в двойном периоде может достигать 5–6, то есть вдвое больше, чем в простом периоде из 3 предложений. Пример двойного периода из 5 предложений — в «Прощании перед разлукой» из «Ромео и Джульетты» Прокофьева (4 + 4 + 4 + 4 + 4):

29. **С. Прокофьев. Ромео и Джульетта. Прощание перед разлукой**

Двойной период из сложных предложений, не делящихся на простые предложения, может быть весьма сложным и развитым по внутренней структуре. Видимо непревзойденный по масштабности образец имеется в Скерцо Шопена h-moll op.20, где период главной темы насчитывает 120 тт. (2 предложения по 60 тт.)

Прокофьев при образовании двойного периода прибегал к смелым транспозициям простого периода на полутон. Пример — II ч. 8 сонаты: 1-е сложное предложение — Des-dur, 2-е — D-dur.

Гармония активна в моментах внутренних **расширений** и внешних **дополнений**. В расширениях, чаще во втором предложении, важна роль секвенций, ведущих к кульминациям (см. Пример 16д). Дополнения бывают не только к заключительному кадансу, но и к серединному (см. Пример 16е). Во II ч. 5 симфонии Бетховена дополнение к несовершенному кадансу по продолжительности превышает сам период: 8 + 14 тт.

Неэкспозиционные периоды, на которые не возлагается задача создать тональный фундамент формы, отличаются тональной неустойчивостью, «безбоязненным» модулированием в тональность S. Даже в классических трио сложных трехчастных форм, где к экспозиционности добавляются черты серединности, может возникнуть и битональность — как в Трио Скерцо 6 симфонии Бетховена, с равновесием тональностей B–F:

30. **Л. Бетховен. 6 симфония, III ч.**

Раньше упоминалось Трио Скерцо 4 симфонии Чайковского — в тождественных предложениях его начального периода оба каданса неустойчивы, полуавтентичны.

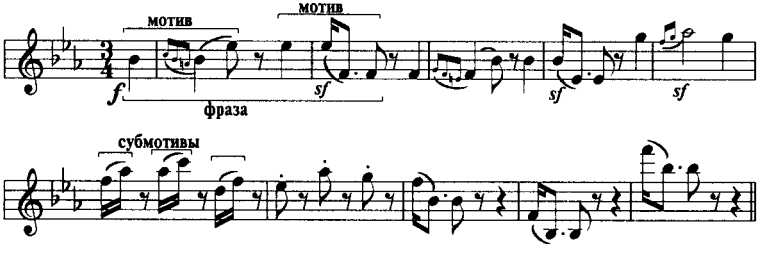
В Ноктюрне №3 «Грезы любви» Листа, в условиях двойной трехчастной формы $ABA^1B^1A^2$ — среднее, бифункциональное проведение темы (A^1, экспозиция плюс середина) содержит модуляционное закрепление тональности S_{II}н.: Н–С.

3.4. Тематическое строение периода

Период является оптимальной формой изложения классической темы. Важнейшее тематическое понятие составляет мотив. Для стилей XVIII в. оно столь существенно, что тип тематизма этого времени определяется как мотивно-составной. В XIX в. получил распространение протяженный («песенный») тематизм: целостная структура первична, деление на мотивы не всегда отчетливо. (Специальный теоретический материал по тематизму см. в книге: В.Н. Холопова. Теория музыки. СПб. 2002. Ч.4 Тематизм.)

Мотив — наименьшая тематическая единица, содержащая, как правило, одну сильную долю. Фраза — объединение двух или нескольких мотивов. Субмотив — часть мотива, допускающая ее реальное отчленение, но не обладающая индивидуальностью мотива. Пример — Менуэт из «Лондонской» симфонии Es-dur №103 Гайдна:

31. **Й. Гайдн. Лондонская симфония №103, Менуэт**



Темы в периоде по внутреннему строению бывают однородные (моноаффектные) и контрастные (полиаффектные, полижанровые), при этом мономотивные и полимотивные, монотемные и политемные (составная тема, тема-комплекс). Однородная мономотивная тема — Скрябин. Прелюдия h-moll op.11. Однородная полимотивная тема — Скрябин. Прелю-

дия fis-moll op.11, с пятью разными мелодическими мотивами, при одном аффекте — agitato. Контрастная полимотивная — с типичным для венских классиков противопоставлением «фанфар» и «вздохов»: Моцарт. Соната D-dur на 6/8 (K.576), Бетховен. 5 соната для ф.-п. В Менуэте из 103 симфонии Гайдна контрастный «вздох» введен в т.5 (см. Пример 31). Контрастная полижанровая (составная) тема — Бетховен. Скерцо из 6 симфонии F-dur с типичной темой скерцо F-dur и темой лендлера D-dur (двойной период):

32. **Л. Бетховен. 6 симфония, III ч.**

Аналогичные примеры составных тем: Шопен. Мазурка cis-moll op.50 №3 (фугато и ритурнель), Полонез es-moll op.26 №2. Тема-комплекс как результат контрапунктирования тем — Малер. Песнь о земле, I ч., с неодновременным вступлением тем у валторн, струнных (затем солирующего тенора) — все в пределах 1-го предложения периода:

33. **Г. Малер. Песня о земле, I ч.**

Тематизм во многом определяет виды структур периодов. Период повторного строения — с одинаковыми тематическими началами каждого из предложений, период неповторного строения — с различными тематическими началами каждого из предложений; образцы — Гайдн. Менуэт из 103 симфонии (Пример 31); Бетховен. Скерцо из 6 симфонии, начальный двойной период (Пример 32).

В **элементарных периодах** тема только излагается, а в **развитых периодах** не только излагается, но и содержит мотивную разработку, больше всего во втором предложении. У венских классиков развитые периоды были особенно характерны для реприз (см. Пример 17 из Менуэта Гайдна в Квартете «Жаворонок»). Выдающийся пример мотивной разработки в 1-м предложении — ГП увертюры Бетховена «Леонора №3» C-dur со следующей структурой дробления с замыканием (всего 32 тт.): 4, 4, 2, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 4 тт. Развитой период ГП 1 ч. Квинтета Моцарта g-moll №3 (K.516), со структурой 8 т. — 1-е предл., 16 тт. — 2-е предл., 5 тт. — доп., в репризе сонатной формы

превращается в полифоническую мотивную разработку протяженностью в 27 тт. (включая дополнение 5 тт.). Определенный тип периода с лаконичным первым и развитым вторым предложением сложился в фортепианной миниатюре XIX в. — прелюдиях Шопена, затем Скрябина. После интенсивной мотивной разработки второго предложения возникла необходимость в резюмирующем **репризном дополнении**. Примеры: Шопен. Прелюдия C-dur — 1-е предл. 8 тт., 2-е предл. 16 тт., репризное доп. 10 тт.; Прелюдия h-moll 8 + 14 + 4 тт.; Скрябин. Прелюдии op.11 C-dur — 8 + 10 + 7 тт., fis-moll — 16 + 28 + 12 тт.

3.5. Период с признаками других форм

Экспозиционную функцию в музыкальной форме может выполнять не только период, но и одно предложение — предложение в функции периода (в немецкой терминологии — «der Satz» в отличие от «Periode»). Распространеннейший случай — главные партии классических сонатных форм: 1-е предл. составляет ГП, 2-е начинает собой СП. В условиях простой формы — тема вариаций во II ч. 3 фортепианного концерта Прокофьева: тт.1–4 — предложение (der Satz) в функции периода, тт.5–12 — середина, тт.13–16 — реприза, т.17 — дополнение. Приводим экспозицию и начало середины:

34. **С. Прокофьев. 3 концерт для ф.-п., II ч.**

Период **с признаками простой двухчастной формы** — Прелюдия Шопена c-moll (схема a b b, 4 + 4 + 4 тт.), где второй 4-такт (повторенный) имеет двоякую функцию: 2-го предложения периода и 2-й части простой двухчастной формы.

Черты **простой трехчастной формы** естественны для периода из 3-х предложений, где переход от 2-го предложения к 3-му идентичен соотношению середины и репризы простой трехчастной формы. Таковы упомянутые шопеновские Прелюдия E-dur (4 + 4 + 4) и Этюд gis-moll:

вст.	1 предл.	2 предл.	3 предл.	кода
2	16	16	15	14

Пример такого **трехчастного периода** у Шостаковича — тема ГП I ч. 8 квартета: 8 + 17 + 8 тт.

Рондообразный период — в главной теме финала «Авроры» Бетховена с чередованием микрорефренов и микроэпизодов: 8 (р.) + 22 (эп.) + 8 (р.) + 12 (эп.) + 8 (р.).

Период **с признаками вариационной формы**: варьированно повторенный период — Шопен, Ноктюрн Es-dur, второй 4-такт; 2-е предложение как вариация 1-го — Прокофьев, II ч. 8 сонаты; период с внутренними микровариациями — Дебюсси, Прелюдия «Шаги на снегу», период из двух

предложений с кодой (15 + 16 + 5 тт.), с вариациями на остинатный однотакт с аллюзией «шагов».

Период **с признаками сонатной экспозиции** — Бетховен, ГП I ч. 5 сонаты для ф.-п. c-moll, ГП 8 тт., ПП 13 тт., ЗП 10 тт.; Бетховен, ГП I ч. 27 сонаты e-moll, ГП + СП 8 тт., ПП 8 тт., ЗП 8 тт.

35. **Л. Бетховен. 27 соната, I ч.**

Период с элементами **сонаты без разработки**: Шопен. Ноктюрн e-moll op.72 №1, двойной период с транспонируемым на квинту дополнением к каждому сложному предложению — H-dur — E-dur; Скрябин. Поэма op.32 №1, двойной период с транспонируемым на квинту дополнением к каждому сложному предложению — Cis-dur — Fis-dur; Скрябин. Этюд op.65 №2 (с параллельными б.7), с транспозицией развивающе-каденсирующего построения на тритон.

Период составляет фундамент всех классических музыкальных форм и лабораторию музыкального языка композиторов-классиков.

4. Простая двухчастная и простая трехчастная формы (так называемые «песенные формы»)

Простыми называются двухчастная и трехчастная формы, первая часть которых представляет собой период, а остальные не содержат более сложных структур. «Песенными» они именуются благодаря жанровым связям с песнями и танцами, выражающимся в характере тематизма и симметрии стуктур. Более «песенной» является простая двухчастная форма, в то время как простая трехчастная — более универсальна по содержанию и самостоятельна по своей логике.

Область применения той и другой формы в инструментальной музыке: часть более крупной формы — сложной трехчастной, рондо, вариационной, сонатной, — и форма пьес-миниатюр, начиная с танцев.

4.1. Простая двухчастная форма

Эта форма отличается легко обозримой симметрией, квадратностью структуры, имеет устоявшуюся семантику простоты и безыскусности.

Она имеет две разновидности — безрепризную и репризную. Существует и двойная двухчастная форма.

Безрепризная простая двухчастная форма со схемой АВ особенно непосредственно определяема песенно-танцевальными прототипами, с соотношением частей наподобие запева и припева, танца и ритурнеля. В такой форме нередко образуется связанная с народными истоками масштабно-тематическая структура «пара периодичностей»: $\frac{\text{1 ч.}}{\text{a a}} \Big| \frac{\text{2 ч.}}{\text{b b}}$. («Пара периодичностей» может возникнуть в пределах и периода, и одного предложения). Простая двухчастная форма указанного вида характерна для танцев (особенно вальсов) и рефренов рондо, в том числе проходящих в финалах классических сонат и симфоний. Пример рефрена с соотношением двух частей как «запев-припев» — рефрен рондо из финала 16 сонаты G-dur для ф.-п. Бетховена: каждая из двух частей имеет форму квадратного периода повторного строения, общая масштабно-тематическая структура — «пара периодичностей» a a — b b:

36. **Л. Бетховен. 16 соната, финал**

Соотношение «танец-ритурнель» имеют многочисленные вальсы и лендлеры Шуберта, половина вальсов Шопена (имеются в виду первые части), некоторые его мазурки, как C-dur op.24 №2, со структурой пары периодичностей. Вальсам Шопена присущи и различные точные повторения (иногда с октавным смещением): повторение только ритурнеля, со стуктурой A ‖: B :‖ — №6 Des-dur op.64 №1; повторение каждой части в отдельности ‖: A :‖: B :‖ — №11 Ges-dur op.70 №1, №13 Des-dur op.70 №3; повторение целой двухчастной формы ‖: A | B :‖ — №1 Es-dur op.18 №2, As-dur op.34 №1.

Между частями двухчастной безрепризной формы может быть соотношение темы и ее варианта. Яркий пример — тема «Болеро» Равеля, где 2-я часть сохраняет мелодическую целостность, несмотря на гармоническое развитие. Общая структура — с повторениями каждой из частей и отыгрышами малого барабана:

вст.	a	a	B
‖: 4т.	8т.	9т.(+1т.) :‖:	17т.(+1т.) :‖

Приводим начала 1-й ч. (а) и 2-й ч. (б):

37 а) **М. Равель. Болеро**

б)

Другие примеры 2-й ч. как мелодического варианта 1-й ч. — Лист, Тарантелла «Венеция-Неаполь», тема Canzona napolitana Es-dur; Бетховен, 25-я соната, II ч. g-moll.

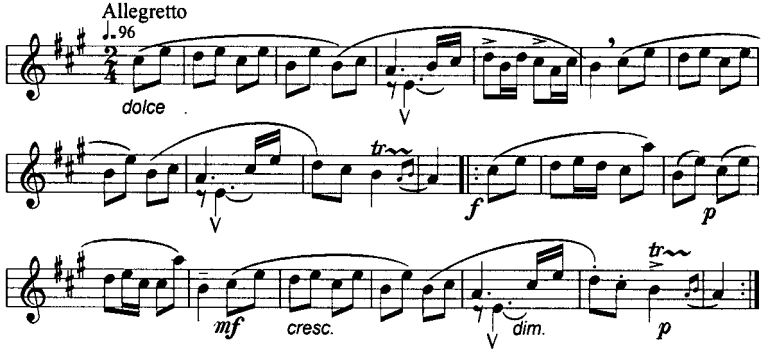
2-я ч. безрепризной двухчастной формы может представлять собой и мотивное развитие, иногда весьма широкое, в отдельных пьесах (у композиторов XIX в.) требующее в окончании формы резюмирующей коды репризного типа (аналог репризного дополнения в развитых периодах). Характерные примеры — Этюд As-dur op.25 №1 Шопена и Прелюдия Es-dur op.23 №6 Рахманинова, с общей принципиальной схемой A | B ↓ Кода. Полный совершенный каданс в главной тональности в конце 2-й ч. и заключительный тип изложения в коде репризного типа не позволяют рассматривать эти формы как простые трехчастные. Коды, компенсирующие отсутствие настоящих реприз, бывают весьма обширны. В Этюде As-dur Шопена пропорции формы 16–19–14 тт., а в Прелюдии Es-dur Рахманинова — 8–14–20 тт., то есть кода в «равнинном» мелодическом стиле Рахманинова протяженнее, чем 1-я или 2-я части, и занимает практически половину времени сочинения. В ней располагается «тихая кульминация» произведения, ровно в точке «золотого сечения» (т.28) по отношению ко всей форме произведения:

38 **С. Рахманинов. Прелюдия op.23 №6**

Репризная простая двухчастная форма имеет структуру a a | b a, с проведением в репризе одного предложения, иногда расширенного. 2-я ч. в этом типе формы не образует периода. Помимо наличия функции репризы форма примечательна наличием функции середины (b) в так называемой «третьей четверти формы», представляющей собой «зону золотого сечения». Логическому объединению такой формы служит возникновение в ней масштабно-тематической структуры «дробление с замыканием» со схемой типа 4 4 | 2 2 4. («Дробление с замыканием» может

составлять структуру и периода, и предложения). Двухчастная репризная форма типична для венских классиков, у которых она входит как составная часть в более крупную форму: тема для вариаций, главная тема финалов сонат и симфоний, рефрен рондо, часть сложной трехчастной формы. Особенно показательна репризная двухчастная форма в качестве темы для вариаций: Бетховен, финалы 3 и 9 симфоний, II ч. 7 симфонии — все со структурой дробления с замыканием квадратного строения. В теме Ариэтты C-dur (II ч.) 32 сонаты Бетховена, с ладовым контрастом в «третьей четверти формы» (a-moll), можно говорить о тональной репризе (C-dur), замыкающей форму на ином тематическом материале, аккордового, «хорового» склада. Удивительное отступление в сторону неквадратности структур сделал Бетховен в «12 вариациях на русскую тему» A-dur для ф.-п., где тема — вариант «Камаринской», из балета «Лесная девушка». Чутко почувствовав возможности русского материала, Бетховен написал тему со следующей структурой, затем повторяемой в 12 строгих вариациях, — 5 + 5 ‖: 2 + 2, 5 :‖ :

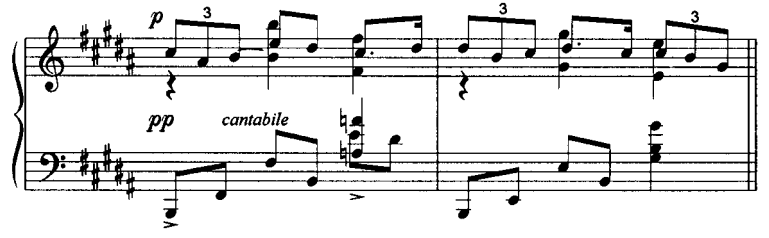
39. **Л. Бетховен. 12 вариаций на русскую тему**



Репризная двухчастная форма в качестве самостоятельной приобретает множество индивидуальных черт. Так, миниатюрнейшую форму имеет Прелюдия es-moll op.16 №4 Скрябина — из четырех 3-тактов: 3 + 3 | 3 + 3. Прелюдия gis-moll op.16 №2 Скрябина обладает неклассическим, поэмным динамическим профилем — от *pp* в экспозиции к *fff* в репризном предложении. Простую двухчастную форму с трансформированной репризой и расположенной в ней кульминацией имеет Прелюдия B-dur Шопена. А в скрябинской Прелюдии H-dur op.37 №3 кода составляет ровно половину произведения (16 тт.) и включает еще одно, дополнительное проведение репризного предложения: a a | b a кода a. Приводим начало «a» и начало коды:

40 а) **А. Скрябин. Прелюдия ор.37 №3**

б)

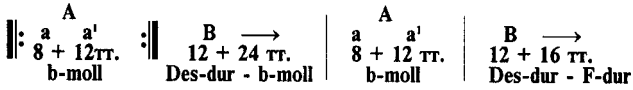


В двухчастной форме может быть повторение частей, точное, со схемой ‖: A :‖: B :‖ или видоизмененное. Редкий пример формы с двумя **разными** развивающими вторыми частями видим в Прелюдии d-moll ор.34 №24 Шостаковича: A B B' Кода (цикла) — 8 + 8 + 12 + 18.

Простую двухчастную репризную форму с повторением частей в соединении со сквозным, скрыто-фабульным развитием имеет Ноктюрн H-dur ор.32 №1 Шопена (с драматическим концом). Тематизм выдержан в характере оперной сцены: A — ариозо, B — «дуэт согласия», rit. — оркестровый ритурнель, в Коде — речитативы, изобразительные «удары». Схема такова:

1 ч.		1 ч.		2 ч.			2 ч.			
A	rit.	A	B	rit.	a	B	rit.	a	Кода	
8	4	8	11	4	6	11	4	5	4тт.	
H	(H)	H	Fis	(gis)	H	Fis	(gis)	H	h (H)	
	D			D			D			

Двойная простая двухчастная форма образуется путем повторения формы с тонально-гармоническими изменениями (транспозиция, изменение каданса). Такую форму, со сложным симфоническим развитием, имеет 1-я ч. II ч. Andantino in modo di canzona b-moll из 4 симфонии Чайковского. Две части простой двухчастной безрепризной формы соотносятся как сольный запев (период a a¹) и хоровой припев (B), но в условиях драматической симфонии «припев» переходит в большую разработочную связку, меняющую направление модуляции при повторении формы: первоначально Des-dur — b-moll, 24 тт., вторично — Des-dur — F-dur, 16 тт. Схема такова:



Простая двухчастная форма может иметь существенные **черты других музыкальных форм**. Так, соединение двухчастной формы (с повторением частей) с орнаментальными вариациями на одно предложение периода (a) представляет собой II ч. Andante, un poco Adagio F-dur из Сонаты для ф.-п. Моцарта C-dur (K.309), что позволяет простой двухчастной форме составить самостоятельную часть цикла. Схема такова:

1 ч.	1 ч.	2 ч.	2 ч.
a a	a^1 a^2	b a^3	b a^4 доп.
8 + 8	8 + 8	12, 8	12, 12, 3 тт.

Соединением простой двухчастной с микроостинатной формой (на остинатный ритм) является тема «Болеро» Равеля, с двутактной микротемой у малого барабана. Такой же симбиоз форм осуществлен и в знаменитом Allegretto a-moll, II ч. 7 симфонии Бетховена. В теме для вариаций двухчастная форма с повторением 2-й ч. пронизана двутактной ритмотемой ♩ ♫ | ♩ ♩ , в которой композитор воспроизвел древнегреческий «адонический ритм», связанный с мифом об Адонисе и смерти-зиме.

4.2. Простая трехчастная форма

Простая трехчастная форма, со схемой ABA, — одна из самых универсальных по содержанию, которое значительно шире одного лишь «песенного» значения. Если в эпоху музыкального барокко эталонной была форма из двух частей, то музыкальная классика, аккумулировавшая нормы чистой, абсолютной музыки, ознаменовалась введением в качестве эталона зеркально симметричной формы из трех частей. Совершенство трехчастной формы объясняется ее исторически сложившимися семантическими источниками, наиболее полно выраженными во французском и немецком Просвещении. От французской эстетики идет архитектоническая идея — симметричной стройности и завершенности, подобно зданию с двумя крылами, туловищу с двумя руками (сравнения Монтескье). От немецких установок на мысль, идею («Гамбургская драматургия» Лессинга) идет риторическая трактовка трехчастной формы: A — изложение мысли, B — анализ, обсуждение мысли, A (репризное) — возвращение и утверждение первоначальной мысли. Различаются два вида простой трехчастной формы — однотемная и двухтемная. Кроме того, имеются формы двойная и тройная трехчастная. Простая трехчастная форма весьма часто имеет коду и весьма редко — вступление. Области применения данной формы: инструментальная миниатюра (прелюдии, этюды, ноктюрны, пьесы с программными названиями, части фортепианных сюит и других циклов), часть более крупной формы (сложной трехчастной, рондо, вариаций, сонатной), номер классического балета (у Чайковского, Глазунова).

Вступление к простой трехчастной форме может указывать на повествовательно-балладный характер пьесы: Шопен. Прелюдия cis-moll №25 (5 тт.), Шопен. Ноктюрн cis-moll op. posth., 4 тт.

Экспозиция простой трехчастной формы представляет собой период любой структуры: полный период, предложение в функции периода (der Satz), период простой или двойной, из двух или большего числа предложений, единого строения, повторной и неповторной структуры, квадратный или неквадратный, однотональный или модулирующий, замкнутый кадансом (полным, иногда половинным) или гармонически незавершенный, элементарный или развитой, повторенный, транспонированный (см. «Период»).

Середина — гармонически неустойчивый раздел, начинающийся на неустойчивой гармонии или в подчиненной тональности, заканчивающийся половинным кадансом или доминантовым предыктом. Тематически — это мотивная разработка экспозиционной темы или смена темы на новую, изредка — связка. Масштабные соотношения середины с окружающими частями — всевозможны: относительное тождество, значительно большая или значительно меньшая величина. Примеры крайних масштабных пропорций таковы: Бетховен. Менуэт C-dur из 1 симфонии: экспозиция — 8, середина — 36, реприза — 14, кода — 21 тт.; Бетховен. Финал Скрипичного концерта D-dur, рефрен: экспозиция — 8, 1-я середина — 2, 1-я реприза — 8, 2-я середина — 2, 2-я реприза — 16 тт., кода — 8 тт. В первом случае середина — активная симфоническая разработка, во втором — краткая оттеняющая связка.

Простейший вид середины создается путем транспозиции темы экспозиции в подчиненную тональность, типичен для танцев: Вебер. «Вольный стрелок», Вальс D-dur.

При построении середины как мотивной разработки экспозиционной темы применяются типичные приемы дробления темы, вычленения мотива, секвенцирования, в соответствии с логикой «рассуждения», риторического «tractatio». Середины такого рода присущи формам сонатно-симфонической традиции — малым формам, входящим как часть в медленные части, скерцо, финалы сонат, симфоний, квартетов от венских классиков до Шостаковича, также и формам многих пьес-миниатюр. В Этюде dis-moll №12 Скрябина (Patetico) середина принимает вид многократного последовательного дробления, архитектоника всей простой трехчастной формы такова: экспозиция — 8 + 8, середина — 4 + 4 + 2 + 2 + 1 + 1 + 1/2 + 1/2 + 1, реприза — 16, кода — 6 тт. В плане гармоническом середина ярко неустойчива и проходит через ряд побочных тональностей — fis-moll, e-moll, d-moll, cis-moll, H-dur, D → (dis-moll), заканчиваясь на половинном кадансе главной тональности.

В серединах-разработках бывают значительные предыкты. Так, в Трио Скерцо 7 симфонии Бетховена динамичный 8-тактный предыкт с гемиольными ритмами (двудольники внутри такта на 3/4), остродиссонантными гармониями приводит к динамизированной репризе трехчастной формы:

41. **Л. Бетховен. 7 симфония, III ч.**

Середина с новой темой типична для танцев (вальсы, мазурки), характеристических пьес, для стилей Шумана, Прокофьева. Примеры: Шопен. Мазурка a-moll op.59 №1, с серединой, начинающейся в тональности E-dur (Примеры а, б, начала тем — 1-й и 2-й частей, главный голос); Шуман. «Valse noble» B-dur из «Карнавала», с сопоставлением как бы «внешней» и «внутренней» тем (тональности середины g-moll, c-moll, g-moll) (Примеры в, г, начала тем 1-й и 2-й частей, главный голос):

42 а) **Ф. Шопен. Мазурка op.59 №1**

б)

в) **Р. Шуман. Карнавал. Valse noble**

г)

Пример из Прокофьева: 2-я соната для ф.-п. d-moll, 1 ч., ГП — 8–11–9 (и 2 тт, доп.).

Существует тип **составной середины** из двух различных тем, иногда весьма контрастных. Примеры: Шопен. Мазурка gis-moll op.33 №1 (развитие первой темы и новая тема appassionato H-dur); Шопен. Ноктюрн cis-moll (op. posth.), с двумя темами в середине, заимствованными из финала его фортепианного концерта f-moll, — в A-dur и на DD–D (cis-moll), со сменой размера на 3/4: приводим начала двух тем середины:

43 а) **Ф. Шопен. Ноктюрн cis-moll (op. posth.)**

б)

Позднее тип составной середины применял Веберн: пьеса №2 из Пяти пьес для квартета (струнного оркестра) op.5 со схемой период — 4 тт., св. — 1 т., 1-я серед. — 3 тт., 2-я серед. — 3 тт., реприза — 3 тт.

В стилистике Прокофьева, благодаря тенденции к тоникализации гармонии, встречаются особые устойчивые середины, начинающиеся тоникой или начинающиеся и заканчивающиеся ею. Примеры — «Утро», «Дождь и радуга» из «Детской музыки». Однако окончание середины полным кадансом в главной тональности — исключение, а не правило. Как раз в этом моменте кроется важное отличие простой трехчастной формы от простой двухчастной с репризой-кодой: в простой трехчастной устойчивый каданс располагается не в начале, а в конце репризы, в двухчастной — перед репризой или в ее начале:

трехчаст. форма	**двухчаст. форма**
A B A↓	**A B↓ A**

Реприза — структурно самостоятельный раздел, утверждающий тему экспозиции и главную тональность произведения, создающий зеркально-симметричное равновесие музыкальной формы. Помимо резюми-

рующей функции реприза иногда становится участком нового развития, тематического и динамического. В связи с таким разнообразием целей, реприза имеет множество разновидностей: точная (Шопен. Полонез A-dur, до Трио), варьированная (Дебюсси. «Лунный свет» из «Бергамасской сюиты»), с тональными изменениями (Шуберт. Соната B-dur для ф.-п., Скерцо: экспозиция B–B, B–Es, реприза B–g, Es–B), динамизированная (упомянутое Трио из Скерцо 7 симфонии Бетховена, см. Пример 41), «тихая» реприза (Шопен. Этюд As-dur op.10 №10, вместо прежнего forte следует pianissimo). Характерные структурные изменения: вместо периода повторного строения — период единого строения (упомянутые Этюд dis-moll Скрябина, 16 тт. взамен 8 + 8 тт., Ноктюрн cis-moll op. posth. Шопена, 12 тт. взамен 8 + 8 тт.), вместо повторенного периода — однократный (Шопен. Этюды C-dur op.10 №7, fis-moll op.25 №2), вместо двойного периода — простой (Шопен. Прелюдия d-moll №24), вместо периода — предложение в функции периода (медленные Этюды Шопена E-dur, es-moll, медленная Прелюдия D-dur Рахманинова), развитой период вместо элементарного, или более развитой, чем в экспозиции (Гайдн. Менуэт D-dur из Квартета «Жаворонок», см. Пример 17, Бетховен. III ч. Allegro Es-dur из 4 сонаты для ф.-п., местная реприза, 1-е предложение 8 тт., 2-е, с большой разработкой, — 36 тт.).

Тематически помимо возвращения темы 1-й ч. иногда встречается синтез тем 1-й и 2-й чч.: в виде контрастного контрапункта, как в пьесе «Самуэль Гольденберг и Шмуль» из «Картинок с выставки», в виде сплавления мотивов в мелодической горизонтали — в последней репризе Ноктюрна Des-dur Шопена. Пример контрапунктического синтеза из музыки XX в. — пьеса op.5 №3 Веберна для квартета (струнного оркестра).

В некоторых стилях XX в. благодаря тенденции непрерывного преобразования материала, процессам сквозного развития, произошла переоценка репризной структуры. В нововенской школе для осуществления функции репризы признавалось достаточным сокращение темы до минимума, порой до одного видоизмененного мотива. В связи с этим стал несущественным вопрос о структурном подобии репризы по отношению к экспозиции, отпала необходимость в понятии двухчастной репризной формы — эта форма считалась «трехчастной песней».

В простых трехчастных формах наблюдается целый ряд **особых видов репризы**, отклоняющихся от норматива, в том числе неполные и функционально-подобные (структурно не достигающие периода), структурно превышающие период, на новой теме, рассредоточенные. Пример **неполной репризы**, где на долю репризного раздела приходится лишь 1-е предложение периода, а 2-е смещается в коду, и только вместе с этой кодой выполняется функция репризы формы, — тема хорала Св. Антония в оркестровых «Вариациях на тему Гайдна» Брамса: экспозиционный период 10, середина — 8, репризное предложение — 4, реприза-кода — 7 тт. Подобную форму, имеющую свойства как трехчастной, так и двухчастной, можно назвать **«простая репризная форма»**:

44. **И. Брамс. Вариации на тему Гайдна**

Пример **функционального подобия репризы**, осуществляемого кодой репризного типа, — в пьесе Шумана «Вечером», со структурой двойной трехчастной формы А В А В A^1: последнее A^1 по структуре — кода.

Пример **структурно превышающей репризы**, где вместо периода дается простая трехчастная форма, а вся структура становится **«прогрессирующей трехчастной формой»** (термин В. Цуккермана), — в ПП увертюры Чайковского «Ромео и Джульетта»: период — 8, середина — 20, реприза АВА — 8 + 14 + 8 (30 тт.).

Реприза простой трехчастной формы **на новой теме** (так наз. тональная реприза), со схемой формы АВС малохарактерна для классических инструментальных форм. Она принадлежит музыке вокальной, оперной и в инструментальную сферу попадает под ее влиянием, пример — «Песня без слов» g-moll №6 Мендельсона-Бартольди под названием «Песня венецианского гондольера». Замена темы в репризе восполняется ее напоминанием в коде; приводим начало главной и новую тему в репризе (период повторного строения g-moll):

45 а) **Ф. Мендельсон-Бартольди. Песня венецианского гондольера**

б)

Рассредоточенная реприза стала особенностью в трактовке простой трехчастной формы у Дебюсси. Два совпадающих классических признака — проведение главной темы и утверждение главной тональности — здесь расщепляются. Так, в Прелюдии «Дельфийские танцовщицы» после автентического полукаданса в конце середины на участке репризы формы сначала следует утверждение главной тональности B-dur без главной темы, а затем мотивы главной темы следуют в кодовом изложении:

46 а) **К. Дебюсси. Дельфийские танцовщицы**

б)

Аналогичный пример — в Прелюдии Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна».

Кода — заключительное построение, начинающееся нередко вторгающимся кадансом в главной тональности. Чаще всего в коде кратко резюмируется, а затем растворяется в общих формах движения (гаммообразные ходы, равномерная ритмика) главная или единственная тема произведения. Бывают коды на новом материале (Шопен, Мазурка As-dur op.24 №3 — заключительное стихающее кружение на производной теме). Иногда в коде концентрируется полифоническое и гармоническое развитие тем: в обширной (23 тт.) коде Прелюдии d-moll Tempo di minuetto Рахманинова — контрапункт тем с участием канонической секвенции;

в коде медленной части 2 концерта Рахманинова в пышных красочных аккордах — новая гармонизация старинного нисходящего хода, лежащего в основе главной темы (фигураций). Своеобразны коды-фоны, без тем, — как в Ноктюрне Des-dur Шопена (15 тт.). Не все пьесы-миниатюры нуждаются в кодах; пример — «составная» Мазурка Шопена C-dur op.33 №3, из двух тем с репризой da capo.

4.3. Трехчастная форма с повторением частей. Двойная и тройная трехчастные формы

Для простой трехчастной формы, когда она генетически связана с куплетностью, характерны повторения, точные или видоизмененные. Разным вариантам таких повторов даны отдельные названия. Форма со схемами ‖: A :‖: B A :‖ и A ‖: B A :‖ (заметим, что в ней сохранилась традиция фундаментальной двухчастности, действовавшей в барокко) именуется **трехчастной с повторением частей**. Этим структурам дается также название «трехпятичастная форма», поскольку при раскрытии репризных скобок возникает последовательность из 5 (даже 6) частей: A [A] B A B A. Однако в состав классических инструментальных форм вошли только структуры двух- и трехчастные, но не 4-, 5-, 6-частные, принадлежащие другим историческим типам форм. Поэтому от названия «трехпятичастная форма» по отношению именно к классическим музыкальным формам целесообразно отказаться. Если же при повторении частей происходят **существенные изменения, к которым относятся тональная транспозиция, перегармонизация, фактурно-динамическая трансформация, изменение структуры, образуются двойная и тройная трехчастные формы** со следующими схемами: двойная трехчастная — A [A] B A^1 B^1 A^2; тройная трехчастная — A [A] B A^1 B^1 A^2 B^2 A^3.

Примеры: простая трехчастная форма с повторением частей по схеме ‖: A :‖: B A :‖ — Менуэт из 1 сонаты для ф.-п. Бетховена, первая часть сложной трехчастной формы (также — начальные трехчастные формы скерцо, менуэтов и других быстрых средних частей сонат и симфоний венских классиков); с повторением частей по схеме A ‖: B A :‖ — «Арлекин», «Valse noble» из «Карнавала» Шумана.

Двойные и тройные трехчастные формы характерны для композиторов-романтиков, соединявших куплетные повторы материала с активным поэмным его развитием. Примеры двойных трехчастных форм: Скрябин. Этюд cis-moll №2 (середина транспонирована из es-moll в cis-moll, последняя часть — реприза-кода); Шопен. Ноктюрн Des-dur op.27 №2 (однотерцовое соотношение тональностей двух середин, b-moll и A-dur, тематический синтез в последней репризе, рассеивающая кода). Двойная трехчастная форма в Прелюдии Дебюсси «Voiles», написанная в целотоновом хроматическом ладу (за исключением 6 тт. на пентатонике) и выдержанная на органном пункте T, имеет следующую структуру:

A	B	A^1	B^1	A^2	Кода
6 + 8 + 8,	10,	5,	9,	2 + 8,	7 тт.

Помимо главной темы (Пример а), существен ее «характеристический пласт» (б), заполняющий 1–6 тт. и участвующий далее, сменяющийся новыми «характеристическими пластами» в репризах A^1 и A^2; целотоновый мотив первой середины В (Пример в) переинтонируется в пентатонный в середине B^1 (Пример г):

47 а) **К. Дебюсси. Voiles** **б)**

в) **г)**

Пример тройной трехчастной формы — «Эвсебий» Es-dur из «Карнавала» Шумана, со стуктурой А (а а) В A^1 B^1 A^2 B^2 A^3, где период из двух тождественных предложений (4 + 4) в дальнейших репризах замещается одним предложением в функции периода (4 тт.), достигаются существенные изменения в фактуре, артикуляции, динамике при проведениях середины.

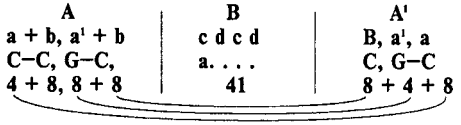
В тройной-четверной простой трехчастной форме написана пьеса «У родника» As-dur из «Годов странствий» Листа, наделенная изобретательной, красочной фактурой. Начальный период повторного строения в размере 12/8 насчитывает 4 тт. (2 + 2), As-dur — H-dur. Середина повторяется с существенными изменениями: транспозиции, перегармонизации, смены фактуры, структуры. Четвертая середина, 4 тт., и четвертая реприза, 4 тт., входят в коду в широком смысле слова, имеющую также местное заключение, 8 тт., образуя ту полифункциональность, которая влияет на общее двойственное определение формы.

4.4. Простая трехчастная с чертами других форм

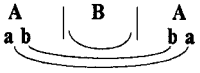
Простая трехчастная форма может обнаруживать черты вокальных форм — куплетной, вариационной, рондообразной. Черты **куплетности** появляются при построении середины как транспозиции или мелодического варианта начального периода (Вальс D-dur из «Вольного стрелка» Вебера). Индивидуальный случай — в пьесе Шумана «Вечером» из «Фантастических пьес», где почти все разделы двойной трехчастной формы начинаются одинаковым оборотом — ges–f–es, наподобие строф-куплетов. **Вариационностью** пронизано развертывание формы Прелюдии D-dur ор.23 №4 Рахманинова: 1-е предл. — тема, 2-е предл. — 1-я вариация, середина — 2-я, свободная вариация, реприза (одно предложение) — 3-я вариация. **Рондообразными** являются все трехчастные формы с повторе-

нием частей и особенно двойные, тройные, четверные трехчастные формы, так как начальная тема проводится не менее трех раз, чередуясь с иным материалом.

Зеркальная симметрия простой трехчастной формы дает импульс к привнесению в нее черт **концентричности**. Так, закругленной концентричностью Шуман наделяет пьесу «Fabel» из «Фантастических пьес», где тема периода складывается из двух ярко контрастных тем. Схема формы такова:



В XX в. концентрически выстроены некоторые средние части в циклах Веберна; пример — пьеса op.6 №3 для оркестра, со структурой:



Несколько возможностей имеет простая трехчастная форма для внесения черт **сонатности**, признаком чего является транспозиция каких-либо тематических элементов из побочной тональности в главную. Один путь — транспозиция дополнения к периоду при его возвращении в репризе: Моцарт. Менуэт из Сонаты для ф.-п. A-dur (K.331), 8 тт. дополнения в экспозиции в E-dur, в репризе — в A-dur. Другой путь — транспозиция мотивов середины в главную тональность в коде: Веберн. Пьеса для квартета op.5 №3, в середине тема — от звука d, в коде — от g. Еще один путь — транспозиция середины в условиях двойной трехчастной формы: Скрябин. Этюд cis-moll op.2, 1-я середина, с выразительной лирической (производной) темой — на D es-moll, 2-я середина — на D cis-moll.

Классические простые формы, будучи только двух- и трехчастными, содержат в себе структурные принципы всех других классических форм.

5. Форма Adagio

Форма Adagio (Andante) — самостоятельный структурный тип, применяемый в музыке от Гайдна и Моцарта до Веберна и Прокофьева в медленных частях концертов, симфоний, квартетов, сонат, также в отдельных медленных пьесах. Определение: **форма Adagio — такая трехчастная репризная форма, в которой 1 ч. — период или простая форма, 2-я ч. — на новой теме, между частями — связующие разделы.** (Форма Adagio — одна из разновидностей 2-й формы рондо в классификации пяти форм рондо А.Б. Маркса). Принципиальная схема формы такова:

A	Св.	B	Св.¹	A	Кода
период (предложение), простая форма		период, неуст.серед., простая форма		период, простая форма	

Тональный план нередко отвечает логике сонатной формы: A — главная тональность, B — тональность D, Св. — модуляция из T в D. Но мо-

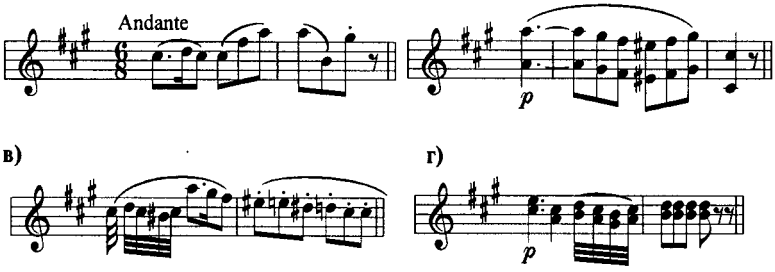
гут встречаться и несонатные соотношения, когда В имеет, например, тональность I н. или I в.

Классический пример — II ч. Andante fis-moll из 23 фортепианного концерта Моцарта (K.488); форма усложнена лишь введением оркестрового дополнения-ритурнеля после темы А и в коде. Схема такова:

А	доп.-рит.	Св.	В	Св.	А	доп.-рит.	Кода
период			2-ч. ф.		период		доп., доп.-рит.
a a			a a b		a a		
4 + 8,	8	14	4 + 4, 8	2	4 + 12,	8 + 8,	8, 7
fis	fis	fis (A) D	A	A–fis	fis	fis	fis fis

Основные темы — тема А (Пример а), дополнение-ритурнель (Пример б), Св. (Пример в):

48 а) В.А.Моцарт. 23 концерт для ф.-п., II ч. б)



Аналогичный пример, с сонатным тональным планом (T — D) — во II ч. Largo As-dur 1 фортепианного концерта Бетховена; но тема А имеет в экспозиции простую 2-частную репризную форму, а в репризе — простую двойную трехчастную форму.

С несонатным тональным планом построена II ч. Adagio F-dur Скрипичного концерта D-dur Брамса: тема середины — fis-moll (I в.). Период главной темы усложнен дополнением к каждому из двух предложений; велик связующий раздел — 24 тт.; модулирующая связка к репризе встроена в конец середины, имеющей форму неэкспозиционного периода с тональным планом fis-moll — F-dur. Темы экспозиции (а) и середины (б) таковы (начала):

49 а) И. Брамс. Концерт для скрипки, II ч. б)

Примеры формы Adagio в отдельных пьесах медленного темпа — Григ. Ноктюрн C-dur Andante op.54 №4 для ф.-п. (Св. с темой «соловьиных трелей», раздел В — неустойчивая середина); Скрябин. Этюд b-moll Andante cantabile op.11 №8. В последнем случае 2-е предложение

экспозиционного периода превращено в модулирующую связку, а связка к репризе составляет окончание середины на органном пункте D, в репризе — полный период из двух предложений. Схема такова:

A	Св.	B (со Св.)	A	Кода
предл.			период	
a	a		a a	
8,	6	8–6	8 + 11	7
b	b–Des	Des–(b)	b	B
		D		

В условиях жанра симфонии композиторы усиливают сонатные элементы формы Adagio. Так, Бородин в III ч. Andante D-dur 1 симфонии в середине (B) помещает ПП, прорывы мотивов ГП и ЗП, однако тональность использует Des-dur (I н.); связующие разделы строит на производных темах и мотивах. Схема такова:

A	Св.	B			Св.[1]	A	Кода
ГП	СП	ПП	прорыв ГП	ЗП		ГП	
4 + 17,	12	8,	7,	15	6	16	14
D–A	A–cis	Des			Des–D	D	D

Выдающимся образцом является Финал 6 симфонии Чайковского — Adagio lamentoso h-moll, где структуре традиционной медленной части придана сонатно-симфоническая драматургия. Схема такова:

A	Св.	B	Св.[1]	A	Св.[2]	Кода
ГП	СП	ПП, перелом		ГП	ЭП	B = ПП
предл.		дв.период		период		
a	a	b b b b		a a a		
18,	18	10 + 8 + 8 + 19	8	13 + 23 + 11	10	25
h,	h–(D)	D — — — h	h	h (h)	(h)	h
	D			D	D	

Темы главная (A) и серединная (B) в h-moll и D-dur противопоставлены как сонатные ГП и ПП, символизируя идеи смерти и жизни. В конце серединной темы (B) происходит типичный для сонатных экспозиций перелом в ПП (h-moll), как бы перечеркивающий идею ПП. Проведения серединной темы (B) в D-dur и h-moll (в коде) аналогичны функции сонатной ПП, привносят дополнительное сонатное соотношение. Перед кодой введен ЭП траурно-молитвенного характера. В соответствии с замыслом симфонии в форме финала происходит как бы «умирание» сонатной формы вместе с «умиранием» в минорной коде мажорной побочной темы (ПП).

Среди применений формы Adagio в XX в. следует отметить использование ее Прокофьевым не в медленном, а в быстром темпе (Скерцо Vivace d-moll из 2 фортепианного концерта, до Трио — двойная трехчастная форма со связками в 8 и 10 тт.), преобразование ее тем же автором в концентрическую форму A B C B A благодаря оформлению связок (B) в виде периодов (II ч. Andante assai a-moll из 4 сонаты для ф.-п., II ч. Andante D-dur из Концертино для виолончели с оркестром ор.132), синтез ее с вариационной формой у Веберна в оркестровых «Вариациях» ор.30 (Lebhaft): Вступ. тема, A (1-я вар.), Св. (2-я вар.), B (3-я вар.), A^1 развив. (4-я вар.), Св. (5-я вар.), Кода (6-я вар.).

6. Сложная трехчастная форма

6.1. Определение. Применение. Строение

Определение: **сложная трехчастная форма — такая контрастная репризная форма, I часть которой имеет форму более крупную, чем период (простая двух- и трехчастная, вариационная, рондо, концентрическая, сложная трехчастная, сонатная), а остальные части не содержат структур более сложных.** Сложная трехчастная — как бы «сложенная» форма, важнейший для нее признак составности допускает присутствие в ее частях форм того же или более высокого ранга.

Невиданное количество сложных трехчастных форм было создано в классическую эпоху, в частности, с точными репризами, и это отвечало характерным представлениям европейского Просвещения. Данная форма — самая статуарная и симметрично уравновешенная из всех классических видов музыкальной композиции. В ней выразились и философия остановленного прекрасного мгновенья (по Гете), и эстетика европейского «просвещенного вкуса»: «мы предпочитаем видеть хорошо разбитый сад, а не беспорядочно растущие деревья» (Монтескье), «только вещи известные и постоянно ожидаемые волнуют... и возбуждают» (Дидро). Крепость и устойчивость репризы в этой форме созвучна мажорному ладу, преобладающему в музыке венских классиков.

Различаются два основных вида сложной трехчастной формы — с трио и с эпизодом в качестве средней части. Кроме того, существуют сложная трехчастная форма с повторением частей и сложная двойная трехчастная форма.

Исторически сложная трехчастная форма с трио подготовлена традицией барочной сюиты с ее последованием танцев типа Менуэт I — Менуэт II — Менуэт I. А с конца XVII в. во французской танцевальной сюите менуэт, паспье, гавот, бурре стали выступать совместно с Трио (2 гобоя и фагот) или Мюзетом. Эта оркестровая манера прослеживается и в Скерцо 9 симфонии Бетховена, где в начале Трио солируют гобои, кларнеты и фаготы, и в Скерцо 4 симфонии Чайковского, с соло гобоев и фаготов. Вообще в Трио берется меньший оркестровый состав. Сложная трехчастная с эпизодом восходит, наоборот, к вокальному истоку и стоит ближе всего к арии da capo. С середины XIX в. трио и эпизод перестают существенно различаться.

Область применения сложной трехчастной формы весьма широка: средние части симфоний, сонат, камерных ансамблей — менуэты, скерцо, медленные части; отдельные жанровые пьесы — марши, польки, вальсы, мазурки; части сюит — серенад Моцарта, программных сюит Шумана, Мусоргского, Римского-Корсакова, Дебюсси; отдельные инструментальные пьесы — прелюдии, экспромты, баркаролы, пьесы с программными названиями; номера балетов, инструментальные эпизоды опер — марши, шествия, танцы.

Структурно помимо основных трех частей в этой форме бывает вступление (редко), кода (часто) и связки, главным образом к репризе.

Вступление к сложной трехчастной форме может быть коротким предварением основной музыки (Шопен. Ноктюрн f-moll op.32 №2), но иногда представляет собой значительную музыкальную мысль, играющую в форме роль рефрена: Чайковский. Andante из 2 квартета («трагические вопросы»), Римский-Корсаков, II ч. «Шехеразады», где «тема рассказа» у скрипки соло — сквозной рефрен всего произведения.

Первая часть сложной трехчастной формы обычно замкнута тонально (полный каданс) и имеет чаще всего форму простую двухчастную или трехчастную, тематически однородную. Таковы, в частности, средние части 1, 2, 4, 6 и мн. др. сонат для ф.-п. Бетховена. При этом закономерны и простые формы с повторением частей (Шопен, Ноктюрн f-moll op.55 №1 — простая трехчастная с повторением частей), и простые двойные формы (Чайковский, 4 симфония, II ч. — двойная двухчастная).

Но сложная трехчастная форма примечательна и тем, что ее составные части, прежде всего I ч., могут иметь форму того же и более высокого ранга, чем эта композиция. Пример **сложной трехчастной формы** в качестве I части сложной трехчастной формы — первая часть (Andante — Allegro — Andante) 13 сонаты для ф.-п. Es-dur Бетховена, где местная I ч., местное Трио и местная реприза — в простых двухчастных формах. Пример сложной трехчастной формы в качестве средней части сложной трехчастной формы — в Скерцо 4 симфонии Чайковского, со схемой средней части ABA | C | A/C, где A — тема-наигрыш традиционных для трио гобоев и фаготов (A-dur), B — местная середина (fis-moll), C — Трио, «марш духовых» (Des-dur), далее — синтетическая реприза сложной формы:

50 а) **П. Чайковский. 4 симфония, III ч.**

б)

в)

Концентрическая форма также находит место в частях сложной трехчастной композиции. Примеры такой формы в I и III чч. — «Порыв»

f-moll Шумана из «Фантастических пьес» (в I ч. ABCBA — 16, 8, 8, 8, 12 т.), Скерцо F-dur из 4 симфонии Чайковского, со следующей схемой в I ч.:

A	B	C	B¹	Св.	A¹	Доп.
16,	16,	16,	8,	20,	30,	26т.

Примеры **вариаций** в составных частях сложной трехчастной формы — знаменитое в этом смысле Allegretto a-moll из 7 симфонии Бетховена, с остинатностью двутактовой ритмоформулы и двух мелодических голосов в I ч. и первой репризе этой двойной сложной трехчастной композиции, II ч. h-moll из «Шехеразады» Римского-Корсакова, крайние части, «Ковка крыльев» из балета Слонимского «Икар», крайние части, в виде вариаций на бассо остинато.

Пример **рондо** в качестве структуры I ч. сложной трехчастной формы — во II ч. Allegro strepitoso в миксолидийском D-dur 9 сонаты для ф.-п. Прокофьева. Музыка в виде ускоренного, фантастического марша, включает три темы, расположенные по схеме ABACA, — гаммообразную (Пример а), форшлаговую (б) и вихреобразную (в):

51 а) **С. Прокофьев. 9 соната, II ч.**

б)

в)

В составных частях сложной трехчастной формы применяется и **сонатная форма** — полная, без разработки или в виде сонатной репризы. Классический образец — полная сонатная форма в I ч. Скерцо d-moll из 9 симфонии Бетховена, повторяемая в репризе da capo, без выписки текста. Данный тип формы воспроизвел Бородин в Скерцо Es-dur I симфонии, также с da capo в репризе. Чайковский использовал сонатную форму в крайних частях Andante D-dur 5 симфонии: в I ч. — сонатную без разработки, с тональным планом D — Fis, D — D, в репризе — лишь сонатную репризу, с ГП и ПП в тональности D-dur.

Вторая часть — трио (Trio, Minore, Maggiore, Alternativo) — обладает самостоятельной темой, тональной устойчивостью, самостоятельной формой, преобладающая в ней общая композиционная функция — экспозиционная. Наличие трио свойственно танцевальным, маршевым, вообще подвижным средним частям циклов и отдельным пьесам того же характера. Сюда относятся многочисленные классические менуэты, скерцо, аллегро, марши, романтические вальсы, мазурки, полонезы. Трио может быть гармонически разомкнуто, содержать иногда весьма развитую связку к репризе. В организации сложной трехчастной формы действует логический принцип «скачка с заполнением»: от I ч. ко II ч. делается контрастное сопоставление, а от II ч. к III ч. — плавное возвращение.

Несмотря на кристаллический характер трио, его структурное разнообразие весьма велико — от периода до составной формы из двух-трех разделов. Его самостоятельность выражается и в тональном отношении: в трио вполне типична главная ладотональность. Помимо главной тональности избирается одноименная, весьма приняты тональности IV, VI, VI н. (из мажора), III (параллельная — из минора). Наиболее редка тональность V ст., хотя есть видный классический пример — трио F-dur во II ч. b-moll 4 симфонии Чайковского, связанное с тональной логикой всего цикла — движением к торжествующему финальному F-dur. Из числа редких соотношений можно указать однотерцовое, f—E, в Andante ma non tanto 2 квартета Чайковского.

Форма **периода**, при этом повторенного, обязательна для жанра походного марша. Встречается она и в сонатах Бетховена (Менуэт из 7 сонаты для ф.-п., период повторен и незавершен), в мазурках Шопена, у Прокофьева (Allegro strepitoso D-dur из 9 сонаты, раздел Andantino h-moll — двойной период).

Формы **простая двух- и трехчастная** — наиболее типичны.

Примечательно существование **составной средней части** сложной трехчастной формы. Пример — скерцо «Веселое сборище поселян» из Пасторальной симфонии Бетховена, со схемой A | BC | A, содержащее последование двух трио подряд — классического, с солированием гобоя и фагота, F-dur, и брутально-народного, tutti fortissimo на 2/4, с переменным ладом F—B. После столь сильного стилистического скачка связка подводит к репризе всей формы скерцо. С двумя трио написан Полонез fis-moll Шопена, причем второе трио — контрастного жанра: словно лирическое откровение возникает мазурка A-dur.

Два трио, замкнутые репризным повторением первого, имеет Allegretto, Ib часть из Скрипичного концерта Берга. Общая схема Allegretto — A | BCB^1 | A^1; форма гармонически разомкнута, начинается в хроматическом диссонирующем d-moll, заканчивается в g-moll. Все темы части танцевальны: A имеет ремарку «Scherzando», B («Quasi Trio I») наделена широкими взлетами венского вальса, C («Trio II») окрашена мягкими лирическими интонациями, B^1, репризное Trio I, омрачает вальсовую тему звучанием ее интонаций у бас-тубы (Примеры а, б, в, г):

52 а) **А. Берг. Концерт для скрипки**

б)

в)

г)

Три тематически самостоятельных трио можно встретить в шопеновских танцевальных пьесах. Пример — Мазурка C-dur op.56 №2, со схемой A | BCD | A^1. Если A — лаконичная простая двухчастная форма (репризное A^1 — период), то каждое из трех трио средней части — период, двойной или повторенный. Форма мазурки в целом приближается к сюите, замкнутой повтором, что и делает закономерным использование ее в танцевальном жанре.

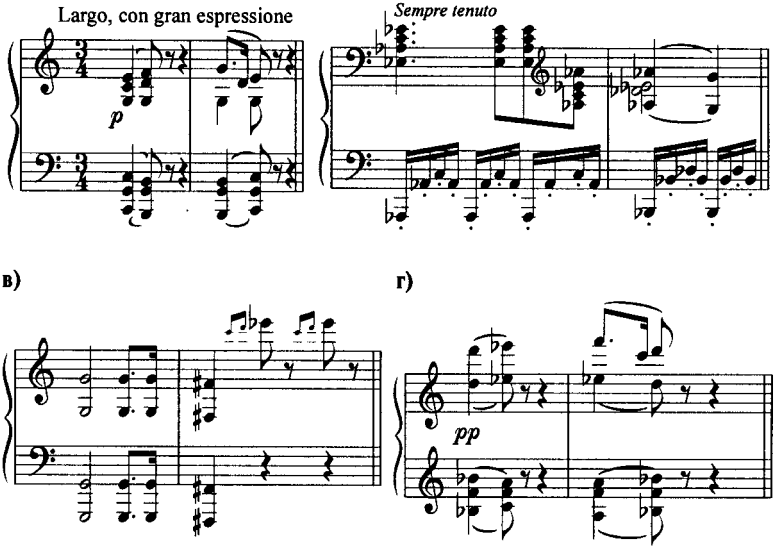
Изредка тема трио представляет собой преобразование темы I ч. сложной трехчастной формы — в некоторых пьесах Грига, в Рапсодии h-moll op.79 №1 Брамса, где тема местной середины d-moll превращается в тему общей средней части H-dur.

Развитые **связки** от трио к репризе сложной трехчастной формы иногда строятся на переплетении окончившейся темы трио и ожидаемой темы репризы. В таких связках осуществляется особого рода мотивная разработка. Так, примечательна 22-тактовая связка в «Порыве» Шумана, когда в растворяющиеся хоральные аккорды все настойчивее вклинивается главный мотив «Порыва». Идеальна по плавности и гибкости 15-тактовая связка в 5-дольном вальсе из 6 симфонии Чайковского, где предвосхищающий мотив шаг за шагом приближается к репризной теме, пока не встраивается в нее.

Вторая часть — эпизод обладает, как и трио, самостоятельной темой, но в отличие от трио имеет серединное строение (довлеет серединная композиционная функция), без кристаллизованной формы, с тонально-

гармонической неустойчивостью, со связкой к репризе. Наличие эпизода свойственно медленным средним частям циклов и отдельным пьесам (один из случаев — в Ноктюрне As-dur op.32 №3 Шопена). Примеры из медленных частей — в 1, 2, 4 сонатах для ф.-п., в Сонате для скрипки c-moll Бетховена. В медленных частях, с величайшей глубиной их мысли, эпизод открывает аспект внутренней контрастности, иногда и конфликтности в образной структуре. Этому способствует и появление в нем новой темы, и текуче неустойчивый характер изложения. Замечательный образец классической медленной части в сложной трехчастной форме с эпизодом — в 4 сонате для ф.-п. Бетховена, Largo con gran espressione C-dur. Главная тема проникнута величественным движением хорала-речитатива (Пример а). Тема эпизода вносит контраст подвижностью аккомпанемента (б), драматическими репликами и ярко контрастным диалогом (в связке, на доминантовом предыкте) между суровыми декламационными октавами и нежными «небесными» зовами (в); затем в «небесном регистре» и далекой тональности B-dur начинается **ложная реприза** сложной трехчастной формы (г), вслед за которой происходит драматическое падение речитирующего голоса «с небес на землю», к низкому регистру главной темы в репризе формы (д), в соответствии с символикой риторической фигуры catábasis:

53 а) Л. Бетховен. 4 соната для ф.-п., II ч. б)



д)

Во II ч. Lento b-moll из 5 симфонии Мясковского по отношению к главной теме — как бы сказочно завороженной колыбельной — эпизод контрастирует все нарастающей активностью, ростом энергии голосов (con agitazione в ц.37), наконец, мощной кульминацией tutti приподнятого характера (molto elevato в ц.40), расположенной в зоне золотого сечения всей медленной части. Тематически эпизод наделен трехчастностью: В — tenebroso, С — con agitazione, B^1 — a tempo, вариация темы, B^2 — molto elevato, трансформация темы, начало кульминационной зоны (от вершины-кульминации в ц.42 идет связка, с быстрым спадом перед репризой). Но тонально он не объединен, неустойчив: В — d-moll, B^1 — b-moll, B^2 — Des-dur.

Примером средней части сложной трехчастной формы, где **смешиваются признаки трио и эпизода**, может быть Прелюдия g-moll Рахманинова, структура которой — неэкспозиционный период повторного строения из двух предложений, с опорой на неустойчивую гармонию D.

Третья часть, реприза сложной трехчастной формы, имеет смысл утверждения первоначальной музыкальной мысли и архитектонического, как бы зримо симметричного уравновешивания музыкальной композиции. В связи с этим для нее обязательно возвращение первой темы и восстановление главной тональности. Однако структурные варианты репризы очень разнообразны, характерной классической чертой является абсолютно точная реприза — da capo: не только в менуэтах из симфоний Гайдна и Моцарта, но даже на позднем этапе классической симфонии — в 8 и 9 симфониях Бетховена. В качестве неоклассического элемента реприза da capo без выписки текста употреблялась Регером — во всех средних быстрых частях 3-х сюит для альта соло op.131 d, в Скерцо из 3 сюиты для виолончели соло op.131 c. В условиях медленного темпа характерна также и варьированная реприза: Рахманинов. Баркарола g-moll.

Вместе с тем, по законам психологии восприятия, уже известное слушателю требует меньшего времени для осознания, благодаря чему в репризе сложной трехчастной формы действует тенденция к ее сокращению. У венских классиков, в частности, в менуэтах и скерцо Бетховена, отбрасываются знаки повторения разделов внутри формы. Делается композиционный эллипсис — пропуск какого-либо раздела: начального

(Шуман, «Крейслериана», №5 g-moll), серединного (Бетховен, 6 симфония, «Сборище поселян»), местной репризы (Чайковский, Andante cantabile из I квартета). Закономерным поэтому становится и оставление в репризе сложной формы одного лишь периода (Шопен, Полонез c-moll, ряд мазурок). Репризный период с трансформацией темы и чертами коды имеется в Прелюдии h-moll op.34 №6 Шостаковича, с гротескным изображением игры духового оркестра: вступление — 6 т., «духовой марш», простая двухчастная форма — 16 + 11 т., трио с певучим «соло» — 16 т., реприза-кульминация-кода с неистовым «плясом» «оркестра» — 9 т.

Однако реприза может быть и областью интенсивного развития, с включением нового тематического материала (Берг, раздел Ib, Allegretto из Скрипичного концерта, с добавлением пасторального фрагмента на народной каринтийской теме и грозных фанфар медных). Существует и **синтетическая реприза** сложной формы, объединяющая темы крайних и средней частей: Слонимский, «Лесная сцена», «Ковка крыльев» из балета «Икар». Тональное смещение всей репризы на полутон применил Прокофьев в Менуэте из «Ромео»: B-dur — H-dur.

Кода оказывается весьма необходимым обобщением, приведением к эстетическому единству контрастно построенной сложной трехчастной формы. Отсутствие коды во многих классических менуэтах и скерцо (III ч. цикла) создает эффект некоторой незавершенности перед наступлением финала. Обобщение в коде осуществляется или на теме A или на теме B, или синтетически, на соединении тем A B (Бетховен, II ч. 4 сонаты для ф.-п., Чайковский, Andante cantabile из I квартета). В условиях музыкальной сцены в коду может вводиться контрастная новая тема: Бизе, Увертюра к «Кармен». Свойственная коде фрагментарность тем иногда используется для создания эффекта пространственного удаления: Чайковский, II ч. Andante marziale Es-dur из 2 симфонии.

6.2. Сложная трехчастная форма с повторением частей. Двойная сложная трехчастная форма

Сложная трехчастная форма, подобно простой, допускает повторение ее составных частей: A B A B A(B A). Общее количество частей в таком случае достигает пяти (скерцо из 4 и 7 симфоний Бетховена) или семи (Глинка, Марш Черномора из «Руслана и Людмилы», благодаря долгому танцевальному шествию на сцене). Но эти повторы не видоизменяют типа формы — сложной трехчастной.

Двойная сложная трехчастная, со схемой $ABA^1B^1A^2$, как и любая другая двойная форма, образуется благодаря существенным изменениям при повторениях частей: тональная транспозиция, фактурная трансформация, структурная модификация. У композиторов, тяготеющих к широкому мелодическому развертыванию материала, как Шуберт, Малер, такая форма становится поистине крупной, психологически насыщенной композицией. Примеры — II ч. из Симфонии C-dur Шуберта, III ч. из 6 симфонии Малера.

II ч. Andante con moto a-moll из Симфонии C-dur Шуберта насыщена яркими темами и наделена сложными соотношениями между ними: в крупной части А, в простой двойной трехчастной форме, есть тема дополнения к периоду, служащая основой для темы части В, а в конце части В вспыхивает еще одна лирическая тема. Благодаря транспозиции средней части из F-dur в A-dur возникает дополнительное сонатное соотношение (В и B^1):

A	B	A^1	B^1	A^2 (реприза-кода)
дв. 3ч. ф.	период и Св.	дв. 3ч. с разр.	период и Св.	период с доп. и закл.
a-moll	F-dur	a-moll	A-dur	a-moll

III ч. Andante moderato Es-dur из 6 симфонии Малера — огромная лирическая медитация перед трагическим финалом. Общее строение композиции таково:

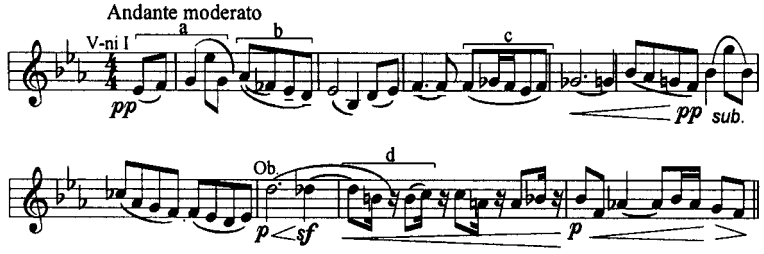
A	B	A^1	Св.	B^1	A^2
т.1	ц.51	ц.55	ц.56	ц.57	2 т. до ц.60
Es-dur	e-moll	Es-dur	C-dur	A-dur	H-dur — Es-dur

Вся часть — длительный связный полимелодический поток производных друг от друга микроэлементов. Раздел А имеет в свою очередь следующую схему строения простой трехчастной формы:

Период		Доп.^{1}	Серед.	Репризный период		Доп.^{1}	Доп.^{2}
т.1		ц.46	ц.47	ц.48		ц.49	ц.50
Es-dur			g-moll	Es-dur			

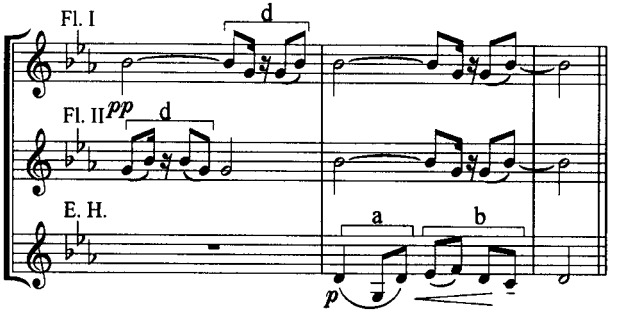
Тонкая связь мотивов периода, дополнений и середины такова:

54 а) **Г. Малер. 6 симфония, III ч**



б)

в)



Первая средняя часть B — эпизод e-moll — E-dur — подхватывает темы и мотивы местной середины A, с добавлением новых элементов — с широким мелодическим раскачиванием (e) и героическими фанфарами (f):

55 а) **Г. Малер. 6 симфония, III ч.**

б)

в)

Первая реприза сложной трехчастной формы сокращена до периода с Доп.[1], сменяется Св. к B[1] на мотивах b, d с добавлением нового элемента — g:

56 а) Г. Малер. 6 симфония, III ч. **б)**

в)

Вторая реприза A^2 начинается в кульминационной зоне проведением главной темы в побочной тональности — H-dur (Пример а), а в главную тональность входит вместе с преобразованием светлого «раскачивающегося» мотива «e» (Пример б):

57 а) Г. Малер. 6 симфония, III ч **б)**

Кода начинается от Доп.[1] (ц.62), в котором теперь господствует мотив «e» с широкими качаниями мелодии. Тематический процесс всей III ч. отличается тесной связанностью элементов, не препятствующей свободе в их последовании.

6.3. Форма, промежуточная между простой и сложной трехчастной

Принцип контрастности, лежащий в основе сложной трехчастной формы, приводит и к таким структурам, когда первая часть имеет форму периода, а вторая — простую двух- или трехчастную. Примеры: Шуберт. Музыкальный момент f-moll op.94 №3, со схемой ‖: A :‖: B :‖: C :‖ A, показывающей не только двухчастную форму в средней части (BC), но и повторения каждой из этих частей; Мусоргский, «Балет невылупившихся птенцов» F-dur из «Картинок с выставки», с почти такой же схемой — ‖: A :‖: B :‖: C :‖: A :‖ Кода, — но еще и с авторским обозначением разделов BC как «Трио».

6.4. Сложная трехчастная с чертами других форм

Черты **простой трехчастной** имеют формы, названные выше: промежуточная между простой и сложной трехчастной, сложная трехчастная с формой периода в средней части.

Очертания **концентрической формы** принимают те промежуточные между простой и сложной трехчастной, в которых средняя часть — трехчастна, с общим планом A | BCB | A. В таком случае их целиком относят к концентрическим формам. Те же очертания обретает сложная трехчастная с тремя трио, расположенными зеркально симметрично (CBC), как во II ч. 3 симфонии Брукнера или в части Ib Скрипичного концерта Берга.

Черты **рондо** обнаруживаются в сложной трехчастной в разных аспектах. Во-первых, некоторые формы допускают двоякое толкование, как например, II ч. Adagio cantabile As-dur из 8 сонаты для ф.-п Бетховена: как сложная трехчастная с сокращенной репризой — A B A | C | A и как 5-частное рондо — A | B | A | C | A . Во-вторых, форма рондо может складываться при двух и трех трио, чередующихся с основной частью по схеме ABACA(DA): в Серенадах и Дивертисментах Моцарта, почти во всех Скерцо из симфоний, квартетов, сонат Шумана (в медленной части c-moll из Фортепианного квинтета Es-dur Шумана — три Трио, B, C, B^1). В-третьих, вступление к сложной трехчастной форме может стать рефреном композиции — как в медленной части 2 квартета Чайковского, во II ч. «Шехеразады» Римского-Корсакова; форма определяется как сложная трехчастная с добавленным рефреном.

Черты **сонатности** проникают в сложную трехчастную благодаря соответствующему преобразованию темы средней части в коде — A | B | AB^1 (Кода), как во II ч. 4 сонаты для ф.-п. Бетховена, где тема эпизода As-dur в коде транспонируется в главную тональность C-dur. Благоприятные условия для сонатности создает двойная сложная трехчастная с транспозицией темы средней части в главную или одноименную тональность: упомянутая II ч. a-moll Симфонии Шуберта C-dur (транспозиция Трио F-dur в A-dur), Экспромт c-moll Шуберта.

Благодаря принципу контрастности сложная трехчастная форма координирует также и **с сюитой**. Так, в танцевальных пьесах Шопена (вальсах, мазурках) наращивание тем в среднем разделе приводит к подобию сюиты, замкнутой повтором. Пример — Большой блестящий вальс Es-dur Шопена, где сложная трехчастная форма имеет черты такой сюиты:

A	B	C	d	A	Кода
a b a b	c d c	e f e	d	a b a	
Es-dur	Des-dur	Des-dur	Ges-dur	Es-dur	Es-dur

7. РОНДО

7.1. Рондо как понятие.

Различаются рондо как жанр, как форма и как принцип формообразования. Во всех этих проявлениях рондо чрезвычайно распространено, так как «рондо» означает «круг», а представление о круге принадлежит к числу важнейших в человеческом мышлении — связано с наблюдаемыми циклическими процессами в природе и обществе («все возвращается на круги своя»), шарообразностью (видимой кругообразностью) космических тел, уходящими в глубокую древность обрядами с движением по кругу, символикой кольца как парадокса замкнутой бесконечности и т.д. Эти и многие другие семантические значения вошли в искусство, в музыку, в различные аспекты понятия музыкального «рондо». В пласте инструментальных форм рондо существует непрерывно, от XVII до XX вв., составляет неотъемлемую структуру «чистой музыки».

Рондо как жанр восходит к французской хороводной песне-танцу с движением по кругу и куплетным возвращением музыки. Главная тема носит название «рефрен», то есть «припев» (или «рондо»). Музыка отличается жизнерадостным, народно-песенным, игровым характером, подвижным темпом. Несовпадение понятий рондо как жанра и рондо как формы проявляется, в частности, в выборе для произведений и частей под названием «Рондо» иных музыкальных форм: простой трехчастной (Рондо в Сонате D-dur из «Книги генерал-бассу» Авдотьи Ивановой — см.: Русская клавирная музыка. М. 1981. С.14.), трехчастной с повторением частей (клавесинные рондо Жёффруа, Дандрие), вариаций (Рондо для ф.-п. с оркестром Моцарта, К. 382), сонаты без разработки (финал 19 сонаты G-dur Бетховена, финал 1 концерта e-moll Шопена, со схемой: Вст., ГП E-dur, промежут. тема cis-moll, ПП A-dur, ложная реприза Es-dur, реприза ГП E-dur, промежут. cis-moll, ПП H-dur, Кода E-dur), полная сонатная форма (Рондо D-dur для ф.-п. Моцарта, написанное на тему И.К. Баха).

Рондо как принцип формообразования действует прежде всего в самой форме рондо, но в качестве дополнительного композиционного средства выступает и в других формах — сложной трехчастной, сонатной, сюитной, благодаря или рефренной повторяемости главной темы или введению в эти формы добавочного рефрена.

Рондо как форма и связана с жанром рондо, и относительно автономна, встречается не только в подвижной музыке, с чертами песенности и танцевальности, но и в медленных, психологически глубоких пьесах и частях. Она жанрово неограниченна и помимо всевозможных инструментальных жанров свойственна песням и романсам, хорам, номерам опер и балетов, развернутым оперным сценам.

Особняком в истории музыки стоит жанр-форма «рондó» XIV–XV вв., относимая к типу строчных музыкально-стиховых (с добавлением танца), которая здесь не рассматривается (см. Гл.VI). Рондо как классическая инструментальная форма охватывает XVII–XX вв. Форма рондо имеет разные теоретические типологии. Основополагающей является классификация 5 форм рондо в «Учении о музыкальной композиции» А.Б. Маркса (в четырех томах, 1837–1847, т.III). Их схемы таковы:

1-я форма рондо — Satz —Gang —Satz
2-я форма рондо — Hauptsatz — (Gang) — Seitensatz — (Gang) — Hauptsatz
3-я форма рондо — HS — SS — HS — SS^{1} — HS
4-я форма рондо — HS — G — SS — HS — SS^{1} — HS — G — SS — HS
5-я форма рондо — HS — G — SS — SS^{1} — HS — G — SS

Satz — часть, Hauptsatz (HS) — главная часть, Gang (G) — ход, Seitensatz (SS) — побочная часть.

Формы 1-я, 2-я, 3-я, связанные с «песенными формами», назывались низшими, 4-я и 5-я, связанные с сонатностью, — высшими.

Однако историческая стабилизация трехчастных форм и самого принципа архитектонической трехчастности A B A потребовала обособления такого рода форм в самостоятельный тип. По типологии «Музыкальной формы» Г. Катуара (ч. II, М. 1936, продолжившей исторически более новые установки Э. Праута 1895 г., В. Беляева 1915 г.), в дальнейшем

принятой большинством отечественных музыковедов XX в., 1-я форма рондо стала именоваться сложной трехчастной с эпизодам, 2-я форма — отчасти сложной трехчастной с трио, отчасти — формой Adagio (Andante) или трехчастной с переходами, 5-я форма ввиду ее сравнительной редкости и преобладания в ней сонатных признаков рассматривается как особая разновидность сонатной формы. В результате основными видами формы рондо остаются 3-я — собственно «ро́ндо» (или «простое рондо») и 4-я — «рондо-соната» («сонатное рондо»).

7.2. Рондо («Простое рондо»)

Определение формы рондо: **форма, основанная на чередовании неоднократно возвращающейся главной темы (рефрена) с различными эпизодами**. Основная схема рондо — А В А С... А. Минимальное число частей — 5, известное максимальное — 17. Рефрен проводится в главной тональности, эпизоды — в подчиненных, имеют серединную функцию.

Рондо насчитывает несколько исторических этапов: рондо французских клавесинистов конца XVI — перв. пол. XVIII вв., К.Ф.Э. Баха, венских классиков, романтиков XIX в., композиторов XX в.

7.3. Рондо французских клавесинистов

Этот тип охватывает рондо в первую очередь французских авторов XVII–XVIII вв. — Дакена, Куперена, Рамо, но также И.С. Баха в Германии, Бортнянского в России (оперы конца XVIII в.). Имеет также название «куплетное рондо», из-за обозначений эпизодов как «куплет 1-й», «куплет 2-й» и т.д. Огромное число пьес написано французскими композиторами для клавесина с названиями программными и жанровыми (менуэт, гавот, бурре). В особенностях рондо данного типа сказались характерные черты эстетики «просвещенного вкуса» эпохи французского классицизма: идея Руссо о «подражании природе» — в программной изобразительности пьес, культ рациональной упорядоченности, символом которой стал Версальский сад, с деревьями, подстриженными в виде конусов и шаров, установка на «единое», определяемое «первым событием» (Дидро), избегание резких контрастов, тем более конфликтов: «хотите лишить музыкальную пьесу выразительности и таланта? Введите туда контаст...» [Д. Дидро. Собрание сочинений в 10 тт. Т.5. М., Л. 1936. С.387]. В рондо «Беседа муз» Рамо «разговор» идет на языке танцев, песен, но еще не речи, не речитатива. Благодаря яркой наглядности образов ряд клавесинных рондо сохранил свою абсолютную популярность в течение веков — «Кукушка» Дакена, «Тамбурин» Рамо.

Структурные особенности рондо французских клавесинистов таковы: рефрен (также «рондо») в форме периода, возвращающийся всякий раз «с невозмутимым лицом», без вариаций; эпизоды («куплеты») оттеняют его или новым его развитием, или новой темой, в тональностях 1-й степени родства, иногда в главной (хотя бы частично), иногда в одноименной; нет вступления, связок и коды (как бы риторических пояснений музыкальной мысли), структура многочастна — 7, 9 частей, в «Пассакалии (Рондо)» Куперена — 17 частей, хотя не редкость — и 5 частей.

Пример программного классицистского рондо —«Вихри» Рамо D-dur. В намерении автора изобразить «вихри пыли, вздымаемые сильным ветром» просматривается руссоистская идея «подражания природе». Вместе с тем головной мотив рефрена наделен типичным для жанра рондо рисунком круга (фигура circulatio):

58. **Ж.Ф. Рамо. Вихри**

Общая структура «Вихрей» 5-частна:

A	B	A	C	A (d. c.)
4 + 8	4 + 4 + 9	4 + 8	4 + 12	4 + 8
период				
D-dur	A-dur	D-dur	h-moll	D-dur

В 1-м предложении периода рефрена движение «вихрей» дается лишь в аккомпанементе, во 2-м же оно прорывается в верхний голос, приводя к расширению структуры:

59. **Ж.Ф. Рамо. Вихри**

Темы обоих эпизодов вытекают из рефрена, составляя ее варианты в тональностях 1-й степени родства — A-dur (а) и h-moll (б); «вихри» же изображаются в стремительных пассажах, особенно в эпизоде С (в):

60 а) **Ж.Ф. Рамо. Вихри** **б)**

в)

Однако в некоторых рондо образная амплитуда расширяется, и в более далеких от начала эпизодах появляется значительный ритмофактурный контраст. Такова рекордная по числу частей «Пассакалия (Рондо)» Куперена, где в 6-м эпизоде мерной поступи рефрена контрастирует торжественный пунктирный ритм французской увертюры, а в 8-м (последнем) эпизоде бушует поток сплошных шестнадцатых длительностей. Циклопических масштабов достигает рефрен и его замыкающее повторение в рондо Рамо «Циклопы» — 51 и 52 тт.; рондо послужило материалом для сцены Вулкана и Циклопов в опере-балете Рамо «Сюрпризы Амура».

У французских клавесинистов появились и циклы танцев в форме рондо с объединяющим контрастом одноименных тональностей: Рамо, Жига в форме рондо e-moll в 5 частях и 2-я жига в форме рондо E-dur (на другой теме), в 7 частях; Рамо, «Застенчивая», 1-е рондо a-moll и 2-е рондо A-dur.

И.С. Бах использовал форму рондо названного вида в ряде произведений: финал Скрипичного концерта E-dur, Рондо из Партиты для скрипки соло E-dur, Паспье I в форме рондо из 5 Английской сюиты e-moll.

Рондо разбираемого вида получило распространение в русской светской музыке конца XVIII в. В качестве простейшего примера можно указать Рондо из Сонатины C-dur для клавира из «Книги генерал-бассу Авдотьи Ивановой» (1786), из 5 частей, с добавлением излюбленной русской вариационности при повторении рефрена.

7.4. Рондо Ф.Э. Баха

Эстетика Ф.Э. Баха, выразившаяся в его рондо, — прямо противоположна галантной классицистской уравновешенности французских клавесинистов, — она созвучна течению «Sturm und Drang» («Буря и натиск»). Взорвав стройную гармоничность формы предшественников, Ф.Э. Бах внес в этот жанр необузданную фантазийность, танцевально-песенный и скерцозный тематизм, прослоил горячей эмоциональной авторской речью, активно используя приемы риторики (речитативную декламационность, риторические фигуры). Фантазийность он унаследовал от отца, И.С. Баха, довел ее до вершины свободы в своих собственных клавирных фантазиях и передал ее, вместе с высокой аффектностью музыки, ораторскими речитативами и некоторыми фигурами творчеству Гайдна, Моцарта, Бетховена, на которых оказал непосредственное влияние.

Отличительные черты рондо Ф.Э. Баха составляют: транспозиция рефрена в его средних проведениях, порой в неродственные тональности, вплоть до тритоновой; неупорядоченность пропорций частей и тонального плана целого; яркая контрастность между частями, также и внутри них; форма рефрена — часто период, который может тут же вариационно повторяться; активные изменения рефрена в дальнейшем — сокращение, расширение, разработка; построение эпизодов на фантазийном, пассажном материале, иногда с отменой тактовых черт; много-

частность (например, в Рондо B-dur — 15 частей). Жанровый облик рефренов различен: то чувствительная кантилена, то игровое скерцо. Благодаря транспозиции рефрена и тем эпизодов рондо Ф.Э. Баха взаимодействует и с концертной формой барокко и с сонатной формой.

Ярким образцом разбираемой формы может выступить Рондо B-dur для клавира. Приведем общую схему этой 15-частной композиции (Р — рефрен, ЭП — эпизод):

Р	ЭП[1]	Р	ЭП[2]	Р	ЭП[3]	Р	ЭП[4]
8+4+8	12	8	11	8	8 + 8	4 + 8	11
3 ч. ф.		период		период		Св.	
B	c–B	F	B–Es	Es	c	c	c–E
(ГП)		(ПП[1])			(ПП[2])		
Р	ЭП[5] (эп[2])	Р	ЭП[6]	Р, Р[1]	ЭП[7] (эп[3, 4])	Р	
8	8	4 + 4	8 + 25	8, 23	8+6+14+19	15	
E	a	d	d–B	B, B (ГП)	b	B (ПП[2])	

Рефрен построен трехчастно, с внутренним контрастом между размашистым скерцо начального периода (а) и нежными «вздохами» мелодии середины (б):

61 а) **Ф.Э. Бах. Рондо B-dur**

б)

ЭП[1] вносит свои контрасты, внешние и внутренние, после чего Р, транспонированный в тональность доминанты (F-dur), приносит параллель с логикой барочного концерта и однотемной сонаты (ПП на теме ГП). ЭП[3] выделяется звучанием развернутой лирической темы, вырастающей из «вздохов» середины Р (а), по характеру напоминающей типичную ПП, за которой по контрасту следует фантазийный фигурационный раздел (б):

62 а) **Ф.Э. Бах. Рондо B-dur**

б)

Примечательно появление рефрена после ЭП[3]: в нем пропущен 1-й период (композиционный эллипсис), середине придана функция перехода к репризе рефрена в c-moll:

63. **Ф.Э. Бах. Рондо B-dur**

Далее следует одна из самых вольных гармонических фантазий Ф.Э. Баха: после закрепления c-moll он пишет связку, подводящую к рефрену в E-dur, — на тритон от главной тональности:

64. **Ф.Э. Бах. Рондо B-dur**

Рефрен после ЭП[5] при помощи эллипсиса сокращается еще больше: 4 т. — середина-связка и 4 т. — реприза как одно предложение (d-moll). ЭП[6] содержит внутри себя еще более обширный фантазийный раздел (25 т.), развивающий материал ЭП[3]. Основательный предыкт в конце его готовит (словно сонатную репризу) вступление рефрена в главной тональности B-dur. И здесь, после достижения «твердого берега» формы, композитор делает «лирическое отступление» по всем правилам риторики: пускается в пространное темпово свободное речитативное «рассуждение», не имеющее прямого отношения к достигнутому моменту формы; одновременно дается и вариация начального периода:

65. **Ф.Э. Бах. Рондо B-dur**

Сонатный принцип поддерживает ЭП[7], в котором происходит транспозиция певучей ПП[2] в тональность, одноименную к главной, — b-moll.

Заключительное проведение рефрена сопровождается особенно значительным ораторским «рассуждением», образующим как бы сольную виртуозную каденцию (без тактовой черты) в этой клавирной пьесе:

66. **Ф.Э. Бах. Рондо B-dur**

Музыкальная речь Ф.Э. Баха буквально усеяна риторическими фигурами. Одни незаметно сливаются с закономерными мелодико-гармоническими оборотами, другие демонстративно нарушают течение музыкальной мысли. Примерами последних являются окончания некоторых произведений на неустойчивой гармонии, без конца (абрупция). Случай экстравагантной апокопы (пропуск окончания мелодии при сохранении баса) — в заключительном кадансе Рондо E-dur (1781):

67. **Ф.Э. Бах. Рондо E-dur (1781)**

Укажем некоторые фигуры в уже приведенных нотных примерах из Рондо B-dur.

Прежде всего, в рефрене присутствует эмблема рондо — фигура круга (circulatio) — Пример 61а, оборот babcb в кадансе 1-го предложения, т.4. Она выразительно обыгрывается в «лирическом отступлении» — см. Пример 65. Кроме того, скачок на сексту в главном мотиве — это восклицание (экскламация), а соотношение первого мотива с его движением вверх (т.1) со вторым мотивом, направленным вниз (т.2) — фигура антитéтон. Контрастная середина рефрена (Пример 61б), полная неустойчивости благодаря цепи гармонических задержаний, — момент «сомнения» (дубитация), подчеркнутый устойчивостью окружающих разделов. В развернутую лирическую тему c-moll (ПП^2) включаются фигуры синкоп с задержаниями (Пример 62а). В фантазийных эпизодах есть участки скопления диссонансов (парресия, Пример 62б, т.3). Ярко выраженное «сомнение» (дубитация), сопровождаемое синкопированными задержаниями (экстенсия), представляет собой упомянутая выше связка с далекой модуляцией из c-moll в E-dur (Пример 64). Наиболее острые фигуры Ф.Э. Бах любит концентрировать в конце. В «сольной каденции» перед заключительным кадансом (Пример 66), среди пышного колорирования, где еще раз напоминается «круг» на фоне общего контраста анáбасис-катáбасис, проходят аффективные восклицания (экскламация —

скачки вверх, с «ломбардским ритмом»), хроматические скачки на уменьшенные и увеличенные интервалы (saltus-duriusculus), поступенные хроматизмы (passus-duriusculus), бурная, двухоктавная тирата, и, наконец, заключительные компактные аккорды, подобные которым Й. Рипель сравнивал с криками «Виват! Браво!»

7.5. «Простое рондо» у венских классиков

Главным структурным видом рондо у венских классиков является рондо-соната (см. далее), Но и «простое рондо» у этих композиторов входит в число основных музыкальных форм, включая такие знаменитые образцы, как финал бетховенской «Авроры» и Рондо a-moll для ф.-п. Моцарта.

В творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена (вторая половина XVIII — нач. XIX вв.) после «Бури и натиска» стиля Ф.Э.Баха форма рондо опять вступила в период эстетической регламентации. Но теперь, при вновь достигнутом высоком совершенстве архитектоники, она вместила в себя и разработочное развитие, и глубину контрастов, поистине классически-эталонное равновесие многообразия и единства.

Область применения рондо у венских классиков: финалы и медленные части инструментальных циклов — сонат, камерных ансамблей, концертов, изредка — первые их части, также — некоторые пьесы под названием «Рондо».

К общим семантическим свойствам рондо венских классиков относятся: тематика — жанровая, песенно-танцевальная, аффект — жизнерадостно-игровой в финалах, лирический — в медленных частях, с риторическими «рассуждениями» в связках, разработках. Композиционные особенности «простого рондо» таковы: стабилизация преобладающей 5-частной структуры со схемой АВАСА, с более крупными, чем у предшественников, составными разделами — простой двух- и трехчастной в рефрене, иногда в эпизодах, особенно в ЭП^2, наличие связок, коды (вступления нехарактерны), архитектоническая выверенность, в частности, масштабное возрастание ЭП^2 по сравнению с ЭП^1.

Рефрен — в простой двухчастной форме (Бетховен, финал Скерцо из 10 сонаты для ф.п. G-dur), в простой трехчастной (Гайдн, финал 7(37) сонаты для ф.-п. D-dur [нумерация сонат Гайдна дана по изд.: Й. Гайдн. Избранные сонаты для ф.-п. Под ред. Л. Ройзмана. Вып.1–3. М. 1965–1966], реже — в виде периода (Бетховен, финал 4 сонаты для скрипки a-moll). Иногда рефрену придаются черты рондо, то есть всей формы, образуется подобие уровней музыкальной формы ради художественного единства произведения: Бетховен, финал «Авроры» — период с чертами рондообразной формы. При повторениях рефрен может варьироваться, сокращаться: Моцарт, II ч. Es-dur 18 сонаты для ф.-п. K. 570 — простая трехчастная форма в первом проведении, простая двухчастная в последнем и период в среднем проведении.

ЭП^1 содержит новую тему, вступает тональным сопоставлением, а структурно часто подобен середине простой формы. ЭП^2 также содержит контрастную тему, побочную тональность, но кристалличен по струк-

туре, наподобие трио сложной трехчастной формы, то есть имеет форму простую двух- или трехчастную. Пример — Бетховен, финал Скерцо 10 сонаты для ф.-п. G-dur: ЭП[1] — тонально неустойчивая середина, ЭП[2] — простая трехчастная форма C-dur. Но ЭП[1] может иметь и кристаллическую структуру — простую двух- или трехчастную форму: Гайдн, финалы сонат для ф.-п. №7(37) D-dur и №9(19) D-dur. Пример ЭП[2] в форме периода с вариационным повторением — Бетховен, финал 25 сонаты для ф.п. G-dur, тема C-dur. Во II ч. Adagio molto espressivo B-dur «Весенней»сонаты для скрипки Бетховена ЭП[2] написан в своеобразной «форме фантазии», с характерными хроматическими и энгармоническими сопоставлениями звуков и тональностей: (B-dur) — a-moll — Ges-dur — fis-moll — D-dur — d-moll — B-dur.

Связки характерны от эпизодов к рефрену. Они предоставляют возможность оттенить устойчивые «кристаллы» основных разделов рондо («fest») свободно текущими построениями («locker»). Иногда на пути поисков рефрена в такой связке возникает игровой момент **«ложной репризы»**, как например в финале бетховенской 10 сонаты для ф.-п. G-dur, где тема Р. после ЭП[2] C-dur вступает также в C-dur и лишь затем, после модуляционного мотивного развития, возобновляется в главной тональности — G-dur. В монументальном финале «Авроры» невиданной в истории величины достигли и связки: от ЭП[1] к Р. — 16 т., а от ЭП[2] к Р. — 92 т.!

Кода возникла в результате необходимости привести контрасты венско-классического рондо к эстетическому единству, а кроме того получить еще одну возможность разработочного показа тематического материала. Так, в упоминавшемся финале Скерцо из 10 сонаты Бетховена в связке к собственно коде сначала обыгрывается эффект «ложной репризы», заимствованный из связки после ЭП[2] C-dur, но теперь усиленный новым «обманным ходом» — вхождением в неродственный F-dur. В собственно коде на фоне моторной фигуры аккомпанемента обыгрывается галантный мотив из ЭП[2] C-dur (с лигой и стаккато), но на этот раз он закрепляется в главной тональности G-dur (микроэлемент сонатности). Типичные для рондовых код регистровые переброски и закрепляют игровой характер музыки, и обобщают ранее звучавшие регистры. В гигантском Рондо «Авроры» кода помимо нового сверканья темы рефрена отражает и гармоническую красочность связки к последнему рефрену (тональности As–f–Des); ее общая длительность — 141 такт!

В коде может присутствовать **«кодовый рефрен»**, проводимый точно или с признаками заключительной функции, а иногда и дополнительный **«кодовый эпизод»** — построение на новом тематическом материале, закрепляющее при этом главную тональность. Пример последнего — в финале 4 сонаты для скрипки Бетховена, 26 тт. в начале коды — энергичные фигурации и решительные аккорды в главной тональности a-moll.

Тональные планы в простом рондо венских классиков весьма разнообразны. Иногда они отвечают классическому тональному плану T D S T. (I ч. Сонаты для скрипки F-dur Моцарта K. 547: F–C–F–B–F), иногда имеют иные последовательности — T–P–T–V, S–T [P — тональная параллель, V, Varianta — одноименная тональность] (финалы 21 и 25 сонат

Бетховена). Введение в эпизоде одноименного лада, особенно минора, создает внутри рондо особенно рельефный контраст.

«Простые рондо», примененные **Гайдном** в некоторых финалах, — по характеру жизнерадостны, шутливы, наделены вариационностью рефрена, кристалличностью формы всех эпизодов, подчеркнутой квадратностью структур. Своеобразны тональные планы — с использованием одноименной тональности в первом ЭП и доминантовой — в последнем. Число частей — 5, 7. Схема формы финала 7(37) сонаты для ф.-п. D-dur такова:

A	B	A	C	A'
пр.3ч.ф.	пр.2ч.ф.	пр.3ч.ф.	пр.3ч.ф.	пр.3ч.ф.
D	d	D	G	D

Аналогичная 5-частная структура — в финале 9(19) сонаты. 7-частная форма финала Рондо из Кассации F-dur для камерного состава имеет следующую схему:

A	B	A	C	A	D	A'	Кода
пр.2ч.ф.	пр.3ч.ф.	пр.2ч.ф.	пр.2ч.ф.	пр.2ч.ф.	пр.2ч.ф.	пр.2ч.ф.	
F	d	F	B	F	C	F	F

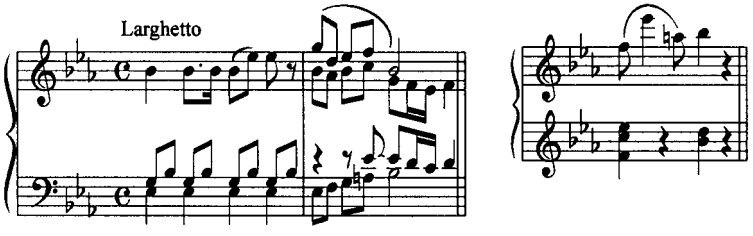
Для **Моцарта** особенно типичны лирические рондо, примененные им в медленных частях: вторые части 20 и 24 фортепианных концертов, «Маленькой ночной серенады», 18 сонаты для ф.-п. B-dur K. 570, I ч. сонаты для скрипки F-dur K. 547, из отдельных пьес — в Рондо a-moll. Характерно жанровое название «Романс», избранное Моцартом для медленных частей 20 концерта и «Маленькой ночной серенады».

Строение 5-частного рондо во II ч. Allegretto Es-dur из 24 концерта c-moll таково:

A	B	Св.	A	C	Св.	A	Кода
пр.3ч.ф.	пр.2ч.ф.		период	пр.2ч.ф.		пр.3ч.ф.	
Es	c		Es	As		Es	Es

Рефрен носит ариозный характер; в середине его обращает на себя внимание синкопированный мотив:

68 а) В.А. Моцарт. 24 концерт для ф.-п., II ч. **б)**



ЭП[1] возвращает к драматическому c-moll всего концерта, он замкнут структурно и тонально:

69. **В.А. Моцарт. 24 концерт для ф.-п., II ч.**

Среднее проведение Р. сокращено до периода. ЭП² фактурно перекликается с ЭП¹, он также кристалличен. Структурная устойчивость всех основных 5 частей оттеняется небольшими связками к рефрену и особенно — развитой кодой (12 тт.). Кода синтезирует мотивы ЭП² и синкопированный мотив из Р., причем, с транспозицией из D в T (микроэлемент сонатности):

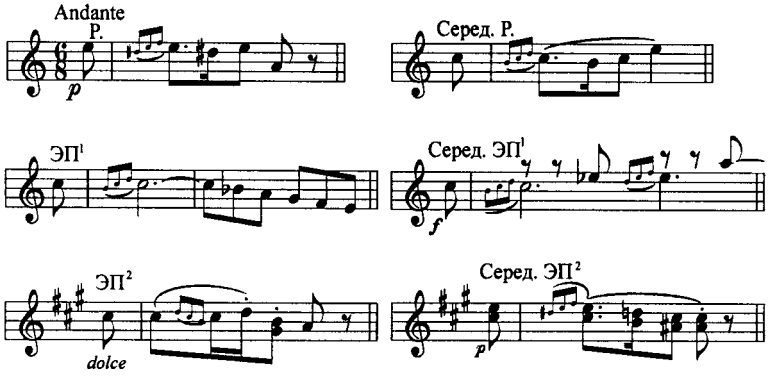
70 а) В.А. Моцарт. 24 концерт для ф.-п., II ч. б)

В Рондо a-moll Моцарт сделал синтез этого жанра с фантазией, в чем продолжил традицию Ф.Э. Баха, но в нормах классически стройной архитектоники. Основные 5 разделов выдержаны в строгих, замкнутых трехчастных формах (средний Р. — период), а фантазиям отведены необычайно развитые связки и кода: Св. после ЭП¹ — 16 тт., после ЭП² — 13 тт., Кода — 20 тт. Жанр сицилианы, на который опирается главная тема, драматизирован развитием хроматической сферы, всегда столь яркой у Моцарта в минорной музыке. Трагизм моцартовских хроматизмов здесь символизирован барочной риторической фигурой passus-duriusculus (во 2–3 т. рефрена), на которую в этом рондо даются все обостряющиеся вариации (в среднем Р. — с добавлением фигуры suspiratio):

71. **В.А. Моцарт. Рондо a-moll**

Но особенно в музыкальном языке этого рондо обращает на себя внимание работа Моцарта с основной фигурой рондо — circulatio (круг): на протяжении пьесы она трансформируется из грациозного группето сициалианы в фатально замкнутое **кольцо** фантазии. Фигурой circulatio как изящным мелизмом начинаются все темы, а также все их составные разделы — экспозиции, середины и репризы Р, ЭП[1] и ЭП[2].

72. **В.А. Моцарт. Рондо a-moll**

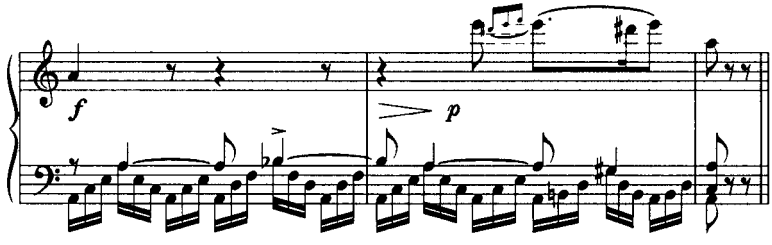


В фантазийных связках круг-группето предстает как круг-кольцо (в ритмическом увеличении):

73 а) В.А. Моцарт. Рондо a-moll б)

В переосмыслении через данную трагическую фигуру и форма, и образная идея моцартовского рондо предстают как неразрешимо замкнутое кольцо, что выразительно представляет кода, наглядно показывающая поглощение рефрена-сицилианы бушующими драматическими волнами фантазии и утверждение фатальности «кольца» на фоне галантного «завитка» группето:

74. **В.А. Моцарт. Рондо a-moll**



У **Бетховена** простые рондо, гораздо более редкие, чем рондо-сонаты, при этом разнообразны по своим видам. Тип жизнерадостно-скерцозных гайдновских финальных рондо продолжен в таких финалах, как 10 и 25 сонаты для ф.-п., обе G-dur, но с усилением разработочных элементов, особенно в кодах, и с иным выстраиванием тональных планов и пропорций (см. общие принципы рондо). Тип фантазийно-разработочного, многочастного рондо Ф.Э. Баха сказался в Рондо «Ярость по поводу потерянного гроша» G-dur [это название записано в оригинале не рукой Бетховена], любимом концертном произведении Бетховена-пианиста, с включением большого, как бы импровизационно-разработочного раздела. Лирическое рондо моцартовской традиции нашло продолжение в медленных частях «Патетической» сонаты для ф.-п., «Весенней» сонаты для скрипки, 10 квартета, 1 фортепианного трио. В «Весенней» сонате для скрипки довольно сжатое Adagio molto espressivo B-dur, расположенное между развернутыми крайними частями, имеет следующее строение:

A	**B**	**A**	**C**	**A-кода**
период	**середина-связка**	**варьиров. период**	**«фантазия»**	**кодовый рефрен**
B-dur		**B-dur**	**b-moll**	**B-dur**

Исключительным по масштабности и симфонической мощи явилось Рондо в финале «Вальдштейнсонаты» для ф.-п. — «Авроры». При общей 5-частной композиции, со связками и кодой, каждый раздел стал расширен по времени, многотактен, начиная от рефрена — в 62 т., допускающего истолкование в качестве периода с чертами рондо. В этом финале помимо основных частей, связок и коды композитор дал место особого рода дополнениям, наполненным активной ритмофактурой на тоническом басу — как бы клокотанием чистой энергии без какого-либо ее устремления:

75. **Л. Бетховен. 21 соната для ф.-п., финал**

После начального рефрена «клокотание» занимало 8 т., после 3-го, последнего оно возросло необычайно — до 33 т. Вся форма монументального «простого рондо» лапидарно прорисована жанрово-тематическими и ладотональными контрастами: песенный рефрен C-dur и «движенческие» эпизоды в a-moll и c-moll со структурой «пары периодичностей», типичной для народных песен и танцев.

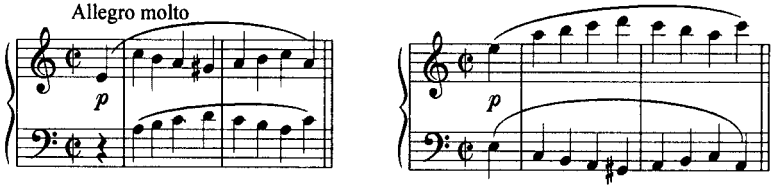
Среди финальных рондо Бетховена встречаются композиции с такого рода комплексной репризностью эпизодов, которая делает форму про-

межуточной фазой на пути к рондо-сонате. Яркий пример — в финале 4 сонаты для скрипки a-moll. Это многочастное рондо, с 4 эпизодами (включая кодовый) и отражением в коде подряд всех основных эпизодов — 1-го, 2-го, 3-го, с квартовой транспозицией — 1-го и 3-го, вносящей элементы сонатности; схема такова:

Р	ЭП¹	Р	ЭП²	Р	ЭП³	Св.	Р	Кода ЭП¹ ЭП² ЭП³ ЭП¹ Св.Р.доп.
период	серед. период		неэксп. период	период	пр.2ч.ф.		период	
a-mol	C-h-a	a-moll	A-dur...	a-moll	F-dur		a-moll	a, e, a, d, a, A, B a-moll

В рефрене и мелодия, и контрапункт, и внутри себя, и зеркально по отношению друг к другу очерчивают кругообразные движения (circulatio); в последнем, кодовом рефрене вертикальная перестановка усиливает этот эффект:

76 а) Л. Бетховен. 4 соната для скрипки, финал б)

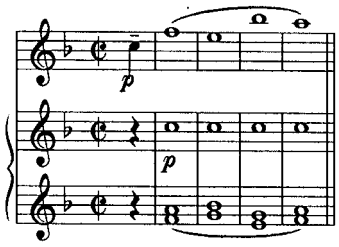


Темы 4-х эпизодов таковы:

77 а) Л. Бетховен. 4 соната для скрипки, финал

б)

в)



г)

Наконец, у Бетховена встречается рондо типа «сюиты с рефреном», или **рондо-сюита**. Образец — его Экоссезы Es-dur для ф.п., слитная сюита из 6 танцев, каждый из которых имеет замкнутую простую двухчастную форму, а каждая вторая часть представляет собой один и тот же танцевальный рефрен: Эк.1 — Р, Эк.2 — Р., Эк.3 — Р. и т.д. Связки и кода отсутствуют. Помещение рефрена не на первом, а на втором месте соответствует структуре **«четного рондо»** (см. далее).

Эволюция формы рондо от барокко к классике отразилась в **русской музыке** последних десятилетий XVIII в. На примере творчества Бортнянского видно, что здесь преломляется и простейший тип рондо французских клавесинистов (пример — в оперной музыке: «Колыбельная» B-dur из «Сына-соперника», со структурой А В А С А, без связок и коды, с началами эпизодов в главной тональности), и связанный с масштабной барочной концертной формой тип рондовой композициии, с многосекционным рефреном (финал Симфонии Бортнянского B-dur с 3 эпизодами), и архитектонически и гармонически четко организованное рондо типа финалов Гайдна и Бетховена, — 5-частное, с рефреном в простой форме, с весьма развитыми связками (финал Рондо из Сонаты Бортнянского C-dur для клавесина).

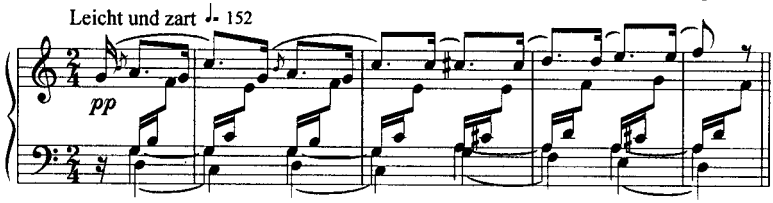
7.6. Рондо в XIX и XX вв.

Среди западных композиторов-романтиков новый этап в развития рондо составило творчество Шумана. Композитор придал пьесам в форме рондо программные наименования: «Арабески», «Венский карнавал» (I ч.) «Новелетта», «Blumenstück».«Удачно выбранное название усиливает воздействие музыки»,— говорил он. Шуман значительно расширил жанровое наполнение рондо, введя туда, наряду с музыкой страстных порывов и певучих романсов, также полонез, хорал, марш, лирический дуэт, фанданго, легенду, скачку и т.д. Излюбленным видом показа этих образов для Шумана стал принцип карнавала, с калейдоскопическим мельканием картин, лиц, масок. Композитор использовал рондо и в отдельных пьесах, и в слитных сюитах. Особенно примечательны контрастные рондо, возникшие на основе сложной трехчастной формы с двумя трио, и сюиты, — они отвечают типу **рондо-сюиты**. Еще один штрих в рондо Шумана — окончание подвижных пьес чисто романтическими лиричес-

кими отступлениями, сходными с пьесой «Поэт говорит» в завершении цикла «Детские сцены» — в «Арабесках», «Новелетте» D-dur №5. В качестве шумановских рондо весьма показательны «Арабески» C-dur и «Blumenstük» Des-dur.

5-частное рондо в пьесе «Арабески» C-dur выросло на основе сложной трехчастной формы с двумя трио — такая композиция существовала в Менуэтах кассаций и серенад Гайдна, Моцарта (со схемой A B A C A), и она оставалась излюбленной у Шумана в скерцо его симфоний и камерных сочинений. В «Арабесках» 2 эпизода рондо, обозначенные как Minore I и Minore II, контрастируют рефрену подобно составным, сюитным формам: новая тема и фактура, контрастная ладотональность — e-moll и a-moll, более медленный темп, кристаллическая, замкнутая форма. Рефрен — одна из лучших тем Шумана. В ней оригинально сочетаются напевность мелодии и витиеватая фактура, изображающая — в соответствии с названием пьесы «Арабески» — архитектурный декор в арабском стиле, с переплетением стеблей и листьев:

78. **Р. Шуман. Арабески**



Общая схема формы такова:

A	B	Св.	A	C	A	D
	Minore I			Minore II		Кода
пр.3ч.ф.	дв.3ч.ф.	16т.	пр.3ч.ф.	пр.3ч.ф.	пр.3ч.ф.	16 т.
C-dur	e-moll	B–C	C	a–e	C	C

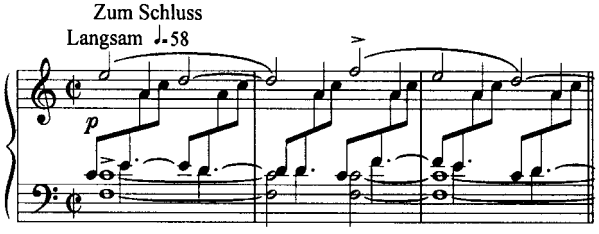
Но в отличие от составных менуэтов и скерцо с двумя трио здесь у Шумана все тематические элементы «своеобразно сплетаются один с другим» (слова композитора), и образуется связная и целостная музыкальная композиция. Прежде всего, темы B и C построены на начальном мотиве рефрена (срав. их начала с началом рефрена):

79 а) **Р. Шуман. Арабески** **б)**

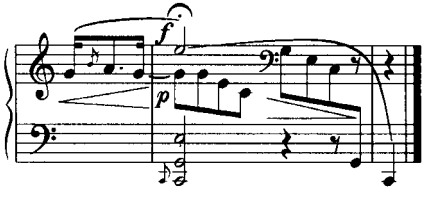
Принцип рондо на уровне раздела формы поддерживает эпизод Minore I благодаря двойной трехчастной форме. А эпизод Minore II неустойчив из-за двутональности — a-moll–e-moll. Важную арку формы

составляет связка после 1-го эпизода и развернутая кода, вырастающая из ее спонтанно-лирического материала, с добавлением фактурных переплетений рефрена и мотива рефрена в самом конце (приводятся начало и конец коды):

80 а) **Р. Шуман. Арабески**



б)



И благодаря этой медленной лирической музыке в конце все рондо вместо классической замкнутости обретает романтическую разомкнутость образного ряда.

Иной вариант формы — в «Blumenstük» Des-dur: это именно сюита с авторскими номерами составных частей, объединенная рефренным возвращением II ч., сплоченная при этом сходством фактуры, родством тональностей, наличием общих мотивов в разных темах. Схема 9-частной формы такова:

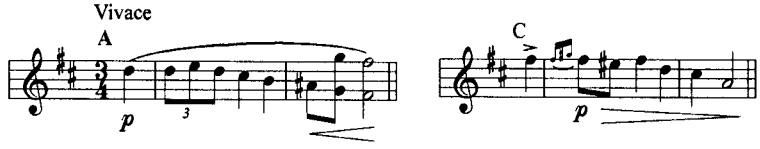
I	II	III	II	IV	V	II	IV	II	Кода
A	B	C	B	D	E	B'	D	B	
Des-dur	As-dur	Des-dur	As-dur	Des–As	es-moll	b–f	Des	Des	

Поскольку рефрен стоит не на первом, а на втором месте, тип данной формы приближается к «четному рондо» — как в «Экоссезах» Бетховена (части IV и V в этом случае объединяются). Но тот же рефрен придает и необходимую гибкость форме, благодаря его транспозициям, с достижением главной тональности только в коде: As, As, b–f, Des. О своей любви к композициям с индивидуальной комбинаторикой разделов Шуман говорил: «чувство любит рапсодическую форму и в письме и в жизни».

Четное рондо — разновидность «простого рондо» с помещением рефрена не на первом, а на втором месте, по схеме: BA CA DA... или AB CB DB... Тип четного рондо в XIX в. оказался присущим танцевальным пьесам

Шопена, благодаря возвращению после разных «запевов» одного и того же «припева» — ритурнеля. Так, в Мазурке ор.30 №2, построенной битонально (h-moll — fis-moll), складывается чистый вид этой формы, из 4 разделов, со структурой А В С В, с тональным планом h-moll — fis-moll — A-dur — fis-moll (каждый раздел — повторенный период). Начала тем таковы («запевы» А, С и «припев» В):

81 а) **Ф. Шопен. Мазурка ор.30 № 2** **б)**



в)

А в Вальсе cis-moll Шопена благодаря трижды проводимому ритурнелю действует лишь **принцип** четного рондо — А+В, С+В, А+В — на основе простой трехчастной формы с тональными планом cis-moll — Des-dur — cis-moll. Тональность добавляемого рефрена — всюду элегический cis-moll.

Русские композиторы-классики XIX в. разнообразные типы рондо внесли прежде всего в вокальную музыку — романсы, оперные номера и сцены. Благодаря этому их музыка конкретизировалась содержанием слова, включив таким путем наряду с лирическими образами («Рондо Антониды» Глинки) также и аллегорическую сказку, сатиру — «Спящая княжна» «Спесь» Бородина, и могучий эпос — Интродукция из «Руслана», и народный плач — «Плач Ярославны» Бородина. Со структурной стороны композиция русских рондо вместила в себя как самые простые образцы так и и самые сложные. «Простое рондо» в его простейшем виде использовано в романсах Даргомыжского — «Ночной зефир», «Свадьба», в романсах Бородина «Спящая княжна», «Спесь» (в последнем случае — 7-частное рондо), в Рондо Антониды. Их отличает большое тематическое единство — в частности, в Рондо Антониды As-dur тематизм обоих эпизодов един, дается лишь в различных тональностях (Es–c и Des–f) и произведен от тем рефрена и предшествующей интродукции. В связи с содержанием слова возникают темповые контрасты, в «Спящей княжне» главная тема — в более медленном темпе, а эпизоды, связанные с «богатырем могучим» (оба — на одной теме, в разных гармонизациях), — в более быстром.

Усложнение «простого рондо» связано, в частности, с увеличением количества уровней, на которых действует структура рондо. Так, в «Рондо Фарлафа» Глинки при крупной 5-частной композиции с трехчастным

рефреном и двумя эпизодами, начинающимися одинаковыми «героическими» тиратами (B-dur и A-dur), на более мелком уровне формы происходит чередование меньших построений (середина рефрена d-moll как эпизод). Образец сложно задуманного **трехуровневого рондо** представляет собой «Плач Ярославны» из «Князя Игоря». Главный, крупный уровень рондо — 5-частная композиция с трехчастным рефреном (a b a), с двумя эпизодами — обращениями к стихиям: «Ох, ты, ветер», «Гой, ты, Днепр». Меньший уровень — с рефреном только в виде самого плача (A) h-moll. Наконец, еще более дробный уровень — добавление небольшого «гусельного» отыгрыша в оркестре ко всем темам, кроме «плача» (r). Третье крупное проведение рефрена обладает стройной концентрической структурой, осуществляющей тематический синтез (тема «E» из ЭП^2). По существу «простое рондо» Бородин усложнил до многоуровневого **полирефренного рондо**.

Схема формы «Плача Ярославны» такова:

P	ЭП^1	P	ЭП^2	P
A A B r A	**C r C r**	**A**	**D r E r**	**A B r E r B r A**
h, h, D–fis, h	**D–H**	**h**	**fis–G, c,**	**h, D–A, d, D–h, H, h**
орк. орк.				**орк.**

Другой путь усложнения рондо связан с вариационностью — ладогармоническим развитием, структурной вариантностью. Такова «Баллада Финна» A-dur из «Руслана» Глинки. 7-частное рондо в этом образце русского музыкального эпоса состоит из 4 проведений рефрена, 3 эпизодов, по-разному развивающих тему рефрена, и коды. Все изложения рефрена — варианты, с расширениями, сокращениями и перегармонизацией: A, «Умчалась года половина» — простая 3-частная форма, с перегармонизацией начала репризы; A^1, «Сбылися пылкие желанья» — двойная трехчастная форма, с перегармонизацией реприз; A^2, «В мечтах надежды» — бифункциональный синтез экспозиции с серединой (16 т.) и репризой (8 т.); A^3, «Все колдовство» — период из 8 т., за которым следует большая кода (44 т.), по-своему преобразующая середину и репризу рефрена. Эпизоды: B, «Я вызвал смелых» — ходообразное развитие рефрена (12 тт.); C, «По бороде моей седой» — богатейшее, фантазийное развитие темы рефрена, с многократными энгармоническими модуляциями («Живут седые колдуны», «Любовь волшебствами зажечь»), 44 т.; D, «Ах. витязь» — небольшой эпизод на органном пункте, 14 т.

Рондо разных структур было излюбленным у русских композиторов эпического направления — помимо Глинки, Бородина, также у Римского-Корсакова, интенсивно разрабатывавшего его в многочисленных оперных сценах. Переосмыслению в направлении рондо у него подвергалась и сложная трехчастная форма марша — в «Шествии князей» из «Млады», где и местная реприза сложной трехчастной, и общая средняя часть сценически подчеркнуты появлением новых персонажей (отроки, Войслава с подругами), наподобие эпизодов рондо.

Чайковский, учивший своих учеников в Московской консерватории классическим немецким пяти формам рондо, сам применявший их в своих произведениях, «простое рондо» (3-го вида) использовал главным обра-

зом в оперных сценах, делая при этом данную форму динамизированным рондо (см. Гл.XI. Оперные формы).

В чисто инструментальной сфере получила новое развитие «**рондо-сюита**» — в «Вальсе-фантазии» Глинки для оркестра (первоначально — для ф.-п.). В этом шедевре основоположник русской музыкальной классики XIX в. на основе вальса создал столь же оригинальный образец высокого симфонизма, как и в «Камаринской», на основе русских песен.

«Вальс-фантазия» h-moll — это симфонизированная рондо-сюита. Сюиту вальсов здесь Глинка психологически углубляет введением драматической сферы, заявленной с первых же звуков — со вступления. Благодаря присутствию в произведении логики драмы, его следует рассматривать двояко: в плане композиции (темы, тональности) и драматургии (типы выразительности). В плане композиции — это 9-частное рондо (сюита), обрамленное вступлением и кодой, в плане драматургии — двухцентровая организация действия (Д.) и контрдействия (К.), где вступление и кода — активные участки драмы:

темы-ВСТ.	**А Св.**	**В С**	**А**	**D Св.**	**Е**	**А Св.**	**F G D**	**А**	**Н Св.**	**Кода**
Д., К.–К	**Д–К**	**Д**	**Д–К**	**Д–К**	**Д**	**Д–К**	**Д, Д, Д**	**К**	**Д**	**К**
					тих. кульм.			**дин. кульм.**		**дин. кульм**

В композиции происходит чередование главного рефрена вальса (А) с другими вальсами в эпизодах, в побочных тональностях (кроме последнего). Логика же драматургии составляет параллельный ряд. «Действие» — это все 8 пленительных лирических вальсов, с тихой кульминацией на самом упоительном из них — Е, ц.9, нюанс ***pp***. «Контрдействие» — Вступление с его «угрозой», обе динамические кульминации — перед кодой (10 т. до ц.16) и в конце коды, кроме того — все окончания главного вальса (А), всякий раз «модулирующего» из действия в контрдействие. Музыка контрдействия обладает противоположной к вальсам семантикой и символикой — она основана на грозных тиратах (tirata — «стрела», «выстрел»), неуклонно возрастающих по диапазону: тирата средняя, увеличенная, совершенная (в диапазоне октавы), удлиняющаяся приемом additio. Во Вступлении тираты имеют характер восходящий, как бы вопрошающий, а в коде, в заключительной кульминации они лавинообразно катятся вниз, к последней драматической точке. Подобный «срыв» в самом конце можно сравнить с итогом I ч. «Неоконченной симфонии» Шуберта h-moll.

В XX в., в основном, в 1-й половине, было создано весьма много «простых рондо», в силу целого ряда эстетических причин. Неоклассическая тенденция привела к появлению таких образцов, как «Павана» Равеля G-dur (тип рондо французских клавесинистов), финал Сонаты для виолончели d-moll Шостаковича, с рефреном типа гавота или бурре, но с сильными, бетховенского типа контрастами. Непосредственное следование классическим традициям обусловило появление многочисленных рондо у Глиэра (например, в балете «Красный цветок»), Кабалевского. Излюбленнейшей формой стало рондо у **Прокофьева**, отвечая его идеалу «новой простоты». Композитор говорил: «Единственно к чему я стремлюсь, и это всегда было предметом моих забот, так это к боль-

шей простоте... к большей простоте формы. Это, конечно, не значит, что упрощается содержание» [Цит. по кн.: Прокофьев о Прокофьеве. М. 1991. С.96]. В данной форме реализуется и выдающийся мелодический дар Прокофьева, и его стремление к четкости, лаконизму, игре контрастами.

«Простое рондо» Прокофьев применяет без ограничения во всех жанрах и на всех масштабных уровнях музыкальной композиции. Он использует рондо даже там, где традиционно должна быть сложная трехчастная форма — в марше, гавоте, менуэте: Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам», Гавот fis-moll для ф.-п., Менуэт («Съезд гостей») из балета «Ромео и Джульетта». Тем более естественно для него рондовое изложение вальса, которое, начиная с Глинки, стало традицией русской музыки: Вальс Наташи и Андрея Болконского из «Войны и мира», написанный непосредственно по модели «Вальса-фантазии» Глинки, в той же тональности — h-moll; Большой вальс e-moll из II д. «Золушки». Сюита «Вальсы Шуберта» для 2-х ф.-п. «рондирована» им на всех уровнях музыкальной формы: всего целого и составных частей — рефрена и большинства эпизодов. В форме рондо выдержаны и многие знаменитые балетные номера — «Танец рыцарей», «Джульетта-девочка», названный Большой вальс из «Золушки». Структурой рондо охватываются и песни («Болтунья» на стихи Барто), и оперные номера, и целые сцены. Для трактовки «простого рондо» у Прокофьева характерны: 5- и 7-частные структуры, четкость граней, подчас составной характер эпизодов (последний эпизод в «Джульетте-девочке», в Вальсе Наташи и Андрея), смелые тональные смещения рефрена (тональности рефрена в «Танце рыцарей» — e, b—h—e, e; в «Съезде гостей» из «Ромео» — B, H—E, B). Иногда вместе со смещением рефрена все рондо оказывается тонально разомкнутым. Пример — заключительный хор из оперы «Война и мир», «За отечество шли мы в смертный бой» H-dur — B-dur, с рефреном на теме арии Кутузова «Величавая, в солнечных лучах» (из 10 к.). Рондо 5-частно, рефрен исполняется хоровым tutti и в размере 3/2, в эпизодах участвуют группы хора, размер 4/4, тональности Р. — H-dur, B-dur, B-dur. По величественному характеру, утверждению тональности B-dur, контрастной 5-частной композиции этот оперный номер перекликается с эпической Интродукцией B-dur из «Руслана» Глинки; схема формы такова:

A	B	A	Св.	C	A
H-dur	B-dur	B-dur		A—F—A	B-dur

Принципиальное новаторство Прокофьева как композитора XX в. в трактовке рондо состоит в перенесении классической формы на несвойственные ей ранее два крайних масштабных уровня — микро (строение темы) и макро (строение инструментального цикла или сценического произведения). Оригинальный пример микророндо Прокофьева — тема «Феи зимы» из «Золушки» в виде 9-частного рондо из единиц (фраз) около 2 т. (Берется версия темы в цикле «10 пьес из балета "Золушка"» для ф.-п. Прокофьева). Схема — ABACADAEA:

Примеры макророндо Прокофьева — 5 фортепианный концерт ор.55 в 5 частях (части, I, III, V олицетворяют рефрен, части II, IV — эпизоды) и балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» из 13 частей со вступлением и кодой, где эпизодами являются 6 балетных картин, а проведениями рефрена — 5 оркестровых антрактов между ними, на самой яркой теме балета.

7.7. Рондо-соната

Рондо-соната — высшая форма классического рондо, основная форма рондо у венских классиков, вошедшая в дальнейшую традицию, включая XX в. Определение: **рондо с тремя эпизодами (иногда большим количеством), из которых крайние находятся в соотношении побочной пар-**

тии экспозиции и репризы сонатной формы, а вместо центрального эпизода может быть разработка.

То, что именно рондо-соната — основная форма у венских классиков, доказывает наиболее систематическое применение ими названия Rondo, Rondeau именно в этом случае — будь то отдельная пьеса или часть цикла — и использование символической фигуры «круг» (circulatio) прежде всего в этой форме. У Моцарта и Бетховена с «рондо» ассоциировался еще и характер «grazioso»: Моцарт, Финал сонаты K. 309 — Rondeau, Allegretto grazioso, Бетховен, Рондо op.51 №2 Andante cantabile e grazioso и мн. др. Безусловно, намеренно фигуры круга применяет Бетховен, например, в финалах Сонаты для ф.п. №16 G-dur и «Весенней» для скрипки №5 F-dur; они составляют главные мотивы рефренов (Примеры а, в), в дальнейшем вычленяются и накапливаются, в коде сонаты G-dur с эффектом — «совсем закружился» (б), в предыкте сонаты F-dur — «неуклонный поиск потерянного рефрена» (г):

83 а) **Л. Бетховен. 16 соната для ф.-п., финал**

б)

в) Л. Бетховен. «Весенняя» соната № 5 для скрипки, финал **г)**

Различные варианты рондовых «вращений» представлены в фигурациях бетховенских финалов — 8 сонаты для скрипки G-dur (словно вращение мельничного колеса), 12 сонаты для ф.-п. As-dur (легкое кружение в воздухе). О символике «кругов» в Рондо Моцарта a-moll говорилось выше.

Область применения рондо-сонаты — многочисленные финалы циклов, от Гайдна до Шостаковича, но кроме того — и другие части: I ч. — в фантазии C-dur Шумана, средние части — II ч. Rondeau en Polonaise,

Andante из Сонаты Моцарта для ф.-п. D-dur, K. 284, III ч. Quasi presto из 14 симфонии Мясковского, также и отдельные произведения — названное Рондо Бетховена G-dur op.51, «Интродукция и рондо-каприччиозо» для скрипки с оркестром Сен-Санса, «Менуэт» из «Бергамасской сюиты» Дебюсси.

В отношении формы классическими видами рондо-сонаты являются структуры и с эпизодом, и с разработкой; весьма устойчив также пропуск рефрена в начале репризы. Общая схема такова:

A	B	A	C эп. разр.	[A]	B^1	A

Доля сонатности в этом высшем рондо может быть весьма значительна: наличие не только ПП экспозиции и репризы, но и СП, ЗП, разработки, коды разработочного типа. Поэтому целесообразна и следующая принципиальная схема рондо-сонаты:

ГП	СП	ПП	ЗП=СВ	ГП	ЭП (разр)	ГП	СП	ПП	ЗП=СВ	ГП	Кода
T		D	D	T		T		T	T	T	T

Примеры основных видов данной формы: рондо-соната с эпизодом — финалы 2, 9, 12 сонат для ф.-п. Бетховена; рондо-соната с разработкой — финалы его 13, 16, 27 сонат для ф.-п.: рондо-соната с пропуском (эллипсисом) ГП в начале репризы — Моцарт, финал 7 сонаты для ф.-п. K. 309, II ч. 6 сонаты K .284, Скрябин, финал 3 сонаты fis-moll, Шостакович, финал 6 квартета.

Вступление иногда встречается в рондо-сонате: финал 1 виолончельного концерта Es-dur Шостаковича; вступление перед Рондо каприччиозо a-moll Сен-Санса выделено в самостоятельную Интродукцию Andante malincolico, образующую вместе с «Рондо» контрастно-составную форму. **Рефрен** (ГП), обладая песенно-танцевальной закругленностью, пишется в форме периода, простой 2-частной, простой 3-частной форме. Иногда теме придается структура «пары периодичностей» народного звучания: Бетховен, финал 18 сонаты для ф.-п., Чайковский, финал 5 симфонии. Иногда — рондообразный характер: Бетховен, финал Скрипичного концерта D-dur, рефрен в двойной трехчастной форме 8–2–8–2–16 т. Для развития рондо-сонаты после рефрена типично ее движение по плану **сонатной экспозиции** — СП, ПП, ЗП с тональным планом T–D, но ЗП переходит в связку с возвращением к главной тональности. Композиторы XX в. избирали также и тональности хроматического родства: G–fis (Шостакович, 6 квартет), a–gis (Прокофьев, 6 соната). Для **центрального эпизода** венские классики стремились найти освежающие тональные краски, в частности, контрастный лад: h-moll в Сонате D-dur K. 311 Моцарта, g-moll в Скрипичном концерте D-dur Бетховена, es-moll в финале 5 симфонии Глазунова B-dur. Центральный эпизод иногда вносит контраст циклического типа: в Рондо G-dur Бетховена op.51 №2 он выделен сменой ключевых знаков, темпа, метра — Allegretto E-dur 6/8. В финале 5 скрипичного концерта Моцарта центральный эпизод a-moll 2/4 имеет еще и весьма обширную форму — двойную сложную двухчастную (ABA^1 B^1).

Разработка, вместо центрального эпизода, имеет обычные свойства разработочного построения. **Репризный отдел** рондо-сонаты отвечает сонатному принципу благодаря транспозиции ПП в главную тональность. Но на пути к репризе композиторов порой привлекает игровой эффект **ложной репризы**: в финале «Весенней» сонаты для скрипки F-dur Бетховена ложная реприза начинается в D-dur, в финале 8 сонаты для скрипки G-dur — это H-dur. Для рондо-сонаты характерно, начиная с Гайдна, завершение **кодой**, с кодовым рефреном, — такой утвердительный раздел особенно необходим финальной части цикла. Иногда, по принципу «перемены в последний раз», в коде возникает новая тема: в коде финала «Весенней» сонаты ее песенно-хоровое звучание напоминает о традиции немецкого Quodlibet (смесь песен).

Рондо-соната имеет несколько структурных разновидностей.

Однотемная рондо-соната свойственна стилю Гайдна. Блестящий пример подобного «многообразия в единстве» — II ч. Рондо Сонаты для ф.-п. №23(48), где на основе ГП развивается СП, строится ПП (путем транспозиции), ЗП и Ц.ЭП в одноименном миноре (производный контраст):

84 а) Й. Гайдн. 23 (48) соната для ф.-п., финал

б)

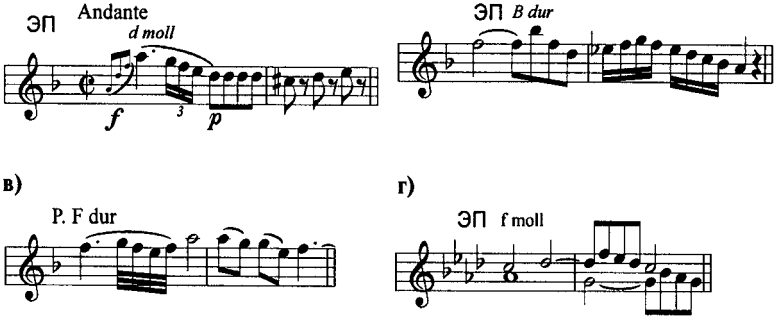
в)

г)

В финале 99 симфонии Es-dur, благодаря однотемности ГП и ПП, в репризе сливаются в один раздел ГП–ПП–ГП (условно — ПП^1), создавая редуцированную рондо-сонату: П–ПП–ГП–Разр.–ПП^1–Кода.

Рондо-соната с 2–3 центральными эпизодами отвечает мелодической наполненности стиля Моцарта. Эпизоды или следуют подряд, или разделяются рефреном. В финале Сонаты для ф.-п. B-dur K. 533/494 центральные эпизоды g-moll и Es-dur идут подряд, в финале Сонаты B-dur K.281 между ними располагается рефрен, а в финале Сонаты F-dur K.533 центр формы составляют ЭП d-moll (а), ЭП B-dur (б), Р. F-dur (в) и ЭП As-dur (г):

85 а) В.А. Моцарт. Соната для ф.-п. F-dur (K.533/494), финал б)



В рондо-сонате с **центральным эпизодом и разработкой** эти разделы могут располагаться в различном порядке — ЭП–Разр., Разр.–ЭП, ЭП–Разр.–ЭП, Разр.–ЭП–Разр. Наряду с разработкой «текучими» являются также связки, подводящие к центру формы, а потом от него — к репризе. Пример последования ЭП–Разр. — в финале 102 симфонии Гайдна B-dur (ЭП — tutti b-moll в ц.6), последования Разр.–ЭП — в финале 6 сонаты Прокофьева a-moll (ЭП — Andante на темах I ч.), пример трехчастности ЭП–Разр.–ЭП — в Рондо 11 сонаты для ф.-п. B-dur Бетховена, где между двумя проведениями мрачного эпизода в f-moll (а) и b-moll помещается серьезная полифоническая разработка (б):

86 а) **Л. Бетховен. 11 соната для ф.-п., финал**

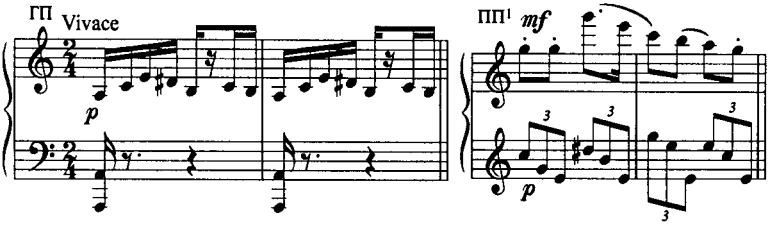
Последование: разработочная связка — ЭП — разработочная связка (та же) — в Рондо Сонаты для ф.-п. D-dur Моцарта K.311.

Рондо-соната с 2–3 побочными партиями и их зеркальной репризой просматривается от венских классиков до XX в. Приближение к этой форме было показано в финале 4 сонаты для скрипки a-moll Бетховена. В XX в. яркие образцы этой развитой и совершенной структуры содержатся в финалах 6 сонаты Прокофьева (три ПП) и 6 квартета Шостаковича (две ПП). Схема финала 6 сонаты Прокофьева такова:

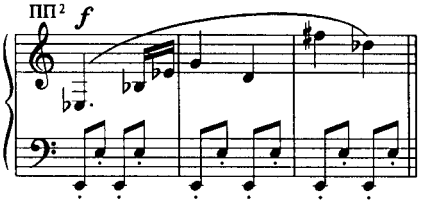
ГП	ПП^1	ГП	ПП^2	ГП	ПП^3	ГП	ЭП Разр. из I ч.	ПП^3	ПП^2	ПП^1	Кода ГП Разр.,тема из Iч.
a	C	b	«e»	a	gis	a	a fis...	a	«c»	A	a A хр.

Зеркальная реприза придает форме очертания концентричности, столь характерной для Прокофьева. Ц.ЭП и Разр. координируют с разработочной кодой, от конца которой перебрасывается огромная арка — через всю Сонату к началу I ч. В экспозиции финала яркие прокофьевские темы расположены в классическом порядке: все побочные — в сфере D. Основные темы таковы:

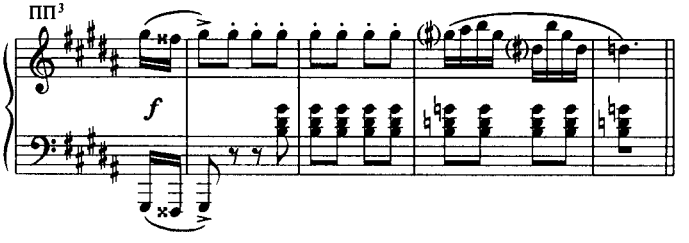
87 а) **С. Прокофьев. 6 соната, финал** **б)**



в)



г)



д)

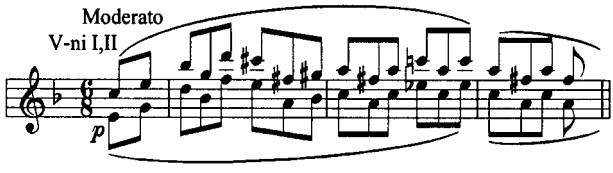
Оригинальный случай рондо-сонаты с **двукратной экспозицией** представляет собой композиция финала 2 скрипичной сонаты D-dur Прокофьева, где после ГП СП ПП ГП снова идет ГП СП и ПП, внезапно сменяющаяся эпизодом F-dur.

Рондо-сонату **с тематическим обрамлением** находим в финалах 5 симфонии Чайковского и 5 симфонии Глазунова. В 5 симфонии Чайковского торжественное мажорное вступление E-dur, с трансформацией «панихидной» вступительной темы I ч., величественно замыкает рондо-сонату e-moll, подменяя собой последнее проведение ее рефрена: кода обобщает финал напоминанием тем СП и ПП и обобщает цикл симфонии возвращением, помимо вступления, также и главной темы I ч.

Эпически мощный финал 5 симфонии B-dur Глазунова обрамляется начальной темой, которая не участвует в развитии рондо-сонаты и возвращается лишь в коде. Транспозиция в коде в главную тональность темы Ц.ЭП (es-moll) создает в этой рондо-сонате дополнительное сонатное соотношение.

Рондо-сонату с добавочным рефреном (вид полирефренного рондо) видим в финале (V ч.) 3 квартета F-dur Шостаковича. Этот многотемный финал содержит две ПП (d-moll и A-dur) с их зеркальной репризой (a-moll и f-moll), реминисценцию тем из IV ч. в разработке; два рефрена — ГП и добавочный «припев», который связывает всю разветвленную форму, добавляется к каждой из тем финала, соответственно меняя тональность. Тема «припева» — консонантный скрипичный дуэт:

88. **Д. Шостакович. 3 квартет, финал**



7.8. Рондообразные формы

Помимо устойчивых исторических типов рондо существуют музыкальные формы, в которых действует **принцип рондо** — неоднократное возвращение темы, выходящее на первый план композиции. Сюда отно-

сятся, прежде всего, составные формы менуэтов с несколькими Трио у композиторов барокко и венских классиков, двойные и тройные формы романтиков (см. раньше), рефренные формы.

Составные формы с несколькими Трио XVIII в. компонуются способом внешнего контраста, без связок, коды и специальной мотивной работы. Например, в Менуэте из 1 Бранденбургского концерта F-dur Баха цепь форм следует порядку: Менуэт — Трио I — Менуэт da capo — Polacca — Менуэт d.c. — Трио II — Менуэт d.c. Того же типа примеры — в двух Менуэтах из Кассации F-dur Гайдна, в VII ч. «Менуэт» «Хаффнер-Серенады» Моцарта.

Рефренные формы — виды композиций, к частям которых добавлен рефрен: Alla turca Моцарта — сложная трехчастная с прибавленным рефреном к каждой из трех частей, «Три чуда» Римского-Корсакова из «Сказки о царе Салтане» — слитная сюита с фанфарным связующим рефреном, «Картинки с выставки» Мусоргского — сюита с пьесой-рефреном «Прогулка». Пример активного вторжения в основную композицию группы из двух рефренных тем — «Народные гулянья на масленой» из «Петрушки» Стравинского. Основная форма — сложная трехчастная с трио, с I ч. в простой 3-частной форме ABA^1 и трио в варьированно повторенной простой 2-частной форме CDC^1D^1, где «запев» (C) — песня «Под вечер осенью ненастной», «припев» (D) — танец уличной танцовщицы с треугольником, а при их повторении наслаивается еще и контрапункт в виде мелодии «музыкального ящика». Добавленный рефрен из двух тем («Балаганный дед», ц.7 и 8) впервые вторгается перед разделом A^1, далее —перед трио (ц.10), перемешиваясь с темами A и C. Следующие появления рефрена — перед общей репризой в ц.17 и затем перед ее местной репризой в ц.22, внутри местной репризы в ц.24. Двухтемный рефрен тесно переплетается с основными разделами, образуя пестрый тематический калейдоскоп, все больше скрывающий очертания классической формы и выявляющий новую логику формообразования — творчества XX в.

8. Вариации (вариационная форма)

8.1. Понятие, определение, классификация

Различаются **вариационная форма** и **вариационный метод развития** (вариационность), участвующий в построении других музыкальных форм. И форма вариаций, и вариационный метод развития — самые распространенные явления в музыкальном формообразовании: они наиболее непосредственно отвечают незыблемому эстетическому закону искусства — **многообразие в единстве или единство в многообразии**. Вариационная форма используется в музыке для всевозможных инструментов — не только академических европейских, но и иных — гитары, мандолины, баяна, балалайки и т.д. Она составляет основу культуры джаза.

Определение: **вариационной называется форма, основанная на видоизмененных повторениях темы (также двух и более тем)**.

Вариационная форма, кроме того, носит названия «вариации», «вариационный цикл», «тема с вариациями», «ария с вариациями», партита (другое значение партиты — сюита танцев) и др. Сами вариации имели множество исторических наименований: Variatio, Veränderungen («изменения»), дубль, versus («стих»), глоса, fioretti (букв. «цветочки»), les argements («украшения»), evolutio, parte («часть») и др. Вариации сочиняли и величайшие композиторы, и концертирующие исполнители-виртуозы, их музыкальное содержание простирается от непритязательного варьирования простейшей темы (типа вариаций D-dur для мандолины Бетховена) до вершин интеллектуальной сложности в музыке (Ариэтта из 32 сонаты Бетховена). В отношении жанров темами вариаций выступали хоралы, традиционные басы пассакалии и чаконы, сарабанда, менуэт, гавот, сицилиана, ария в двух значениях этого слова (певучая мелодия, как бы для духовых, от фр. «air» — «воздух», и ария из оперы), народные песни разных стран, темы для вариаций других авторов и мн. др.

Использование чужого материала в качестве тематической основы собственного произведения здесь было нормой: вариации на темы Корелли, Перселла, Баха, Генделя, Глюка, Керубини, Паизиелло, Моцарта, Сальери, Паганини, Беллини, Доницетти, Вебера, Варламова, Алябьева, Глинки, Мясковского и т.д. Вариации на собственную тему даже специально оговаривались: «Thème original et variations» ор.19 №6 Чайковского. Количество вариаций насчитывалось от 1–2 (дубли к танцам барокко) до 62–64 (чаконы Генделя, Баха). Длительность вариационных циклов простирается от 1–2 мин. до 40–50 («Вариации на вальс Диабелли» Бетховена в исполнении Рихтера — 52 мин.). Цикл вариаций может начинаться с темы, с 1-й вар. (типично для вариаций на хорал XVI–XVIII в., также — для вариантной формы), может заканчиваться темой.

Наибольшего расцвета вариационная форма достигала в периоды особого подъема европейского инструментализма, первый из которых пришелся на XVI — нач. XVII вв.: в Испании XVI в. — Нарваэс (один из первых авторов вариаций), Кабесон, в Англии — школа верджиналистов (Булл, Берд), композиторы Италии и Германии XVII в. — Фрескобальди, Шейдт, Свелинк, Пахельбель; важнейшие периоды составили венские классики, русская классическая школа XIX в. — Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков.

Существует следующая классификация вариационных форм:

1. Вариации на basso ostinato (или на выдержанный бас, «полифонические вариации»).
2. Вариации фигурационные (орнаментальные, «классические»).
3. Вариации на выдержанную мелодию (или на soprano ostinato, так наз. «глинкинские вариации»).
4. Вариации характерные и свободные.
5. Вариантная форма.

Кроме того, обособляются вариации двойные и многотемные, в которых встречаются все названные виды варьирования, и вариации с темой в конце. При этом не упускается из виду, что могут быть **смешанные виды вариаций**: например, в цикл орнаментальных вариаций входят

характерные, в однотемных вариациях появляются и другие темы (как цитата из партии Лепорелло Моцарта в Вариациях на вальс Диабелли Бетховена.)

Указанная классификация соответствует исторической хронологии от барокко до XX в. Однако первый период расцвета вариационных форм, XVI — нач. XVII вв., то есть позднего Ренессанса и раннего барокко, отличается таким синкретизмом видов варьирования, который вмещает в себя приемы всех основных классов вариационных форм.

В названных **ренессансно-барочных вариациях** сложился важнеший вариационный метод — **диминуирование**, или **диминуция** (уменьшение длительностей), в котором была выработана система фактурной орнаментики, повлиявшая не только на вариации более поздних времен, но и на весь европейский музыкальный язык. Вот несколько важнейших видов орнаментики с примерами из музыки барокко и классицизма: «groppo» (а) — развернутый вид колорирования, впоследствии сократившийся до gruppeto, tremoletti (б, в), trillo (г), accenti (д, е), форшлаги (ж), tirata perfecta (в пределах октавы — з), tirata mezza (в пределах квинты, кварты, ею эффектно украшен конец вариаций Шейдта — и), ломбардский ритм (с синкопами — к), арпеджио (л, и):

89 а) **Дж. Фрескобальди**

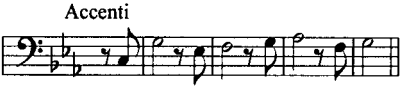
б) **С. Шейдт**

в) **Л. Бетховен**

г) **Д. Букстехуде**

д) **Б. Марини**

е) **И.С. Бах**



ж) Дж. Б. Мартини

з) И. Пахельбель

и) С. Шейдт

к) Дж. Фрескобальди

л) С. Шейдт

м) Л. Бетховен

Синкретизм ренессансно-барочных вариаций заключается в соединении вариаций на бас, гармонический остов и мелодию в одновременности (это закономерно для эпохи периода basso continuo, который еще не был ни эпохой гармонии, ни эпохой мелодии в классическом значении этих понятий), вариаций орнаментальных и характерных, строгих и свободных, однотемных и многотемных. У английских верджиналистов XVI в. для вариаций с конструктивной ролью баса, не исключающей тем-мелодий в других голосах, применялось название «граунд» (от ground — букв. почва, грунт).

Пример синтетических вариаций, одновременно орнаментальных и на выдержанный бас и мелодию — Ария с 6-ю вариациями a-moll (из «Hexachordum Apollins») Пахельбеля. В теме четко очерчены и бас, и мелодия (а), в 1, 2, 5 вариациях удержан бас, но орнаментирована мелодия (б), в 5 вариации при этом дана «новая мелодия» (вариант) в среднем голосе (в), в 4 вар. выдержана мелодия и орнаментирован бас (г), в заключительной 6 вар. орнаментированы и бас, и мелодия (д):

90 а) **И. Пахельбель Ария a-moll с 6 вариациями**

б)

в)

г)

д)

Таким образом, происходит варьирование и на одну, многоголосную тему, и на две одноголосные темы.

В указанный отрезок времени употреблялся своеобразный тип вариаций, который можно назвать **«вариации с выдержанной смещающейся мелодией»**: мелодия темы в течение формы проходит во всех голосах, сверху вниз: сопрано — тенор — бас, снова сопрано. Таковы «Вариации на нидерландскую песню» G-dur Шейдта, где мелодия переходит из сопрано (а) в тенор (б) и бас (в):

91 а) С. Шейдт. Вариации на нидерландскую песню

б)

в)

Тот же тип формы — в Вариациях D-dur на тему хорала «Все люди должны умереть» Пахельбеля; смещения — сопрано, тенор, бас, снова сопрано. Весь цикл выдержан в едином мажорном ладу, за исключением особой предфинальной 7 вар., которая основана на «жестковатом ходе» passus-duriusculus, примененном тотально, во всей музыкальной ткани, в результате чего нивелируется различие между мажором и минором (как у Хиндемита), но здесь — в связи с содержанием текста хорала:

92. **И. Пахельбель. Вариации на хорал «Все люди должны умереть»**

Такую же форму вариаций со смещающейся темой позднее применил Гайдн — во II ч. «Кайзер-квартета» ор.76 №3.

Также весьма специфический тип формы представляет собой **вариационная сюита**, в которой на основе одной темы создаются характерные для эпохи жанры — ария, павана, гальярда, куранта, жига, сальтарелла и др. Знаменитый в этом смысле образец — Ария с вариациями «La Frescobalda» Фрескобальди, со следующим порядком частей (partie): 1) Ария, 4/4, (а), 2) орнаментальная вариация, 6/4; 3) гальярда, 3/2 (б), 4) орнаментальная вариация, 4/4; 5) куранта, 6/4 (в). Здесь гальярда (б) и куранта (в), с внезапной сменой метра и ритма — характерные и свободные вариации, с изменением количества тактов, на основе basso ostinato:

93 а) **Дж. Фрескобальди. Ария с вариациями «La Frescobalda»**

б)

в)

Другие примеры вариационной сюиты — Сюита e-moll Пахельбеля (с аллемандой, курантой, сарабандой, жигой), Ария романеска Марини (с гальярдой и курантой).

Признаком свободы варьирования выступает и «многотональная форма» вариаций (Вл. Протопопов), как в Пассакалии d-moll Букстехуде, проходящей путь: d-moll — F-dur — a-moll — d-moll.

8.2. Вариации на basso ostinato

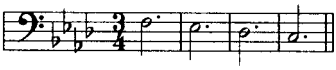
Вариации на basso ostinato (ит. ostinato — упорный), или на остинатный бас, выросшие из вариаций XVI в., достигли расцвета в эпоху барокко (XVII — перв. пол XVIII в.) и были возрождены в XX в.

В эпоху барокко их существование было связано с культивированием баса — практика basso continuo, учение о генерал-басе, также — с полифоническим мышлением, из-за чего их называют еще и полифоническими вариациями. Новое развитие этой формы в XX в. было вызвано полифонической тенденцией и условиями полимелодизма.

Вариации на остинатный бас были сопряжены с жанрами **пассакалии и чаконы**, в этот период мало отличавшимися друг от друга (чакона — более камерная, с большим участием в развитии гармонической последовательности). Пассакалия (от исп. passacalle — ходить по улицам) к данному времени стала медленной пьесой с 4–8 тактовой темой, как и чакона (первоначально исп. народный танец). В XVII–XVIII вв. они обладали величественным, мерным движением, преимущественно минорным ладом, размером 3/4 (в чаконе — акцент-синкопа на 2-й доле), психологически глубоким характером — и это привлекало к ним внимание как в XIX в. (Брамс), так и в XX в. (Хиндемит, Шостакович).

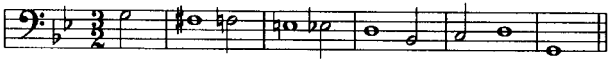
Басы этих форм были кристаллизованы настолько, что к ним еще в XVI–XVII вв. применялся термин «тема», как к темам фуг. Это были, прежде всего, гаммообразные последования от I к V ступени — нисходящие, восходящие, диатонические или хроматические (то есть, с применением «жестковатого хода», passus-duriusculus), с кадансом на V или I ступени:

94 а) И. Пахельбель. Чакона f-moll **б) Г. Гендель. Чакона G-dur из сюиты № 9**



в) И. Пахельбель. Чакона d-moll

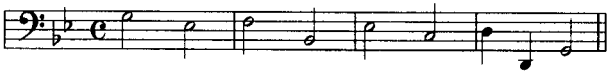
г) Г. Перселл. Плач Дидоны



Басы могли быть фигурированными (а, б), вообще более индивидуальными (в), но скрытая поступенность и кварто-квинтовые кадансы просматриваются в них вплоть до Хиндемита (г) и Шостаковича (д):

95 а) Г. Перселл. Дидона и Эней

б) Г.Ф. Гендель. Пассакалия g-moll



в) Д. Букстехуде. Чакона c-moll

г) П. Хиндемит. Введение Марии во храм. Пассакалия

д) Д. Шостакович. 8 симфония, IV ч.

В опере в зависимости от сюжетного момента встречались и мажорные пассакалии — как Триумфальный танец C-dur в «Дидоне и Энее» Перселла:

96. **Г. Перселл. Дидона и Эней. Триумфальный танец**

Форма вариаций на остинатный бас основывалась и на гармоническом и на полифоническом принципах развития. Величайшими по гармонической выразительности образцами таких форм стали «Crucifixus» e-moll из Мессы h-moll Баха (переработка 1-го хора из его 12-й кантаты), плач Дидоны g-moll Перселла. С применением канона между скрипкой и виолончелью на фоне гармонии-остинато у ф.-п., построена III ч. Трио Шостаковича.

Для формы бассо-остинатных вариаций примечательно правило в середине вариаций переносить тему в сопрано: в Пассакалии c-moll и Чаконе d-moll Баха, в упомянутом Триумфальном танце Перселла, в пассакалии «Введение Марии во храм» из «Жизни Марии» Хиндемита, в Пассакалии из 1 скрипичного концерта Шостаковича и т.д.

По отношению к вариациям на остинатный бас неоднозначен вопрос о количестве тем: в ходе варьирования наряду с основной, басовой темой могут появляться и другие. Например, в Чаконе c-moll Букстехуде в моменты исчезновения басовой темы (см. Пример 95 в) дважды появляется иная — вариант нисходящего хода. В Чаконе d-moll Баха число тем — не менее 4-х.

Фактура вариаций XVII–XVIII вв. украшается выразительными музыкально-риторическими фигурами и другими семантическими оборотами. Например, в Пассакалии g-moll Генделя из 7 клавирной сюиты теме придан торжественный характер французской увертюры при помощи пунктирного ритма верхних голосов (соответственно взят 4-дольный размер вместо 3-дольного). В развитии выделяется вариация с «тиратированием», потоком героических нисходящих тират (это тираты perfecta — в пределах октавы).

В органной Пассакалии c-moll Баха музыкально-риторические фигуры могут быть прочтены как определенная эмблематика — крестного пути и вознесения Христа, в соответствии с гл. 26–28 Евангелия по Матфею — почти как в «Страстях по Матфею» Баха. Сама тема заимствована из Трио-пассакалии g-moll для органа Резона, но продлена Бахом с глубоким регистровым опусканием линии, символизирующим смерть, и с введением острого хроматического интервала ум.4 (es–h), символизирующего страдание:

97 а) **А. Резон. Трио-пассакалия g-moll**

б) **И.С. Бах. Пассакалия c-moll**

По форме Пассакалия c-moll представляет собой тему и 21 вариацию (сакральное число 7, умноженное на сакральное число 3), где 21-я вар. является фугой на 2 темы с совместной экспозицией. В группе 11–15 вариаций басовая тема переносится в сопрано, придавая форме крупную трехчастность.

Уже 1-я вар., с приемом неправильного разрешения синкопированных диссонансов (катахреза) и паузами-вздохами (суспирация) с огромной силой баховской экспрессии выражает и изображает крестные страдания:

98. **И.С. Бах. Пассакалия c-moll**

Вся 9-я вар. заполняется имитациями, напоминающими будущий хор из «Страстей по Матфею» со словами «Не я ли?» (предам Тебя):

99. **И.С. Бах. Пассакалия c-moll**

В серединной группе вариаций, когда тема поднимается в верхний регистр (сравнимые слова из Евангелия — «И воспевши пошли на гору Елеонскую»), в освободившемся басу трижды звучит фигурированный катáбасис — символ грехопадения Петра («трижды отречешься от Меня»):

100. **И.С. Бах. Пассакалия c-moll**

Сгущенные хроматизмы и диссонансы 16 вар. и патетическое колорирование органа отвечают словам «душа Моя скорбит смертельно». В 18-вар. паузы появляются в самой теме (тмезис, как бы передающий тяжелое, прерывающееся дыхание — см. Пример 89 е). Наконец, достигается высшая регистровая точка (c^3) с октавным срывом вниз («возопив громким голосом, испустил дух», Пример а), после которого наступает момент мягкого «вращения» голосов, умножающихся по количеству (фигура circulatio — «и взяв Тело, Иосиф обвил его чистою плащаницею», одновременно символизация «святости», см. Примеры б, в):

101 а) И.С. Бах. Пассакалия c-moll б)

в)

Две темы заключительной фуги — контрапункт темы пассакалии, заимствованной у Резона, и «мотивов страдания» с ум. 4, дописанных Бахом. В репризе фуги музыкальную ткань прочерчивает огромный ана́басис, с активным восходящим «ходом» на педальной клавиатуре («одиннадцать же учеников пошли в Галилею, на гору», одновременно — символ вознесения Христа):

102. **И.С. Бах. Пассакалия c-moll**

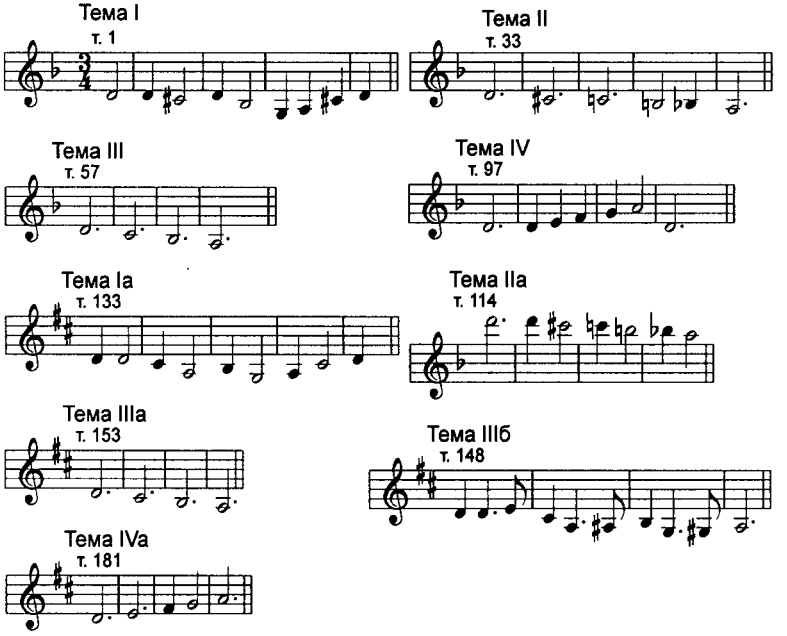
На вершине восхождения голосов музыкальной ткани движение останавливается на величественной генеральной паузе (фигура «апосиопеса» — «и увидевши Его, поклонились Ему, а иные усомнились»). Последние

такты Пассакалии — ликующий C-dur, с охватом крайних регистров и пышным колорированием во всех голосах («дана Мне всякая власть на небе и на земле... Я с вами во все дни до скончания века. Аминь»). Эмблематическое мышление Баха усиливает мощь его чисто музыкального языка, превращая форму вариаций на basso ostinato в органные Пассионы.

Чакона d-moll Баха из 2-й партиты для скрипки соло — масштабное произведение великого мастера барокко, в дальнейшем ставшее созвучным и суровой героике Бетховева, и романтическому пафосу Брамса, и интеллектуальному напряжению Шостаковича. Эмоциональным открытием стало уже «взрывное» начало — синкопы на 2-й доле такта. Другое эмоциональное открытие составило преодоление одноаффектности, благодаря созданию мажорной середины. Широта композиции была обусловлена также ее многотемностью: 4 остинатные темы с вариантами, местные вариационные дубли. Количество вариаций при понимании темы как 8-такта составляет 32, как 4-такта — 64 (включая проведение темы), максимальное для вариационной формы вообще. При этом все вариации динамично сплочены вторгающимися кадансами и содержат большие неустойчивые участки на органном пункте D (от т.160 и т.229). В ритмике преобладает движение 16-ми и 32-ми (половинные в т.89 и сл. полагается заполнять быстрым арпеджио).

4 темы «Чаконы» с их вариантами таковы:

103. **И.С. Бах. Чакона d-moll**



Главная, 1-я тема — более индивидуальна, темы 2-я, 3-я, 4-я суть разновидности тетрахорда: диатонический, хроматический, нисходящий, восходящий; многие темы растворены в фигурациях.

Композиция Чаконы d-moll требует использования понятий «субтема» и «субвариации».

Субтема — местная тема для вариаций, здесь это — тема Ia, открывающая группу мажорных вариаций. **Субвариация** — вариация на вариацию, местный «дубль», например:

104 а) **И.С. Бах. Чакона d-moll**

б)

Все приемы фигурирования тем относятся к области **диминуирования**, в буквальном смысле уменьшения длительностей. Однако встречается и способ укрупнения длительностей, который называют **редуцированием**, **редукцией**, например:

105. **И.С. Бах. Чакона d-moll**

Благодаря субтеме, вариации организуются в крупную трехчастность ABA — 16 : 10 : 6 вариаций 8-тактной темы, или 33:19:12 проведений 4-тактной темы. Крайние разделы содержат свою трехчастность a b a, благодаря обрамлению их первоначальным, аккордовым звучанием темы. Свойственное форме перенесение темы в верхний голос происходит в т.114 и сл., для чего берется нисходящая хроматическая 2-я тема. Каждый из трех крупных разделов в целом подчинен логике последовательного диминуирования. Особенностью баховской «психологии формы» является отсутствие центральной мелодической точки-кульминации (противоположность норме XIX в.).

Огромное плато Чаконы d-moll содержит много насыщенных звуковых «террас», среди которых гармонической неустойчивостью выделяются две «террасы» с органным пунктом D (от т.160 и 223), разрешающиеся в гармоническую устойчивость заключительного проведения аккордовой темы.

В XIX в., где безраздельно царила мелодия, **бассо-остинатные** вариации возникают очень редко. Одним из гениальных исключений стало создание Брамсом финала 4 симфонии — на один из старинных басов, с восходящим движением от I к V ступени.

Возрождение вариаций на остинатный бас в XX в. в условиях гипертрофированного полимелодизма преобразовало их внутреннюю организацию. К вариациям обратились многие композиторы. У Регера, Танеева, Хиндемита, отчасти Шостаковича это было связано со стилистикой неоклассицизма, у Шенберга, Берга, Шнитке — с новыми композиционными идеями. Пьеса «Basso ostinato» для ф-п. Щедрина нарочито не имеет неизменной басовой темы. У Шостаковича усматривается тенденция к многотемности данной формы: в III ч. Трио — 2 темы, в III ч. 1 скрипичного концерта — 5. (Другие образцы бассо-остинатной формы у Шостаковича — IV ч. 8 симфонии, IV ч. 3 квартета, III ч. 6 квартета, Прелюдия gis-moll из 24 прелюдий и фуг). Шнитке в своей Пассакалии для оркестра число тем довел до 7-ми; используя развитую полифонию пластов, он воплотил идею не динамического развития, а наоборот, статического круговращения материала.

Одна из самых ярких и совершенных композиций на остинатный бас — Пассакалия f-moll, III ч. 1 скрипичного концерта Шостаковича. Элементы барокко в ней — скорбно-торжественный характер, ритм сарабанды с остановкой на 2-й доле в 3-дольном такте, минорный лад, прием перенесения темы в верхний голос (ц.75). Черты XX в., с осознанностью в нем всех элементов как тематических, — четкая очерченность и сохранность всех 5-ти тем, включая аккордовую последовательность, вовлечение их в строго выдержанный сложный контрапункт, широкая протяженность тем — не 4 тт., а 17 тт. (неквадратная структура), нарочитая выдержанность этой структуры, кроме того, — устремленность к динамической кульминации — к моменту, где тема баса переходит в верхний голос, с напряженным звучанием октав у скрипки, ц.75.

Форма этой Пассакалии Шостаковича представляет собой 10 проведений, из которых первые 9 — контрапунктические сочетания тем, строго по 17 тт., в f-moll, а 10-е — свободная вариация основной темы в B-dur в роли перехода к большой каденции скрипки соло перед финалом Концерта. Кульминационная вариация приходится на 7-е проведение, а с 8-го проведения начинается «тихая реприза» (ц.76, 77). Примечательно, что в проведениях 1–4-м даются четкие кадансы на T в конце, и лишь с 5-го введение полигармоний начинает вуалировать грани формы. Но в проведениях 1–4-м осуществляется сложный полифонический замысел Шостаковича, мастерски объединяющий и эти вариации, и всю форму, — контрапунктирование 5-ти ярких тем, по принципу постепенного их наслоения. Темы (ABCDE) таковы:

A **ц.69** — главная тема у струнных басов и литавр;
ц.78 — свободная вариация главной темы у скрипки соло;
B **ц.68** — речитативно-фанфарная тема у валторн;
ц.77 — та же тема у скрипки соло;
C **ц.70** — аккордово-хоральная тема у деревянных духовых;
D **ц.71** — первая певучая тема у скрипки соло;
E **ц.72** — вторая певучая тема у скрипки соло;
ц.73, 75 — та же тема у струнных басов:

A.
Andante
V-c, C-b, Timp.
69
ff
V-no solo
78
pp
B.
Corni
69
ff
V-no solo
77
ten.
C.
C. ingl., Cl., Fg.
70
p
D.
V-no solo
71
E.
V-no solo
72
V-c, C-b
73
mf espr.
V-c, C-b
75
f espr.

Пятитемная полифоническая форма вариаций на остинатный бас (А), с применением сложного двойного и тройного контрапункта, выстраивается в следующую структуру из 10 разделов (своб. КП — свободный контрапункт):

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
щ.	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78
	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
	B	C	C	C	C	C	C	C	B	
			D	D	E	своб. КП	E	D	C	
				E	своб. КП					
							Кульмин.	Реприза		

10-е проведение одной лишь основной темы (А) без других тем компенсирует отсутствие такового в начале формы, из-за чего Пассакалия начинается прямо с 1 вариации и может быть отнесена к **вариациям с темой в конце**, но главная тема эта звучит не в басу.

8.3. Фигурационные (орнаментальные) вариации

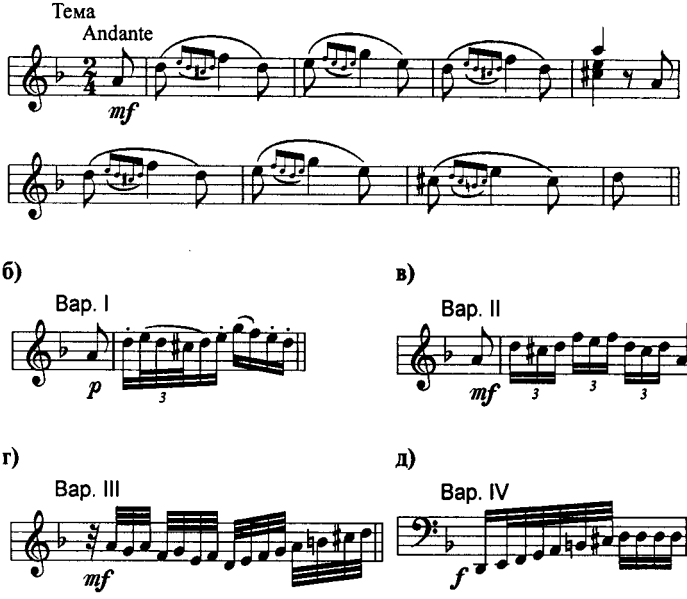
Циклы фигурационных вариаций было принято писать на какую-либо заимствованную мелодию, легко узнаваемую слушателями и постоянно звучащую для них сквозь вариационные раскрашивания. «Пьесы с вариациями всегда должны основываться на таких ариэттах, которые известны слушателям. При исполнении таких пьес не надо лишать публику удовольствия деликатно подпевать исполнителю» (И.П. Мильхмайер, 1797). Но в сонатах и симфониях композиторы применяли для вариаций собственные темы.

Отличительные признаки данной формы: тема — в простой двухчастной, реже простой трехчастной форме; основной прием развития — фактурный, состоящий в орнаментировании (раскрашивании) темы, диминуировании (дроблении длительностей), применении различных фигураций; форма темы выдерживается во всех вариациях, с допущением эпизодических расширений и коды; тональность — единая, но с типичной заменой на одноименную в серединных вариациях. Благодаря выдерживанию формы темы в дальнейших вариациях, данная разновидность вариационной формы относится к числу **строгих вариаций**. В композиции вариаций используются субтемы (в «32 вариациях» c-moll Бетховена — вариант темы в C-dur с последующими вариациями), субвариации (вариации на вариацию), наряду с диминуцией — также и редукция (укрупнение длительностей после их дробления).

Форма классических фигурационных вариаций стабилизовалась в творчестве Моцарта: число вариаций — чаще 6, а максимум — 12, предфинальная вариация — в темпе Adagio, последняя вариация — в характере финала инструментального цикла, со сменой темпа, метра, жанра. У Бетховена число вариаций изменилось в обе стороны — и сократилось до 4-х (вторые части 1, 9 скрипичных сонат, 23 фортепианной), и увеличилось до 32-х (32 вариации с moll для ф.-п.)

Пример формы фигурационных вариаций у Моцарта — II ч. d-moll из 9 сонаты для скрипки F-dur K.377. Тема написана в простой двухчастной форме, количество вариаций — 6: 1–4-я и 6-я вар. в d-moll, 5-я в D-dur. Фактурно-ритмическая логика формы такова: от темы к 4-й вар. идет последовательное диминуирование (длительности восьмые, шестнадцатые, триоли шестнадцатых, тридцатьвторые). Примеры: мелодия начального периода темы (а), фигурация 1-й вариации шестнадцатыми (б), фигурация 2-й вариации триолями шестнадцатых (в), фигурация 3-й вариации тридцатьвторыми (г), тираты в 4-й вариации (д):

107 а) **В.А. Моцарт. Соната для скрипки № 9 (К.377), II ч.**



Далее наступает контраст в виде мажорной вариации, за которой следует финальная Сицилиана (по существу характерная вариация), со сменой темпа, метра, жанра; певучая мажорная вариация (dolce) ретроспективно занимает место предфинального Adagio. Примеры: мелодия мажорной 5-й вариации (а), мелодия Сицилианы (б):

108 а) В.А. Моцарт. Соната для скрипки №9 (К.377), II ч. б)

Пример моцартовской темы с 12 вариациями — в финале 6 сонаты для ф.-п. D-dur (K.284).

Примеры тем у Моцарта в простой 3-частной форме — в 10 вариациях на тему «Наш простак», в 8 вариациях на песню «Женщина — чудесное создание».

Как правило, темы для классических вариаций имеют квадратную структуру, усиленную буквальным повторением частей. Оригинальнейший образец неквадратности составляет тема бетховенских «12 вариаций на русский танец из балета «Лесная девушка» по Враницкому» (русский танец — «Камаринская»). Структура ее двухчастной репризной формы — 5 + 5 ‖: 4 + 5 :‖ (см. Пример 39).

Заключения фигурационных вариаций, помимо финальной «перемены в последний раз» (как в приведенном примере из сонаты Моцарта для скрипки, K.377), могут быть сделаны в виде самой виртуозной вариации (II ч. «Крейцеровой сонаты» для скрипки Бетховена), или как репризное возвращение к теме (II ч. «Аппассионаты»), или путем возвращения к мелодии темы на фоне самого интенсивного диминуирования (Ариэтта из 32 сонаты Бетховена).

Среди бетховенских вариаций Ариэтта C-dur, II ч. 32 сонаты для ф.-п. выделяется уникальным сохранением всей внешней формы орнаментальных вариаций и полной внутренней трансформацией ее семантики. Типовые внешние черты — тема в простой двухчастной форме, квадратная по структуре (8 + 8), с повторением частей, вариации — строгие с последованием диминуций от восьмых к шестнадцатым, тридцать вторым, трелям; последняя, 5-я вар., окруженная разработкой и кодой, содержит репризное возвращение темы, в вариациях — единая тональность C-dur, за исключением модуляций в разработке. Переосмысление вариаций начинается с темы — Adagio molto semplice e cantabile: вместо «знакомой ариэтты» — тема на хоральной основе, со свободным регистровым пространством между глубокими «низинами» баса и поющей в вышине мелодией, в конце заполняющимся полнозвучными гимническими аккордами. Диминуции, быстро захватывающие необычайно мелкие и все уменьшающиеся длительности, развертывают ритмику вариаций за пределами человечески-земного, пульсового ощущения времени и приходят к порогу восприятия длительностей и ритма — трепещущему биению трели в разработке и коде. Акустический разрыв регистров, заданный первым же аккордом, сравнимый с акустикой гор, в ходе вариаций расширяется неуклонно расходящимися «лучами» — до контраста «звезд» и «пропастей»: антитеза хроматически перегармонизованного «хорала» в гулких басах и в звонких «верхах» в 4 вар., «нечеловеческий», в $5^1/_2$ октав, разрыв мелодии и баса в разработке (Es-dur), имитационные переклички «подземного» и «заоблачного» в коде. Сверхчеловеческая семантика вариаций из последней сонаты Бетховена для ф.-п. у философа П. Флоренского вызвала образ встречи Отца и Сына: «О Сын Мой, я ждал Тебя 300 лет...».

8.4. Вариации на выдержанную мелодию

Вариации на выдержанную мелодию (вариации на soprano ostinato, мелодикоостинатная форма), структурно сходные с вариациями на basso ostinato, существенно отличаются от них семантически и стилистически. Они сложились значительно позже — к XIX в., эпохе властвования мелодии и становления национальных европейских школ, опирающихся на народные напевы. В этой форме оказались написаны ярчайшие музыкальные произведения XIX–XX вв., благодаря синтезу в них двух важнейших сил музыки — царствующей мелодии и высокоупорядоченному периодическому ритму. Особо значимую роль вариации на выдержанную мелодию сыграли в русской музыке, а в XX в. — также и во французской. Целые группы таких вариационных форм ввел Глинка, его почин был продолжен и развит Римским-Корсаковым и особенно Мусоргским — эти вариации называли «глинкинскими» и «русскими». В русской классике их расцвет был связан не только с культом мелоса, но и с установлением музыкальных тем «характера народного, первобытного, эпического» (Г.А. Ларош о Глинке). Вариации на выдержанную мелодию имели вокальное происхождение — от принципа куплетности, но приемы развития в них были инструментальные, оркестровые, и в XX в. выдающимися образцами стали чисто оркестровые формы — «Болеро» Равеля, «эпизод нашествия» из 7 симфонии Шостаковича.

По структурным признакам вариации на выдержанную мелодию относятся к **строгим вариациям**. Однако некоторые из них так симфонически развиты и усложнены, что можно в виде исключения говорить и о **свободных вариациях на выдержанную мелодию** (Баллада Финна из «Руслана» Глинки). Кроме того, такого рода вариации составляют часть вариационного цикла смешанного характера (хор «Лель таинственный» из «Руслана», 1-я вар.).

Тема разбираемых вариаций имеет протяженность от 4-х тт. (хор «Не тужи, дитя родимое» из «Руслана», №1 из «Реквиема» Шнитке) до 72-х тт. («Болеро» Равеля), в связи с чем вся форма может быть и кратким номером оперы, и большим самостоятельным произведением. В качестве тем выступают и народные мелодии, особенно у Мусоргского. Количество вариаций колеблется от 1–2-х до 10–12-ти. Основные приемы развития остинатной темы — фактурно-тембровые и тонально-гармонические (**транспозиция и перегармонизация**).

Классические образцы строгих вариаций на выдержанную мелодию созданы Глинкой в опере «Руслан и Людмила». Это — «Персидский хор» E-dur (тема — 24 тт. в простой 2-частной форме с повторением 2-й ч., и 4 вариации с кодовым расширением последней; проведение в cis-moll в 3-й вар.), Рассказ Головы g-moll (тема — 20 тт. и 3 вариации, с тональным изменением последней из них и кодой), Турецкий танец в переменном ладу D–h, с кодовым расширением последней вар. и др. Глинка стремится к гармоническому сплочению мелодико-остинатной формы, для чего применяет неустойчивые окончания темы и вариаций, за исключением последней, достигает гармонического тяготения к каждому новому появлению неизменной темы. Например, форма рассказа

Головы (тема и 3 вар.) имеет следующую наиболее общую схему: $A \rightarrow A^1 \rightarrow A^2 \rightarrow A^{\downarrow}$.

У Мусоргского разбираемая форма не менее распространена количественно, но выводится иногда на первый план в драматургии. Так, в цепи куплетов Песни Марфы из «Хованщины» дан «конспект оперы», с предсказанием конца (в 4 вар.): «Словно свечи божие, мы с тобою затеплимся». В отличие от Глинки, Мусоргский в этой форме тяготеет к максимальной ритмо-структурной строгости, точной временно́й остинатности материала: в Песне Марфы — 6 восьмитактов, в хоре «Поздно вечером сидела» из той же оперы — 3 восьмитакта, в хоре «Плывет, плывет лебедушка» — 4 шеститакта (с обрывом на ум. 7-акк. в момент убийства И.Хованского), в Песне Варлаама из «Бориса Годунова» — 5 проведений структуры 5 + 5 + 13 тт., в былине Варлаама и Мисаила из сцены под Кромами — 4 восьмитакта и т.д.

Вариации на выдержанную мелодию у Мусоргского составляют иногда основу целой сцены. Такова сцена под Кромами из «Бориса Годунова», где указанный принцип варьирования проникает во многие эпизоды: хор «Не сокол летит по поднебесью», былина Варлаама и Мисаила, хор «Ой, ты сила, силушка», эпизод Лавицкого и Черниковского «Domine, domine».

Рассмотрим вариационную форму на выдержанную мелодию в эпизоде Варлаама и Мисаила «Солнце, луна померкнули» на напев былины Рябинина «Жил Святослав девяносто лет». В связи с установкой Мусоргского соединять народное с радикально новаторским, композитор для неизменных проведений народного напева находит такие гармонизации, что каждая из них по новизне выходит за пределы музыкального языка своей эпохи! Первоначально тема в переменном диатоническом ладу f–b (8 тт.) излагается в октаву на фоне однозвуковой педали f в оркестре (а), 1-я вар. гармонизуется одной лишь диссонирующей б.2 (б), 2-я вар. окрашивается пышным нонаккордом на побочной ступени es (в), 3-я вар. уводит в дорийский b-moll (г):

109 а) **М. Мусоргский. Борис Годунов, IV д.**

б)

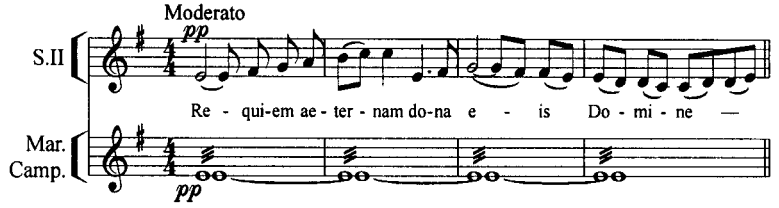
в)

г)

В XX в. один из блестящих по колориту образцов составили вариации на выдержанную мелодию во II ч. «Секвенция слова, божественное песнопение» A-dur из «Трех маленьких литургий» Мессиана с раскрашиванием темы у женских голосов в простой двухчастной форме.

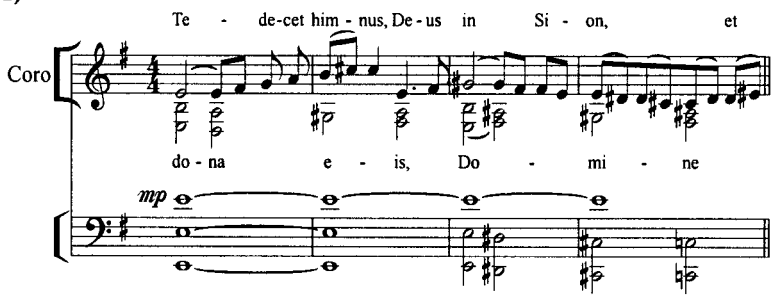
В качестве выразительного ретро к вариациям на выдержанную мелодию вернулся Шнитке в №1 «Реквиема» на латинский текст. Эффект суггестии, который у Глинки был связан с фантастическими образами, здесь возвратился вместе с глубоким религиозным образом «Вечного покоя». Тема e-moll (4 тт.) и 10 строгих вариаций (все по 4 тт.) расположены концентрически: мелодия на фоне педали в один звук e проведена в начале и в конце (а), вариации подголосочного типа в e-moll составляют внутреннее кольцо (б), в центре формы располагаются вариации в других ладотональностях — E-dur (в) и однотерцовой к ней f-moll (г):

110 а) **А. Шнитке. Реквием, I ч.**

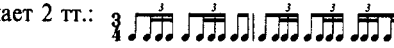


б)

в)



г)

Разновидность мелодико-остинатной формы составляет **ритмомелодикоостинатная форма**, или **вариации на выдержанную мелодию и остинатный ритм**. В этой форме написаны два выдающихся образца симфонической музыки XX в. — «Болеро» Равеля и «эпизод нашествия» из I ч. 7 симфонии Шостаковича. В «Болеро» Равеля, предназначенном для русской балерины И.Рубинштейн, остинатная ритмическая тема у 2-х малых барабанов занимает 2 тт.: 

В «эпизоде нашествия» Шостаковича это также 2-тактовая ритмоформула у малого барабана:

Благодаря длительному звучанию этих кратких ритмоформул достигается тот «психоделический» эффект, которым обладают неакадемические субкультуры XX в. — джаз, рок и т.д. Мелодическая тема в «Болеро» имеет простую 2-частную форму с повторением каждой части, со схемой AABB, где каждый раздел — 18 тт., а вся тема — 72 тт. (начала A и B см. в нашем Примере 37а, б). Огромная по протяженности тема имеет 4 вариации, но без повторений разделов в 4-й вар. и с добавлением коды. Схема такова:

Тема	1-я вар.	2-я вар.	3-я вар.	4-я вар.	Кода
AABB	AABB	AABB	AABB	AB	

Главный способ развития — оркестровый, благодаря смене солирующих инструментов (начиная с разделов темы) и неуклонному движению от соло ***pp*** к ***tutti forte***. Новаторским гармоническим приемом стало введение параллельных мажорных трезвучий (в 3-й, 4-й вар.), особенно впечатляющих при звучании 4-х труб; динамичный сдвиг в E-dur с последующим возвращением в C-dur использован как эффект кодового завершения.

В «эпизоде нашествия» из 7 симфонии Шостаковича мелодическая тема — период с дополнением, 22 тт. Количество строгих вариаций — 11, стоящая далее особняком 12-я вар. (ц.49) — свободно-разработочная, каноническая. Приемы развития — тембро-оркестровые (смены инструментов в проведении темы), контрапунктические (новые мелодические голоса, имитации, каноны), гармонические (параллельные мажорные трезвучия и др. аккордовые наполнения), общее динамическое нарастание к 11-й вар. (ц.43) и генеральной кульминации I ч. в начале репризы сонатной формы (ц.52 c-moll).

Необычный цикл **свободных вариации на выдержанную мелодию** представляет собой глинкинская Баллада Финна A-dur. Положенная в основу тема в простой 3-частной форме («Умчалась года половина», 8+8+8) преобразуется сильным симфоническим развитием, благодаря которому эта форма в дальнейшем больше не повторяется. Сразу за проведением темы следует разработка с тональными смещениями — E, fis, gis («Я вызвал смелых рыбаков»). В 1-й вар. («Сбылися пылкие желанья») к трехчастной форме добавляется повторение ее середины, 2-я вар. («К чему рассказывать») в связи с повествованием о седых колдунах, знающих «тайну страшную природы», быстро переходит в разработку с энгармоническими модуляциями, 3-я вар. («В мечтах надежды») имеет строение, близкое 1-й, 4-я вар. («Увы, мой сын») сохраняет период и середину, а реприза принимает функцию коды. Но тот факт, что на протяжении Баллады 8 раз (в экспозициях и репризах) звучит одна и та же неизменная тема в неизменной главной тональности, заставляет слышать здесь глинкинские вариации на выдержанную мелодию.

8.5. Вариации характерные и свободные

Характерными называются вариации, наделенные ярким индивидуальным обликом, выраженным в индивидуальной мелодии, фактуре, ритме. Частный случай этих вариаций составляют **жанрово-характерные** вариации, индивидуальность которых определяется присутствием какого-либо конкретного жанра: скерцо, романса, фуги, марша, менуэта, мазурки. Историческое место характерных вариаций очень широко: от вариационных сюит XVI—XVII вв. (Павана — Гальярда, Пассамеццо — Сальтарелла, Падуана — Интрада и т.д.) через отдельные вариации и циклы вариаций венских классиков (заключительные — в циклах Моцарта, целые циклы — в ор.34, 120 Бетховена) к вариационным сюитам романтика Шумана и контрастным вариациям Прокофьева и Веберна в XX в.

Свободными называются вариации, отступающие от темы в отношении формы (структуры), обычно — и от тональности. Название «свободные» применяется главным образом к вариациям XIX, затем XX вв., когда структурные изменения становятся принципом организации вариационных форм. Отдельные свободные вариации обнаруживаются у венских классиков в ряду строгих вариаций. Нередко происходит **сочетание свободных и характерных вариаций** — у Шумана, Чайковского, Рахманинова. Но встречается также **сочетание характерных и строгих вариаций**, наблюдаемое у Брамса, — в оркестровых Вариациях на тему Гайдна, в финале 4 симфонии.

Форма **свободных и характерных вариаций** полностью сложилась в самом начале XIX в. у Бетховена — в 6 вариациях F-dur для ф.-п. ор.34 (1802). Признаками характерности стали: ритм скачки во 2-й вар., «Tempo di Minuetto» 4-й вар., «Marcia» 5-й вар., ритм пасторали в 6-й вар. Признаками свободы — модулирующий тональный план (по терциям вниз — F–D–B–G–Es–C, F), контраст метров и темпов. Идея характерных и свободных вариаций закрепилась в грандиозном цикле бетховенских «33 вариаций на вальс Диабелли» C-dur ор. 120, где вальс преобра-

зовался в марш, различные имитационные пьесы, скерцо, эхо, скерцандо типа экоссеза, фугетту, фугу, менуэт, куда была введена цитата из партии Лепорелло «День и ночь изволь служить».

Ярко контрастный цикл характерных и свободных вариаций создан П.Чайковским в Трио a-moll «Памяти великого артиста» (Н.Рубинштейна), где он занял место и медленной части E-dur (ч.II A), и быстрого Финала A-dur — a-moll (ч.II B), главная партия которого составила последнюю вариацию темы. В сопоставлении с генеральной антитезой Трио — жизни и смерти (скорби, плача) — вариации принадлежат, в основном, «линии жизни», но тем сильнее прорывается там выразительная скорбная вариация (9-я) с ремарками feebile, lamentoso («жалобно», «плача»). Из 13 этапов формы (тема, 11 вариаций и главная партия финала) 11 этапов окрашены мажором, 2 этапа — минором (cis-moll в вар. 4-й и 9-й). Контрастные облики мажора здесь таковы: тема E-dur спокойного песенно-хорального склада, близкая ей 1-я вар., 2-вар, в ритме менуэта, 3-я вар. в духе игрового «русского скерцо», 5-я вар. Cis-dur в звонком колорите музыкальной табакерки или колокольчиков, 6-я вар. A-dur «Tempo di Valse», 7-я вар. в характере триумфальных тем Шумана, 8-я вар E-dur «Фуга», 10-я вар. As-dur «Tempo di mazurka», 11-я вар. E-dur, певучая, с ремаркой dolce, ГП финала A-dur — Allegro risoluto e con fuoco. Из двух минорных 4-я вар. — элегический дуэт скрипки и виолончели, 9-я же — центр скорби, необычный благодаря сочетанию развитой мелодии с гармонической застылостью (гармонизация двумя аккордами) и пышными арфообразными фигурациями. Заключительная для II ч. 11-я вар. E-dur сглаживает контрасты характерных вариаций своим равномерным ритмом и мерной сменой певучих фраз. Вариации в Трио Чайковского относятся к свободным, и не только из-за их «многотональности», многотемповости, смен метра, но также и из-за структурных изменений. Если форма темы — простая 2-частная репризная, то в вар. 3-й, 4-й, 7-й, 9-й форма становится простой 3-частной, в 10-й — двойной 3-частной, в 5-й и 11-й — периодом, в 8-й — фугой, а в 6-й — сонатой без разработки. По архитектонике целого 6-я вар. A-dur занимает центральное место, сравнимое с трио в сложной 3-частной форме, благодаря тональности S, смене темы на новую — певучую мелодию вальса, в то время как основная тема вариаций выполняет там роль ПП.

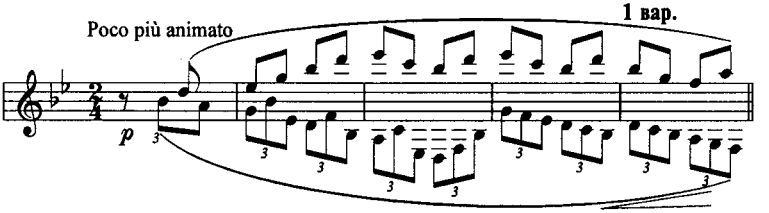
Выдающийся пример вариаций **характерных и строгих** составляют «Вариации для оркестра на тему Й. Гайдна» B-dur Брамса op.56a (тема заимствована также из вариационной формы — II ч. Дивертисмента B-dur Гайдна на «Хорал Св. Антония»). Намеренно применив строгую классическую форму — 8 вариаций с кодой на неизменную структуру и тональность (с заменой на одноименный лад), Брамс в то же время предоставил себе полную свободу мелодического творчества, как в главных, так и в контрапунктических голосах. Широко внедряя **новомелодический метод развития** (термин В. Цуккермана), свойственный характерным вариациям, композитор ввел в 12 вариациях целых 12 превосходных мелодий, насытив доотказа музыкальную ткань романтическим мелосом. Тема «Хорала Св. Антония» привлекла Брамса тем же, чем и Гайдна, — оригинальной неквадратностью структуры: ‖: 5 + 5 :‖: 4 + 4, 4 + 7 :‖. Простая

репризная по форме, продолжительностью в 58 тт., эта нестандартная структура далее тщательно воспроизводится в каждой новой вариации (приводим т.1–5):

111. **И. Брамс. Вариации на тему Гайдна**

Новые мелодии и придают вариациям характерность, начиная с 1-й вар., где контрапунктируют (затем с вертикальной перестановкой) две фигурационные мелодии:

112. **И. Брамс. Вариации на тему Гайдна**

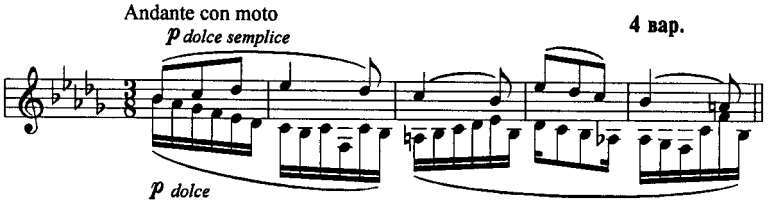


Характерность 2-й, 3-й, 4-й вариациям придали меланхолический дуэт b-moll, но в подвижном темпе (а), типично брамсовский песенно-хоральный B-dur (б), сумрачный лирический напев с созвучным ему контрапунктом, b-moll, затем с вертикальной перестановкой (в):

113 а) **И. Брамс. Вариации на тему Гайдна**

б)

в)



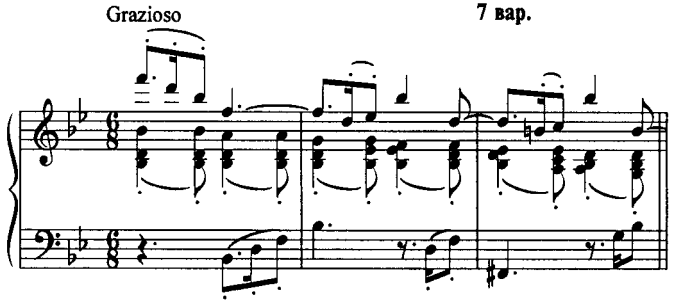
Взрыв радостной скерцозности приносит 5-я вар. B-dur (а), уступая затем место колоритной «рыцарской скачке» 6-й вар. с участием квартета валторн, B-dur (б):

114 а) **И. Брамс. Вариации на тему Гайдна**

б)

Лирический центр составляет 7-я вар. Grazioso, в изящном ритме пасторали (а), отделяемая последующей быстрой тихой 8-й вар. от монументальной коды Finale с чертами старинной полифонии (б):

115 а) **И. Брамс. Вариации на тему Гайдна**



б)

Финал, подобно всему сочинению, написан в форме вариаций (тема и 16 вариаций на basso ostinato), на вершине развития которых кульминационно звучит главная тема вариаций. Вариации Брамса на тему Гайдна, по размаху равные симфонии, содержат очевидные черты симфонического цикла, где вар. 1–4-я аналогичны подвижной лирической части, вар. 5–6-я — скерцо, вар. 7-я — медленной части, кода Finale — финалу.

Примеры характерных вариаций в XX в. — II ч. 3 фортепианного концерта Прокофьева, в тональной технике (e-moll), II ч. Симфонии ор.21 и Вариации для оркестра ор.30 Веберна (в додекафонной технике). Случаи масштабных свободных вариаций представляют собой несколько симфоний Локшина — 2-я, 4-я, 7-я, 11-я. Например, 4-я симфония делится на разделы: Introduzione, Тема, Var. 1, 2, 3, 4, 5, 6, Conclusione.

8.6. Вариантная форма

Вариантность — метод тематического развития, создающий разновидности темы путем обновления каких-либо мелодических оборотов, с возможным расширением или сокращением структуры.

Вариантная форма основана на объединении нескольких тематических вариантов, без деления на тему и ее варианты: первое проведение темы — это первый ее вариант.

Вариантный метод развития связан с вокальностью, песенным мелосом, метрико-структурной свободой. В XIX в. он отвечает культу мелодии, наиболее характерен для Шуберта, Малера, композиторов русской школы — Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова. В XX в. он корреспондирует с ритмическим принципом нерегулярности, при этом особенно присущ наследникам русской традиции — Стравинскому, Прокофьеву, Шостаковичу, Слонимскому, Тищенко, Денисову, Щедрину и др. Вариантная форма в XIX в. основывается на широкой протяженнной теме, в XX в. в ее развитие вовлекаются и попевки, мотивы. Вариантность особенно естественна для вокальной музыки, и ее использование в инструментальной сфере носит часто отпечаток вокально-песенной мелодики.

Вариантная форма чаще всего выступает как часть или раздел какой-либо другой формы — отдельный номер оперы или балета, часть трехчастной формы, партия сонатной формы и т.д.

Классическим образцом вариантной формы XIX в., представляющим собой автономную форму оркестрового вступления к опере, является «Рассвет на Москве-реке» из «Хованщины» Мусоргского. 10 вариантов темы располагаются по плану трехчастной формы с кодой.

Первый вариант — мелодия типа русской протяжной песни, E-dur, 4 тт. В дальнейших вариантах протяженность увеличивается, в коде между фразами появляются длительные промежутки. Тональный план разомкнут, в соответствии с идеей «рассвета» устремлен к тональности Gis-dur. Общий план вариантной формы таков (промежутки в коде не учитываются):

экспозиция	**середина**	**реприза**	**кода**
4т, 4т	**5т, 6т, 7т, 7т**	**7т, 9т.**	**4, 9 (2, 2, 2,3) 4, 3, 5т.**
E, cis	**D, D, дисс.,дисс.**	**Fis, Fis**	**Gis**

Пример вариантной формы (из 5 вариантов), также на основе темы протяжного русского склада,— ПП I ч. 6 симфонии Прокофьева [см. анализ в кн.: В. Холопова. Музыкальный тематизм. М. 1983. С.61–62].

Типичную для XX в. вариантность, когда автор работает внутри вариантов с мотивами и фразами, можно видеть в «Танце кормилиц» из «Петрушки» Стравинского. На основе народной песни «Во пиру была» («Вдоль по Питерской») композитор создает вариантную форму из 5 различных проведений темы (первая часть трехчастной формы), а в репризе (синтетической) — вариантную форму из 2-х вариантов. В вариантах меняется количество составляющих фраз (2–3–4), имеются повторы и замены фраз (см. скобки), меняется количество тактов — 3, 4, 6 тт. В следующем примере варианты 1–5-й (а, б, в, г, д) образуют экспозицию, 6–7-й (е, ж) — репризу трехчастной формы:

116 а) **И. Стравинский. Петрушка. Танец кормилиц**

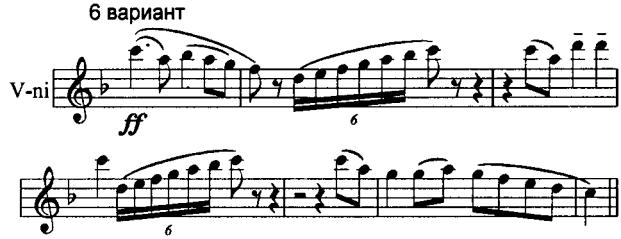
б)

в)

г)

д)

е)



ж)

Тот же принцип развивает Тищенко, в частности, в балете «Ярославна». Пример — 10-вариантная форма в первом разделе номера «Слава Игорю». На основе нерегулярных прозаических строк текста варьируется, с помощью внутреннего мотивно-метрического развития, речитативная партия мужского хора. В следующем начале этой формы 1-й вариант — мотивная группа a b c (4/4, 5/4, 5/4), 2-й вариант — a b b c (5/4, 5/4, 6/4, 3/4), 3-й вариант — a b d c (4/4, 9/4, 9/4, 4/4), 4-й вариант — b c (5/4, 5/4):

Примеры вариантных форм, находящихся в вариантном соотношении друг с другом, — номера балета «Икар» Слонимского: «Сон Икара» — семивариантная форма с обрамлением, «Мечты Икара» — пятивариантная форма на той же музыке, с обрамлением.

8.7. Двойные и многотемные вариации

Двойные и многотемные вариации существуют в том же историческом диапазоне, что и вариации на одну тему. Еще на заре чистого инструментализма, в гальярдах Берда и Булла встречались вариации на 3 темы. Число разных тем известно от 2-х до 7-ми (7 тем — в Пассакалии Шнитке для оркестра). Темы в одной вариационной форме чаще всего неравноправны, различны по их функциям. Например, в финале 3 сим-

фонии Бетховена, а затем в «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова одна тема составляет бас, другая — мелодию. В «Рапсодии на тему Паганини», кроме того, участвует и 3-я тема — «Dies irae». В Чаконе d-moll для скрипки соло Баха ряд тем возникают как варианты к главной теме. Сравнительно равноправными предстают избираемые композиторами определенные народные песни, например, в Увертюре на темы 3-х русских народных песен Балакирева.

Приемы варьирования в двойных и многотемных вариациях — те же, что и в однотемных, соответственно стилю эпохи и стилю композитора: у Гайдна, Бетховена — фигурационные, у русских композиторов — на выдержанную мелодию, с перегармонизациями, с развитием побочных голосов. Новая возможность в неоднотемных вариациях — контрапункт тем, двух и более. Расположение вариаций на две и более темы, — в основном, двух видов: 1) попеременные вариации на разные темы, 2) группы вариаций на каждую тему.

Двух- и многотемные вариации обычно бывают связаны с какими-либо другими формами. Так, с двойной или тройной трехчастной формой соединяются двойные вариации Гайдна (также — II ч. 5 симфонии Бетховена), крупной трехчастностью охватываются трехтемные вариации «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова; генезис формы скерцо (сложной трехчастной с трио) присущ «Камаринской» Глинки; сонатную форму имеет «Исламей» Балакирева, где вариации на главную и побочную темы последовательно пронизывают экспозицию, разработку, репризу и коду; сюиту представляют собой Танцы из IV д. «Опричника» Чайковского, в которых варьируются одна за другой 6 тем.

Классический пример 2-темных вариаций — во II ч. c-moll из Симфонии Es-dur №8(103) Гайдна. 2-я тема производна от 1-й, но имеет характер контрастного Трио в одноименной тональности C-dur. Обладая строением типичной тройной трехчастной (сложной) формы, с фигурационными вариациями составных частей при их повторениях, II ч. не замыкается начальной темой (А), а останавливается на второй (В), с кодой, приобретая разомкнутый ладовый план c-moll — C-dur. Расположение вариаций — попеременное. Схема формы II ч. такова:

A	B(трио)	A^1	B^1 (трио)	A^2	B^2(трио)	Кода
пр.3-ч.	пр.3-ч.	пр 3-ч.	пр.3-ч.	пр.3-ч.	пр 3-ч.	
c moll	C-dur	c moll	C-dur	c-moll	C-dur	C-dur

Весьма типичные для Гайдна двойные вариации в рамках двойной трехчастной формы можно видеть в I ч. 23 (48) сонаты C-dur для ф.-п. Здесь 2-я тема c-moll (средняя часть сложной трехчастной формы) — это слышимый минорный вариант 1-й темы C-dur, при этом — с иной структурой: вместо простой трехчастной формы — период со связкой. Общая схема формы — замкнутая: А В A^1 B^1 A^2 (Кода).

Этап в развитии мирового симфонизма составила «Камаринская» Глинки, имеющая форму двойных вариаций. Использовав материал двух русских народных песен — протяжной свадебной «Из-за гор» и плясовой «Камаринская» — в рамках симфонической традиции, композитор сделал громадное художественное обобщение: возвел на симфоническую

эстраду известнейшую бытовую песню «Камаринская» [см. об этом: В. Цуккерман. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М. 1957. Гл. I–II]; воплотил в оркестровой композиции типичный для русского фольклора контраст протяжной и плясовой, одновременно — единство двух сторон русского характера — «то разгулье удалое, то сердечная тоска» (Пушкин); ввел в общеевропейское симфоническое мышление новую концепцию, идущую не от конфликтов драмы и «отрицаний отрицаний» риторики и диалектики, а от философии фольклорного искусства, также и русского народного творчества, исповедующей позитивность красочных контрастов бытия. С этим свойством позитивности простого контраста связан и характер новаторской композиции «Камаринской» (двойные вариации), стоящей в стороне от традиционной европейской сонатной формы и сонатного мышления. Приводим подробную архитектоническую схему формы с указанием количества тактов в каждой вариации:

Вст. 3/4	Протяжная 3/4	Св.	Плясовая 2/4		
	T, 1, 2, 3		T, 1, 2, 3, 4, 5, 6,	7, 8, 9, 10, 11, 12,	13
10т.	6т. 6т. 6т. 6т.	10т.	6т. 6т. 6т. 6т. 6т. 6т. 6т.	6т. 6т. 6т. 6т. 6т. 6т.	6т.
	на выдерж. мелодию		на выдерж. мелодию	субтема и фигурац.вар.	
d-moll	F-dur		D-dur	D-dur	d-moll

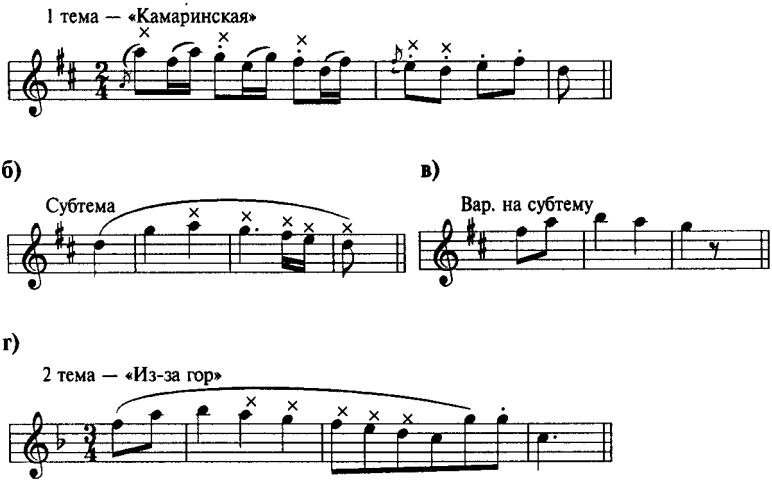
(тематическая модуляция)

Св.	Протяжная 3/4	Св. 2/4	Плясовая 2/4		Кода
			Св.		
	T, 1, 2		1, 2, 3, 4, 5–6	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14	15, 16, 17
6т.	6т. 6т. 5т. (эллипсис)	12т.	6т. 6т. 6т. 6т. 12т.	6т. 6т. 6т. 6т. 6т. 6т. 6т. 6т. 6т. 6т. 6т. 6т. 6т. 6т. 3т.	6т. 6т. 9т.
	на выдерж. мелодию		фигурац. вар.	на выдерж. мелодию	
d–F	F-dur		B-dur	D-dur	D-dur

В крупном плане видна оригинальная обращенность тем по их значению: ведущая тема — «Камаринская», соответствующая названию произведения, в главной тональности D-dur, идет второй, а подчиненная — протяжная «Из-за гор» F-dur идет первой. Расположение вариаций — группами на каждую тему. Примечателен остаток традиции Трио в разделе B-dur, с солированием деревянных духовых, в тональности VI н., но заполненной вариациями на главную тему. Виден и преобладающий метод развития — строгие вариации на выдержанную мелодию: в протяжной — всюду, в плясовой — по бóльшей части.

Подлинно симфонична в «Камаринской» Глинки одна тематическая особенность, послужившая импульсом к созданию произведения, — «случайно» найденная автором общность между протяжной и плясовой. Общность эта равносильна производному контрасту в классической сонатной форме. Глинка обыгрывает ее в композиции, совершая «тематическую модуляцию» от «Камаринской» к «Из-за гор»: тема «Камаринской» (а), субтема (б), вариация на субтему (в), тема «Из-за гор» (г):

118 а) **М. Глинка. Камаринская**



8.8. Вариации с темой в конце

Появление вариаций с темой в конце говорит об отходе от классического риторического мышления в области музыкальных форм, требовавшего установления темы в начале, с последующим развитием. Один из прецедентов известен в музыке барокко: вариационная хоральная кантата с размещением чистого хорала в качестве последнего номера. Вариации с темой в конце, появившись на исходе XIX в., затем стали все больше закрепляться в XX в., из-за чего в главе «Классические инструментальные формы» они рассматриваются лишь для компактности изложения.

Наиболее значительные произведения в форме вариаций с темой в конце — Симфонические вариации «Иштар» Энди (1896), 3 фортепианный концерт Щедрина с подзаголовком «Вариации и тема» (1973), Фортепианный концерт Шнитке (1979), «Размышление на хорал И.С. Баха "И вот я пред троном Твоим"» Губайдулиной (1993). К ним может быть прибавлена Пассакалия из 1 скрипичного концерта Шостаковича (1948) — см. наш анализ в разделе «Вариации на basso ostinato».

В «Иштар», с двумя основными темами, поводом к смещению полного проведения главной темы в окончание произведения послужила программа. В 3 фортепианном концерте Щедрина преодолевается стереотип формы концерта, как и формы вариаций. Сочинение многотемно, и наряду с главной темой его формование осуществляет также тема в ц.3, репризно повторяемая в ц.41. 33 вариации сложно переплетены, вплоть до их асинхронного контрапунктирования. Элементы главной темы разбросаны по всему концерту, словно осколки вазы, которые пианист «склеивает» воедино в заключительной фортепианной каденции

(ц.43, Тема). В Фортепианном концерте Шнитке в качестве итоговой темы (ц.40) выступает комплекс, включающий додекафонную серию в ракоходном варианте (от а), однотерцовые мажорно-минорные трезвучия, хоральный склад и речитации на одном звуке. Будучи немногозвучным, он концентрирует в себе основные элементы многочисленных тем Концерта: вст., ГП, ПП, ЭП в разработке, тему молитвы, экстатично декламируемую в репризе формы. «Размышление на хорал И.С. Баха "И вот я пред троном Твоим"» для чембало и квинтета струнных Губайдулиной — особенно четкий образец формы вариаций с темой в конце: тема здесь только одна, и она является цитатой протестантского хорала, использованного Бахом. Полная тема хорала, из всех ее четырех фраз, проводится лишь в конце произведения (ц.40), а до этого используются фрагменты хорала с их подготовкой в музыкальной ткани самой Губайдулиной.

✧ ✧ ✧

Наивысшая из классических инструментальных форм — сонатная форма — рассматривается в Второй части, по истории музыкальных форм, в Гл. IX.

✧ ✧ ✧

Классические инструментальные формы в основном сохранились и в XIX в. В XX в., с перерождением классической гармонико-метрической основы формообразования, сохранили значение их общие принципы: функциональность частей в форме, принципы репризности, трехчастности, вариационности, удержались архитектонические схемы (рондо, сонатность и др.), укрепилась тематическая основа музыкальной композиции.

Литература

Функции частей в музыкальной форме

Способин И.В. Музыкальная форма (любое изд.). §6–11

Период

Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. М. 1991

Григорьева А., Дорофеева М., Марголина Г. Форма периода на примерах музыки С. Прокофьева. Хрестоматия. М. 1968

Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып.I. М. 1995

Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М.1967.

Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Киев, 1972

Федосова Э.П. Историко-эстетическая основа формирования структуры периода в инструментальной музыке. М. 1984

Холопов Ю. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М. 1978. С.105–163

Холопова В. Музыкальный тематизм. М.1983; Холопова В. Н. Теория музыки. СПб. 2002. Ч.4 Тематизм

Холопова В. О природе неквадратности // О музыке. Проблемы анализа. М. 1974. С.73–106

Простые и сложные формы

Протопопов Вл. Сложные (составные) формы музыкальных произведений. М. 1941

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М. 1980
Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М. 1983

Рондо

Аренский А. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М. 1914. Гл.VIII. С.66–67
Захарова О. Риторика и клавирная музыка XVIII века / Розанов И. Музыкально-риторические фигуры в клавирных трактатах Франции и Германии первой половины XVШ века / Носина В. Проявление музыкально-риторических принципов в клавирных сонатах К.Ф.Э. Баха // Музыкальная риторика и фортепианное искусство. М. 1989. С.6–25, 26–48, 103–118
Маркс А.Б. Всеобщий учебник музыки. М. 1881. Форма рондо. С.285–286
Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы ор.1–81 М. 1970
Протопопов Вл. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. М. 1978
Холопов Ю. Три рондо. К исторической типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. РАМ им. Гнесиных. Вып.132. М. 1994. С.113–125
Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч.1. М. 1988
Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в русской музыке. Ч.2. М. 1990
Якубов М. Форма рондо в произведениях советских композиторов. М. 1967

Вариации

Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М. 1978
Бобровский В. Претворение жанра пассакальи в сонатно–симфонических циклах Д. Шостаковича // Музыка и современность. В.I. М. 1962. С.149–182
Генова Т. Из истории basso ostinato XVII–XVIII веков (Монтеверди, Перселл, Бах и др.). //Вопросы музыкальной формы. Вып.3. М. 1977. С.123–155
Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней. М. 1967. С.33–70
Протопопов Вл. Вариации в русской классической опере. М. 1957
Протопопов Вл. Вариационные процессы в музыкальной форме. М. 1967
Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М. 1979
Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М. 1974
Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М. 1967
Этингер М. А. О гармонии в бассо-остинатных формах // Вопросы теории музыки. Вып.2. М. 1970. С.101–152

Часть вторая

ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ (В СВЯЗИ С ЖАНРАМИ)

Глава IV. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал»)

(Глава IV написана Н.И. Ефимовой)

1. Происхождение «григорианского хорала»

Западная средневековая культовая монодия (в том числе и так называемый «григорианский хорал») — плод коллективного творчества многих поколений. Ее письменной фиксации предшествовали столетия устной передачи мелодий, но даже с появлением невменной записи в VIII–IX ст. последняя не вытеснила устную культуру, а получила в ней вспомогательную роль, функционирующую главным образом в рамках исполнительских принципов устного творчества. Занимая небольшую долю в общем объеме средневековой музыки (синхронически), хорал тем не менее сыграл выдающуюся роль в истории музыки Европы (диахронически). Разработанная в недрах григорианской традиции система музыкальных категорий стала нормой европейского музыкального мышления последующих эпох, вплоть до ее возрождения в XX в.

В медиевистике принято разграничивать термины «средневековый хорал» («средневековая монодия») и «григорианский хорал» («григорианская монодия»). При этом более обобщенным термином считается «средневековый хорал» («mittelalterlicher Choral», «cantus planus», «plainchant»), под которым понимается весь свод культовых песнопений, оформившихся в разных регионах Западной Европы в период IV–VII вв. Территориальная разрозненность этих регионов, а также известная их самостоятельность в отправлении литургий нашли соответственное отражение в названиях региональных певческих традиций Запада: римская, амвросианская, галликанская, кельтская, мозарабская. Каждая из них по отношению к «средневековому хоралу» являлась отдельной составной его частью.

Под «григорианским хоралом» тоже понимается отдельная ветвь в общей христианской певческой традиции Запада. Причем среди всех региональных традиций, григорианскую ветвь отличает интонационная скупость и особенная выстроенность границ музыкального целого.

«Григорианский хорал» (назван по имени папы Григория Великого) — термин, намеренно присвоенный каролингами певческому репертуару, начавшему свое формирование в империи франков в VIII–X вв. В ре-

зультате романо-франко-германского синтеза региональных традиций эта ветвь литургической певческой практики (при повышенной заинтересованности светских властей в ее скорейшей повсеместной адаптации на всей территории Франкской империи) сравнительно быстро приобрела научную систему ладовой организации певческого репертуара и стала образцом для упорядочения других региональных обрядов европейского Запада. Здесь получила свое первое научное осмысление заимствованная из Византии система Октоиха, а также стал складываться новый тип музыкальной формы, в котором установилась функциональная система музыкальных элементов, действующих в соответствии со строением текста. Несмотря на то, что «григорианская» ветвь в христианской певческой культуре Европы была не единственной и после своего оформления она продолжала параллельно сосуществовать с другими региональными традициями, именно она, благодаря рационализации практики, обеспечила себе ведущее положение среди других певческих традиций Запада в Средние века. Эту свою позицию в канонической культуре Европы «григорианская» традиция сохраняет и по сей день.

Исторический путь развития средневекового хорала насчитывает три этапа: устный, подчиненный стихийным формульным влияниям (овладение певческими навыками происходило исключительно «с голоса»); полуустный — превративший формульность из неосознанных музыкальных средств в функциональную систему музыкальных элементов (закрепленность формул в организации мелодики строфы и полустрофы стала как бы правилом композиции); письменный — сверхраспетый этап, где формульность ушла на второй план, уступив свое место практике исполнения хорала по заданному нотированному тексту. Все отмеченные этапы можно проследить в каждой региональной традиции. Однако их хронология не всегда будет совпадать.

2. Религиозные и эстетические принципы

Пение раннекатолической и вообще раннехристианской церкви первого тысячелетия нашей эры было исключительно монодическим, одноголосным, что отвечало установкам Отцов Церкви: «дух, умеряя голос каждого, из многих голосов составляет одну мелодию» (Иоанн Златоуст); «Бог не заповедует каждому частную молитву, а повелевает всем молиться за всех молитвою общею и молитвою единодушною» (Киприан).

В соответствии с теоцентричностью средневекового мировоззрения, музыка была «пением во славу Бога». Евангелические ее прообразы составляло пение ангелов в Вифлееме, оповестивших о рождении Спасителя. По преданию, апостольская церковь оставила в устной традиции образцы ангелогласного пения. Уподобляясь ему, литургические мелодии в обряде, где господствовало не реальное, а сакральное начало с его идеями вневременного и вечного, должны были хранить надмирный характер, устремленный к красоте горней. В таких мелодиях не было ни динамической устремленности, ни энергии ритма, ни острых ладовых тяготений. Ведь там, где вечность, невозможно говорить о действии, о прогрессе.

Хоральный мелос, обусловленный календарной цикличностью церковного года с неизменной повторяемостью в ней извечных событий священной истории, также подчинялся этой повторности. Но музыкальная повторность измерялась не частотой повторения в обряде конкретных композиций, а «пребыванием» хоральной мелодики в формульной интонационной сфере. Отсутствие направленности движения, неизменность ладовых моделей и их вариантная подобность, отраженная в изменчивости тождественных мотивов, в их комбинаторике, сообщали хоралу открытость, разомкнутость, которая никогда не приводила к новому, а всегда возвращала к тому, что было, к тому, что находится одновременно и «позади» и «впереди». Подобное свойство формульного мелоса отвечало основным концептуальным понятиям христианской культуры (вечности, вневременности, цикличности) и в совокупности со Словом Божиим оно приобщало прихожан к ощущению вечности.

В средневековой псалмодии не было четкой стопной метрики, какая была присуща гимнам или светскому пению трубадуров и труверов. Избегание периодичности выразилось в общей принципиальной опоре песнопений на молитвенную прозу, лишь с минимальным допущением жанров со стиховой основой. Размеренность псалмодического пения, следуя предписаниям Анонима X столетия, «должна была для всякой мелодии измеряться просодическим метром» [GS I, 228 (см. сокращения на с.4)]. Это значит, что в распеваемых псалмодических текстах должно было соблюдаться соотношение длинных и коротких слогов 2:1.

Языком службы была латынь, как язык «чистый», удаленный от принятой в миру речи. Типично западная манера распевания текстов выражалась в мягком сладостном пении голосов в нежном высоком регистре. Сама сладость пения отождествлялась со святостью, ведь «если душа сладостно поет перед Богом, то и в людях сладость пения возбуждает святую страсть» [GS I, 213]. Основу хорового звучания хорала составляли тенора и дисканты.

Музыкальные инструменты в католической службе запрещались. Исключением был поддерживающий орган, введенный в службы в VII ст.

3. Ладовая основа. Ритмика

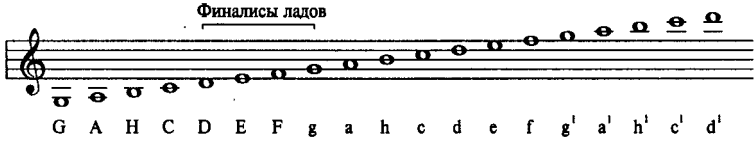
Несмотря на интонационные различия региональных певческих традиций Запада, все эти традиции являлись ветвями одной христианской монодической культуры, а значит они имели многие общие закономерности не только в упорядочении богослужебного обряда, в опоре на одни и те же тексты, но и в его музыкальном оформлении. Несомненно общим был принцип организации певческого репертуара по восьмиладовой системе, которая с VIII в. стала общей не только для всех региональных традиций латинского Запада, но и греческого Востока. Общим являлось также мелодическое понимание лада, в основе которого лежали мнемонические модели. В григорианской практике бесписьменной традиции эти модели были первоначально представлены формулами «ноэан» (термин Н.Ефимовой; Noeane, в древнерусской культуре «аненайки» — фонемы, лишенные какого-либо смысла). В полуустную эпо-

ху их сменили модели на латинские тексты, парафразы библейских (**Primum** querite regnum Dei; **Secundum** autem simile est huic и т.д.). Характерной чертой латинских мнемоник стало обязательное присутствие в их текстах числительных, которые указывали номенклатуру лада. Те и другие мнемонические модели формульного лада в григорианской практике вплоть до XIII в. выполняли функцию интонационного выравнивания мелодики антифона с мелодическим оформлением предписанного к нему псалмового стиха.

Начиная с IX ст. в недрах григорианской ветви средневекового хорала появились теоретические разработки, пытающиеся осмыслить мелодии репертуара с позиций звукорядной теории античности. В течение X–XIII вв. (параллельно с развитием музыкальной письменности и почти одновременно с введением в практику органума) сложилась система восьми «церковных ладов» (toni, modi) с их внутренним подразделением на автентические и плагальные и их попарным объединением вокруг четырех финальных звуков (D E F G). Развиваясь по пути совмещения античного знания с интонационной реальностью эпохи, звукорядная теория церковных ладов установила в качестве основных категорий лада: финалис (finalis — конечный тон), тенор (tenor, он же tuba, repercussa — речитационный тон, тон псалмодирования), амбитус (ambitus — диапазон лада). Таким образом Западный Октоих приобрел вид абстрактной звуковысотной системы, укладывающейся в схему восьми диатонических звукорядов с закрепленным в них местом полутона:

лады	амбитус	реперкусса	финалис
I дорийский	**D — d**	**a**	**D**
II гиподорийский	**A — a**	**F**	**D**
III фригийский	**E — e**	**c**	**E**
IV гипофригийский	**H — h**	**a**	**E**
V лидийский	**F — f**	**c**	**F**
VI гиполидийский	**C — c**	**a**	**F**
VII миксолидийский	**g — g¹**	**d**	**g**
VIII гипомиксолидийский	**D — d**	**c**	**g**

Звукорядной основой служила полная совершенная система греков, продленная вниз до G и вверх до d¹:



Выведенная рациональным способом данная теоретическая система не смогла достойно подменить отшлифованную временем устную традицию мелодического понимания лада и на практике осталась плодом сугубо научных изысканий, которых оказалось недостаточно для того, чтобы раскрыть интонационную сущность григорианского хорала.

Ритмика хорала не была организована принципом регулярности, присущим античным стопам, ритмическим модусам средневековья,

позднему такту. Ей свойственна нерегулярность, идущая от прозаической структуры богослужебных текстов. Даже так называемые «стихи» (versus), включавшие в себя, в основном, стихи ветхозаветных псалмов, в латинском варианте не были стихами в принятом ныне значении этого слова. Да и сами слова — греч. στίχος и лат. versus означали не только стихотворную строку, но и вообще строку. Исключение из преобладающей в репертуаре прозы составляли жанры секвенции и гимна, основанные на строгой стихотворной структуре.

Современные исследователи не считают возможным точно расшифровать длительности нот внутри хоральных композиций и используют при передаче звуковысотной линии хорала запись нотных значков без штилей.

В способе мелодизации текста хорала традиционно отмечаются три возможности соотнесения слога и звука. Степень распетости текста определяет один из трех хоральных стилей. Силлабический стиль предполагает такое соотнесение, при котором на один слог текста приходится один звук. Невматический стиль увеличивает количество звуков, приходящихся на один слог до 2–3, а мелизматический стиль украшает каждый слог текста распевами из трех и более звуков.

119.

4. Формы. Жанры

Говоря о принципах формообразования хоральных композиций обычно имеют ввиду **текстомузыкальную** форму, то есть форму, которая представляет тип музыкальной композиции, регулируемый словесным текстом. Совершенно очевидно, что для любого средневекового певчего, поющего в храме, или монаха-теоретика, пытающегося разъяснить нормы существующей практики, приоритет духовного осмысления текста песнопения и доступной передачи Слова Божия был неоспорим, как неоспорима была истина «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. ... В нем была жизнь и жизнь была свет человеков» (Иоанн 1: 1–4). Тип музыкальной формы с тем или иным кадансированием в конце каждой строки называется **«строчной формой»**. Строчная форма возникает на основе и прозаического текста (как в мессе), и стихотворного (как в секвенции Dies irae).

Доминирующий фактор Слова в богослужебном обряде уже в самом начале христианской эры установил его основные типовые формы. В соответствии с ними получали свое музыкальное оформление крупные формы конкретных служб: **Оффиция** (служб суточного цикла), включающего Три ночных часа, Заутреню (Matutinum), Утреню (Laudes), Вечерню (Vesper), Повечерие (Completorium) и **Мессы** (центрального евхаристического обряда богослужения, в православной традиции именуемого Литургией). Составными элементами этих крупных богослужебных форм были малые литургические формы, представленные в рамках суточного цикла хоралами разных типов.

Ядро певческого репертуара Оффиция и Мессы составляли тексты Псалтири. Наряду с Псалмами (библейскими текстами) в певческом репертуаре использовались также небиблейские, свободно сочиненные авторские тексты (агиографические — извлечения из житий святых, или евхологические — молитвы и молитвословия разных размеров и строения). По текстологическому признаку хоральный певческий репертуар условно делится на **псалмодические композиции** и **композиции молитвенно-гимнографического типа**.

Псалмодический тип композиций в обряде богослужения наиболее древний. Его текстологическим источником служила Псалтирь, а основой мелодического формообразования являлась мелодекламация стихов (версов) псалма и организация музыкальной формы песнопения исходя из условий этой речитации. Большинство хоральных композиций Оффиция (антифонов, инвитаториев, ночных респонсориев) и **Проприя** Мессы, того раздела Мессы, текст частей которого менялся в течение литургического года в зависимости от праздника (главным образом интроитов, офферториев, градуалов, трактусов, в меньшей степени коммунио) выстраивались средневековыми распевщиками по законам псалмовой строки, где структура конкретного стиха псалма, изначально связанная с опорными точками текста (началом, серединой и концом), играла важную роль в мелодическом оформлении малых литургических форм.

Сохраняя древнюю традицию псалмодирования средневековые теоретики выделяли в ней три главных типа. 1) **Псалмодирование «напрямую»** (in directum) предполагало возглашение всех стихов (версов) псалма по порядку, насквозь от первого до последнего стиха. Оно исполнялось соло или группой исполнителей. 2) **Псалмодирование антифонное** предусматривало попеременное возглашение стихов псалма двумя хорами или двумя половинами хора и строилось по принципу противопоставления групп. 3) **Псалмодирование респонсорное** предполагало противопоставление солиста и хора, когда стих псалма сольно возглашался священнослужителем, а в ответ ему вторил общий отклик прихожан. Этот хоровой ответ обычно состоял из текста последней части псалмового стиха.

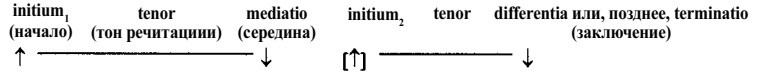
Каждый из названных типов псалмодирования имел в службе определенное место и свою функцию. Иерархическую упорядоченность имело также привлечение в богослужебную практику того или иного типа псалмодирования.

Антифонная псалмодия (от греч. ἀντιφωνος — звучащий в ответ) — термин, который подразумевает тип исполнения псалмодии двумя поочередно звучащими хорами, а также структуру малых литургических форм богослужебного обряда, основанную на чередовании стихов псалма, версов (V) и антифона (A). При этом под антифоном понимается хорал, который подобно рефрену, мог следовать за каждым версом псалма. Образованная таким способом двусоставная антифонно-рефренная композиция (V + A), требовала от исполнителей определенного приспосабливания двух соединяемых разделов формы. Эта задача в практике региональных певческих школ Запада в разное время решалась по-разному. Наиболее стройную форму гармоничного выравнивания антифонно-рефренной композиции установила григорианская традиция, где к X в. была разработана нормативная теория псалмодирования, оказавшая позднее влияние на практику других региональных школ Запада. Один из ее реформаторов, Амаларий из Меца (IX в.) в своей «Книге Служб» («Liber officialis») описал структурную форму антифонно-рефренной композиции. Ее можно представить схемой, где A (антифон), V (верс), Dox. (малое славословие или малая доксология):

A	V_1	A	V_2	A	V_3	A	V_n	A	Dox. A
солист из хора, но мог быть повторен двумя хорами вместе	солист	хор I	солист	хор II	солист	хор I	и т.д.		

В зависимости от чина богослужения либо от особенностей той или иной региональной певческой традиции эта схема могла варьироваться. Например, в более поздней практике присутствие антифона стали ограничивать лишь началом псалма и концом малой доксологии.

Для того, чтобы внутри антифонно-рефренной формы достигалось слаженное, гармоничное сочетание двух ее разделов, в практике каролингских школ IX–X столетий была разработана система псалмовых тонов (под тонами здесь понимается комплекс мелодических попевок, необходимых для распевния версов), которые устанавливались по началу соединяемого с версом (V) антифона-рефрена (A). Если учесть, что обычная структура верса имела два полустишия, а ее структрными текстологическими опорами были начало-середина-конец стиха, схему мелодического оформления версов (V) можно представить следующим образом (стрелки обозначают направление интонации):

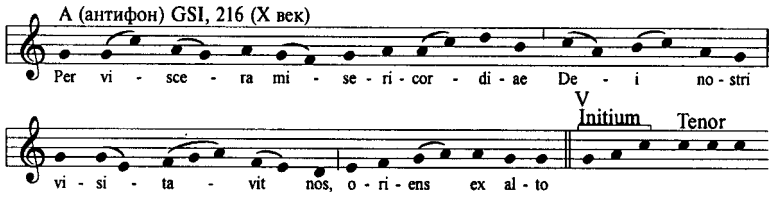


Для каждого из восьми организованных по данной схеме псалмовых тонов григорианская традиция установила устойчивый набор конструктивных попевок. Таким образом, всякое мелодическое оформление верса в любом из восьми тонов имело определенную заданность. Среди всех попевок только попевки инициев (начал) не зависели от условий текста и всегда при озвучивании любых версов оставались неизменными в каж-

дом конкретном ладу. В отличие от них попевочный корпус медиаций (серединных каденций верса) и дифференций (заключительных каденций верса) сохранял известную гибкость в адаптировании попевок к тексту псалмового стиха или к выбору интонации по началу соединяемого с версом антифона. Благодаря этому каденционный попевочный корпус псалмовых тонов имел достаточную разветвленность, которая в практиках отдельных школ выражалась в разном интонационном содержании попевок и в разном количественном составе их корпуса (от двух до десяти каденционных попевок в каждом тоне). Весь каденционный корпус был представлен каденциями двух типов: акцентной и курсивной. **Акцентная** устанавливала согласование текстовых акцентов с каденционной формулой и была характерна для медиаций, где многообразие текстовых цезур версов исключало интонационную стабильность формул. В отличие от акцентной, **курсивная** каденция была всегда стабильной в своем мелодическом оформлении и приспосабливалась к тексту вне зависимости от его акцентов. В данном случае акценты текста просто игнорировались. Образцами курсивных каденций служат дифференции (differentia — букв. разница), которые позднее стали называться терминациями (terminatio — букв. завершение). В музыкальных источниках дифференции обычно приводятся с мнемоническим текстом, приходящимся на последнюю шестислоговую фразу малой доксологии seculorum amen («[во веки] веков аминь»). Эта фраза нередко применяется с пропуском согласных, принимая вид euouae. Дифференции псалмовых тонов всегда приспосабливались к последним шести слогам верса. Причем их выбор зависел от начальной интонации следующего за ней антифона.

Рассмотрим типичный для григорианской традиции образец выстраивания антифонно-рефренной композиции. Возьмем антифон Per viscera misericordia («Во имя состарадания») VIII тона. Для мелодекламации верса этого тона, как впрочем каждого из восьми тонов, существовала устойчивая интонационная модель псалмового тона, которая указывала попевки иниция, медиации, дифференции. Эта модель организации верса (V) адаптировалась к любым текстам, которые требовалось озвучивать в VIII тоне. Присоединяемый к ней антифон-рефрен своим началом «Per viscera» интонационно согласовывался с дифференцией псалмового тона, а его конец (слово «alto») с инициом псалмового тона. Интонационная согласованность пограничных разделов внутри антифонно-рефренной композиции была необходима для поддержания ладовой однородности двусоставной формы и сохранения общего интонационного единства данной части богослужения:

120.



В Проприи Мессы **интроиты** (входные стихи, звучащие в момент, когда священник входил и пересекал нишу алтаря), **оффертории** (хоровое пение во время приношения и освящения Даров), **коммунии**, или **причастны** (поющиеся во время совершения обряда Причастия) тоже имели структуру, соответствующую антифонно-рефренной форме. В службе эти три малые богослужебные формы, по существу, «либо все размещались на одной высоте, либо все от первой до последней мелодии поступенно поднимались» [GS I, 227].

Варианты соединений V + A в разных певческих школах подбирались к каждому конкретному антифону по-разному. Поэтому в певческих книгах имеют место многочисленные несовпадения в применении дифференций (терминаций) к одному и тому же антифону одной ладовой принадлежности.

Респонсорная псалмодия (от глагола respondere — отвечать, отзываться при перекличке, responsum — ответ) — распевание псалма поочередно солистом, который поет стих (либо несколько стихов), и хором (клиром и прихожанами), поющим рефрен-ответствие. Эта псалмодия имела широкое распространение в богослужебной практике уже с первых веков христианской эры.

Данный тип псалмодирования берет начало в древнеиудейском богослужении, где обычно стихи псалма возглашал служитель культа, в ответ которому следовало краткое ответствие хора прихожан, а нередко просто возглас «аллилуйа» (евр. «Хвалите Господа»). Существование респонсорного типа пения в древней синагогальной традиции подчеркивается ветхозаветной книгой Ездры (III, 10–11).

По примеру антифонной псалмодии, сам термин подразумевал как стиль исполнения, так и структуру музыкальной формы той части богослужения, которая обычно следовала за чтением нараспев фрагментов из Деяний и Посланий апостолов из Библии. Древнейшие респонсорные формы, используемые в григорианском обряде — это **градуалы** (респонсории мессы) и **аллилуйи**, а также респонсории Оффиция (краткие респонсории для служб Малых часов и большие ночные респонсории для Утрени). Их литургическая функция представляла собой своего рода музыкальную постлюдию на Чтение, отклик на него. Отсюда идет двухсоставность структуры респонсорной псалмодии, распадающейся всегда на отвечаемый раздел, респонд (R) и стих (V). Текстовым источником для респонсорной псалмодии Мессы служила Псалтирь. Наряду с ней хоралы Оффиция использовали также другие источники, особенно ис-

торические книги Ветхого и Нового Заветов, или же небиблейские тексты из Житий Святых.

В первоначальной практике респонсорий включал в себя полный псалм, возглашаемый священником и разделяемый коротким повтором прихожан. С течением времени количество исполняемых версов сократилось, а хоровой ответ получил свой статус (стал по тексту соответствовать последней половине верса) и имя репетенды (repetendum- букв. вновь возвращенный). Амаларий из Меца охарактеризовал практику своего времени следующим образом: сначала сольно поется респонд, который хор полностью повторяет, затем солист поет верс, после которого повторяется хоровой респонд, после этого солист поет малое славословие (доксологию), а хор повторяет только вторую часть респонда (репетенду), в заключении солист и хор снова каждый поют респонд полностью. Его описание укладывается в следующую схему:

R	R	V	R	Dox.	repetenda	R	R
соло	хор	соло	хор	соло	хор	соло	хор

С появлением нотации характерное для устной практики двукратное повторение респонда было упразднено. Респонд стал исполняться один раз, но смешанно: сольное начало респонда подхватывал весь хор, что соответствовало схеме:

R	V	repetenda
соло + хор	соло	хор

или с доксологией:

R	V	repetenda	Dox.	repetenda
соло + хор	соло	хор	соло	хор

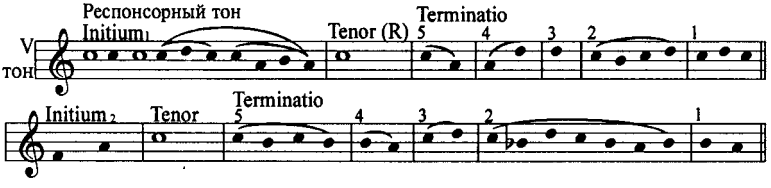
Данная структура респонсорной псалмодии сохранилась до наших дней в кратких респонсориях Оффиция и больших («протяжных») респонсориях (responsorium prolixum) Утрени, где в ответствии после стиха и в репетенде, следующей за доксологией (которая тоже рассматривалась как верс) используется неполный хоровой ответ, точнее, вторая его часть. В практике разных церквей эта схема могла иметь варианты. Структура респонсориев Проприя Мессы (градуалов, которые исполняются диаконом на ступенях амвона in gradibus, отсюда и получили соответствующее название, и аллилуй), более проста и имеет форму R V R. Но эти респонсории в сравнении с респонсориями Оффиция более орнаментированы. Любопытно, что в аллилуйях само слово alleluia является непосредственно возглашаемым ответствием (R). Поэтому на схеме аллилуй вместо привычного R может появляться буква A.

В респонсорной псалмодии версы пелись по системе восьми респонсорных тонов, подобных тонам антифонной псалмодии. Но мелодически респонсорные тоны более развиты. Они представляют собой образец мелизматического стиля. В структуре респонсорных тонов каждая формообразующая категория (иниций, медиация, второй иниций, терминация) стилистически сложнее, чем их двойники из псалмовых тонов. Специфическим является здесь наличие двух речитируемых звуков, а также установление терминаций, которые приходятся на заключительные пять слогов верса, а не на шесть слогов, как в антифонной псалмодии.

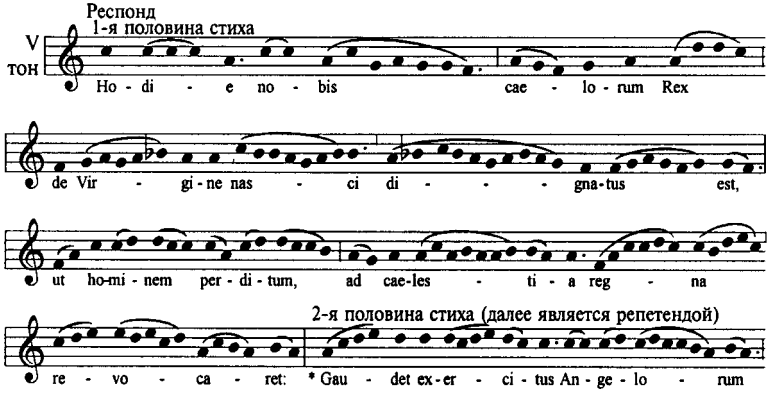
Все структурные категории респонсорной псалмодии не отличаются мелодической стабильностью, как скажем, дифференции в антифонной псалмодии Мессы, и могут изменяться от одного стиха к другому путем пропуска или добавления нот в зависимости от текста.

Рассмотрим в качестве примера структуру респонсория Hodie nobis («Ныне нам») V тона. Для большей наглядности техники адаптирования верса к модели респонсорного тона в начале примера выпишем устойчивую модель этого тона (Пример 121а). Обозначим в ней первый и второй инициии (Initium$_1$; Initium$_2$), соответствующие началам первой и второй половин верса [в респонсорных тонах они часто называются интонациями (Intonatio)], тенор, или речитационный тон (R), а также терминации — каденционные модели, приходящиеся на пять заключительных слогов верса (эти слоги обозначены на схеме арабскими цифрами). В письменной версии респонсория Hodie nobis (см. Пример 121б) данная модель получает реализацию, адаптируясь к тексту верса Gloria in excelsis Deo («Слава в вышних Богу») и к тексту малой доксологии Gloria Patri («Слава Отцу»), воспринимаемой как верс. Хоровое ответствие (репетенда), приходящееся на слова Gaudet exercitus («Радует труждающихся») — ни что иное как вторая часть уже звучащего ранее респонда:

121 а)



б) **Респонсорий Hodie nobis**



* — означает начало хорового вступления

Отмечая схожесть в структурном строении двусоставных форм антифонной и респонсорной псалмодии, по крайней мере по отношению к повторяемому рефрену, поющемуся после верса, следует оговорить суть этой рефренности в обряде. Различие данных типов псалмодирования обусловлено прежде всего самой функцией малых богослужебных форм в литургической практике и особой духовной значимостью этих композиций. Если респонсорий изначально понимался как диалог между священнослужителем и общиной, а его повторяемая репетенда являлась извлечением из уже пропетого, то антифон, подразумевая противопоставление певческих групп, пение которых сопровождало действие священника, всегда включал независимое от верса песнопение. Поэтому отмечая схожесть в структурном строении этих текстомузыкальных форм, не следует забывать о том, что они прежде всего являлись частью богослужебного обряда, где каждая форма, каждый ее раздел имел свой символический и духовный смысл.

Псалмодия напрямую (in directum), или сквозная псалмодия — это последовательное распевание стихов псалма от первого до последнего без каких бы то ни было дополнительных текстовых вставок или повторений (реприз). Иными словами, без антифонных или респонсорных обогащений. Схематично такое псалмодирование можно представить так:

$$\mathbf{V_1 \quad V_2 \quad V_3 \quad V_n}$$

Псалмы in directum обычно исполнялись соло. Образцом для мелодекламации служили псалмовые тоны. Из-за отсутствия в данном способе псалмодирования прямой необходимости менять заключительную интонацию в угоду начала присоединяемого антифона, связующая функция дифференции здесь вообще утрачивалась. Покажем, как неиз-

вестный автор X в. предлагал исполнять сквозным псалмодированием в первом тоне Псалм 118:

122.

Его мелодекламационная версия первого и второго стихов Псалма 118 «Beati immaculati in via» («Блаженны непорочные в пути») полностью соответствуют стандартной формуле первого псалмового тона с устойчивым иницием «Fga» и неизменной речитацией этого тона на «a». Функция заключительной каденции в данном случае сводится лишь к тому, чтобы обеспечить плавный переход от речитируемой высоты «a» к началу инициа второго стиха «Fga».

Молитвенно-гимнографические композиции в текстологическом плане свободны от версов псалма. Это либо соборно сочиненные тексты канонического репертуара, куда относятся тексты Ординария Мессы, либо авторские тексты на которые написаны тропы, секвенции, гимны. Данный тип композиций формально считают более поздним видом музыкального творчества.

В **Ординарии** Мессы, тексты которого оформлялись в течение VI–XI столетий вплоть до их соборной канонизации, молитвенная гимнография представлена циклом из пяти основных частей (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus и Agnus Dei). Их тексты оставались неизменным в течение всего литургического года. Музыкальная история упорядочения интонационного материала этих песнопений ведет начало от каролингского времени и связана с практикой сквозной письменной фиксации песнопений.

В службе Мессы **Kyrie eleison** исполняется сразу после входного антифона, интроита (схема Мессы дана на с.182–183). Kyrie eleison — гимн, основу которому дало краткое молитвословие «Господи помилуй». Практика использования этого возгласа в обряде восходит к древним **литаниям**, службам, совершаемым во время церковных процессий. Здесь возглас Kyrie eleison служил хоровым рефреном в ответ на всякую молитву. Франкская редакция конца IX столетия установила форму и стандартный текст Kyrie с фиксированным числом возгласов — 9. Эта форма сохраняется в западном обряде и по сей день. Согласно ей, текст Kyrie строится из троекратного последовательного повторения возгласов Kyrie eleison (трижды) — Christe eleison (трижды) — Kyrie eleison (трижды). Троекратное повторение каждого из возгласов отвечает символу троичности Бога в лицах, тогда как девять условных строк текста, представленных тремя троекратными сериями возгласов, символизируют девять ангельских чинов, высшую степень небесной иерархии (среди них шестикрылые серафимы и четырехкрылые херувимы). В соответствие с текстом, имеющим трехстрофное строение,

получила свое мелодическое оформление и музыкальная форма, которая обычно в Kyrie представлена структурами A B A или A B C с троекратным звучанием каждого из разделов формы. С точки зрения мелодического наполнения текстомузыкальной формы Kyrie можно заметить, что в большинстве случаев средний возглас каждой троекратной серии имеет иную, нежели крайние возгласы мелодическую основу. Так, например, если в Kyrie XIV [GT, 757] выдерживается однородность внутри каждого раздела формы A B C и ее интонационный материал имеет форму a a a b b b c c c', то интонационный материал Kyrie I [GT, 785] при форме A B A' выглядит как a x a b y b a' x' a', где средние буквы x, y, x' указывают на наличие нового материала. То же можно отметить в мелодиях Kyrie IV [GT, 787] и Kyrie XV [GT,760], имеющих форму A B C, интонационные линии которых строятся, соответственно, как a x a b y b c z c и a x a b y b c z d (см. Пример 123а на с.174–175).

Gloria in excelsis Deo — гимн Ординария Мессы, текст которого является одним из выдающихся образцов прозаических гимнов в христианской литературе. Текст Gloria считают Большой доксологией (Великим славословием). Он начинается с гимна ангелов по случаю рождества Христова («Слава в вышних Богу»; Лука II, 14) и содержит далее серию отдельных стихов (17 строк + Amen), которые имеют разную конструкцию строк, различную их датировку и происхождение.

По смыслу текст Gloria условно распадается на три раздела: молитву к Богу Отцу (1–9), христологический (10–13), заключительную молитву к Троице (14–17). Весь репертуар песнопений Gloria распадается на мелодии речитационного типа и сквозные композиции, которые, однако, тоже не исключали возможность использования повторяющихся интонаций. Образцом речитационного типа композиций служит Gloria XV [GT, 760–761] в IV тоне (см. Пример 123б на с.175), где каждая строка строчной формы начинается, подобно псалмовому тону, с интонации «Ega», имеет речитацию на звуке «a» с отклонением мелодики вниз к «G» или вверх к «b» и всегда завершается каденциями «aGaGE». Мелодии такого типа действительно могли исполняться коллективно всей общиной, ведь они, по существу, воспроизводили интонации псалмового тона, хорошо известные всем прихожанам. В то же время сквозные композиции отдельных гимнов, таких как Gloria V [GT, 728–729] в VIII тоне (строки которой имеют разные мелодии, нередко достаточно развитые), из-за своей уникальности были предназначены скорее для солиста или для хорошо обученного хора, нежели для общинного исполнения.

Credo — символ веры («Верую во единого Бога Отца»), часть Ординария Мессы, которая поется между чтением Евангелия и оффертория. В Средние века было известно три различных варианта текста Credo. Используемый в настоящее время канонический текст Credo, в так называемой «никейской» версии, был введен в евхаристический раздел литургии на греческом Востоке в VI в. На Западе первое упоминание о Credo относится к вестготскому обряду, закрепившему в богослужении эту часть в 589 г. Собором в Толедо. Современное место Credo было определено франко-романским обрядом во время каролингской

реформы и утверждено Собором, проходившим в Аахене в 798 г. Капитулярий Карла Великого 809 г., принятый в Аахене против византийского иконоборчества, внес поправку в никейский символ, добавив в учение о предвечном исхождении Святого Духа «от Отца» (ex Patre) положение «от Отца и Сына» (ex Patre Filioque). Эта новая установка была включена в 13-й стих Credo. Окончательное утверждение филиоквистического учения в догматике латиноязычной церкви послужило одной из главнейших причин для отделения Восточной церкви от Западной в 1054 г.

Нотированные версии Credo сохранились лишь от XI в. Их распевы имеют достаточно простой силлабический стиль, предназначенный для коллективного распевания. Наиболее старая из них — первая версия (Credo I), которая возможно ведет историю от греческих мелодий. В ней только четыре стандартных формулы, которые по-разному комбинируются в тексте. Мелодии основаны на повторении попевок IV псалмового тона, на их интонационном обновлении от строки к строке (см. Пример 123д на с.176–178). Сквозная строчная форма текста Credo (18 стихов + Amen) обусловила интонационную вариативность каждой строки текста, напоминающую вариативность внутри псалмового тона. Для удержания ладовой однородности всего песнопения объединяющим началом здесь стала речитация на «а».

Sanctus — единственный в Мессе гимн, текст которого составлен на основе Писания как соединение ветхозаветного гимна из книги Исайи (VI, 3), текста гимна серафимов «Свят, свят, свят Господь Саваоф! Вся Земля полна славы Его» и новозаветного гимна, который пел народ при входе Иисуса в Иерусалим «Осанна сыну Давидову! Благословен Грядый во имя Господне! Осанна в вышних!» из Евангелия от Матфея (XXI, 9). Двусоставная форма текста, состоящего из двух самостоятельных песен, Sanctus и Benedictus, определила внутреннюю смысловую двухчастность литургической формы. (В художественной практике оба раздела могли быть разъединены, как, например, в Реквиеме Моцарта, где Sanctus №10 и Benedictus №11 являются самостоятельными номерами). Структура текста гимна, состоящего из пяти строк, группируется так: 1–2 и 3–5 строки. Дважды в тексте возникает троичность. Первый раз в первом смысловом разделе Sanctus, где трижды повторяется возглас «свят», второй раз во второй части, в разделе Benedictus, где благодаря повторности Hosanna, возникает трехчастная форма внутреннего раздела.

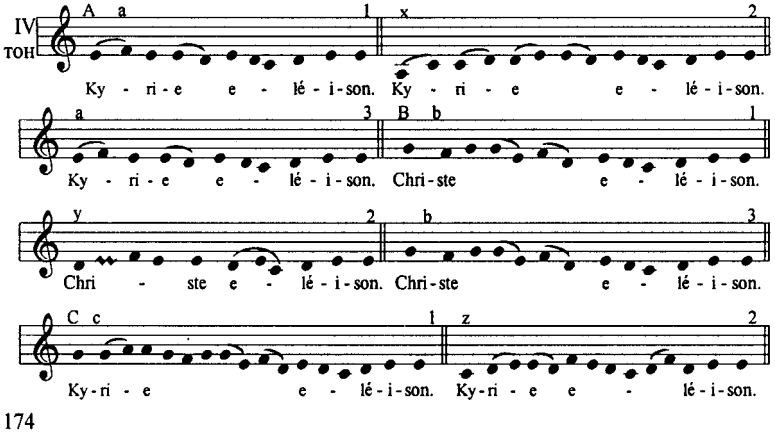
Sanctus имеет древнехристианские корни. Согласно исполнительской традиции, указанной в Библии, этот гимн всегда имел коллективное исполнение. Наиболее ранние нотированные версии Sanctus относятся к X в. Интонационный строй ранних мелодий устанавливал мелодическую связь между стихами двусоставной пятистрочной формы. Так, троекратный начальный возглас Sanctus мог иметь одинаковое озвучивание, или же одинаковыми были мелодии дважды повторяемого здесь стиха «Hosanna in excelsis» (см. Пример 123в на с.176). Подобно репертуарам Kyrie и Agnus Dei, репертуар Sanctus до XI века был весьма небольшим и предназначался, главным образом, для праздничных служб. После

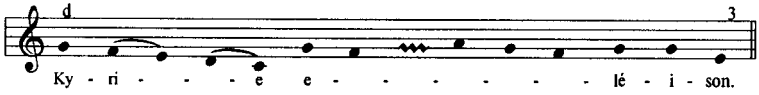
XII столетия в развитиии репертуара Sanctus наступило «затишье», которое сменилось новым пиком творчества, протянувшимся к XV веку.

Agnus Dei — единодушное общее песнопение, следующее в литургическом порядке латинской Мессы за Pater noster («Отче наш»). Его текстовым источником служит фрагмент из Евангелия от Иоанна, где Иоанн обращается к идущему к нему Иисусу со словами: «Вот Агнец Божий, который берет на Себя грех мира» (I, 29). Перефразированная фраза Иоанна получила молитвенный смысл и стала в данном гимне звучать как просьба: «Агнец Божий, несущий грехи мира, помилуй нас».

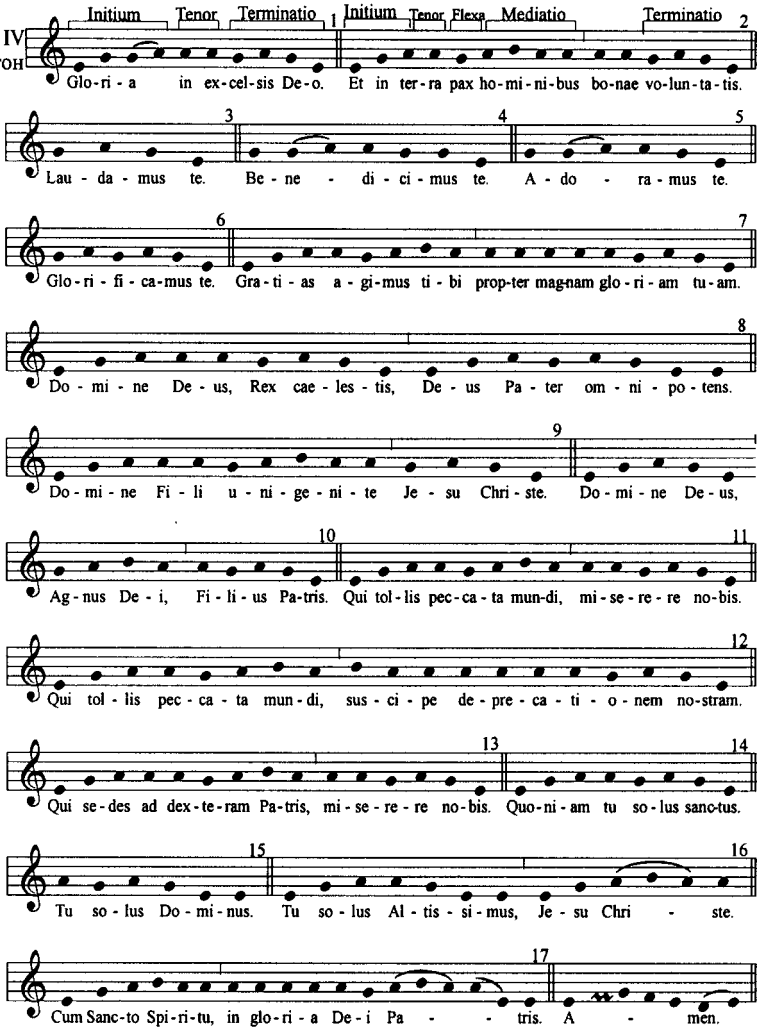
Первоначально Agnus Dei, подобно Kyrie, был частью литании для Святых. Сириец папа Сергий I (687–701) ввел этот хорал в римскую Мессу. Число повторений первого стиха не лимитировалось. В XII столетии количество повторений было ограничено тремя, а слова «dona nobis pacem» («даруй нам мир») стали заключительными в последнем, третьем, повторении стиха. Таким образом, структура Agnus Dei, так же как Kyrie eleison, стала иметь форму троекратного повторения одного возгласа. Мелодически эта форма выстраивалась следующим образом: A A A, либо A B A, либо A B C. Причем, каденции в любом из этих вариантов формы оставались практически неизменными. Если в Agnus I [GT, 714] и Agnus VI [GT, 734], имеющим форму A A A, повторение каденций было изначально обусловлено идентичностью мелодий, то в Agnus IV [GT, 727] с формой A B A также трижды использовалась одна и та же каденция. Даже в Agnus XI [GT, 751], форма которой A B C, наблюдается повторение заключительной интонации последних трех слогов в каждом разделе формы. Agnus XV в этом смысле более самостоятелен (см. Пример 123г на с.176). Многие мелодии Agnus Dei получили музыкальное оформление в период между XI–XIV вв. Так что после Credo репертуар Agnus Dei может считаться наиболее «молодым» в числе коллективных частей Мессы. Тип формы каждой из частей Мессы — строчная музыкальная форма на прозу текста.

123 а) **Месса XV (GT, 760–762). Kyrie**

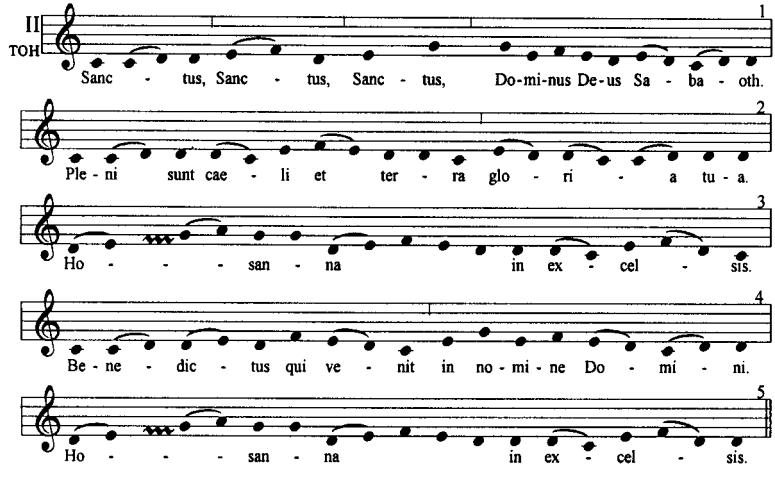



d
3
Ky - ri - - - - e e - - - - - - - - lé - i - son.

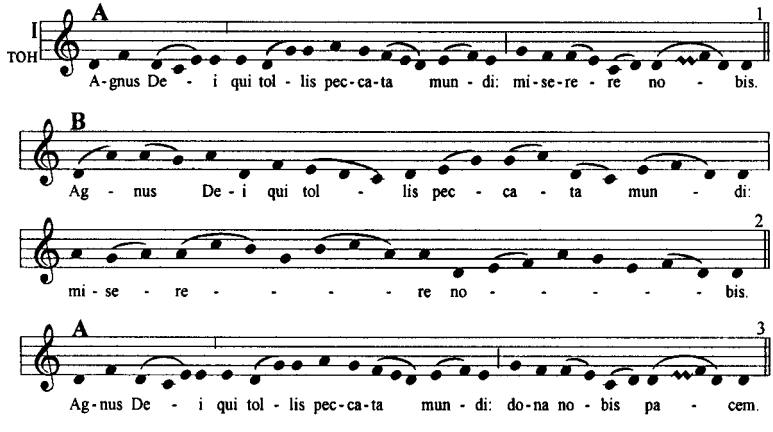
б) **Gloria**


Initium
Tenor
Terminatio
1
Initium
Tenor
Flexa
Mediatio
Terminatio
2
IV
ТОН
Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o. Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis.
3
4
5
Lau-da-mus te. Be-ne - di-ci-mus te. A-do - ra-mus te.
6
7
Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-ter mag-nam glo-ri-am tu-am.
8
Do-mi-ne De-us, Rex cae-les-tis, De-us Pa-ter om-ni-po-tens.
9
Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chri-ste. Do-mi-ne De-us,
10
11
Ag-nus De-i, Fi-li-us Pa-tris. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis.
12
Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, sus-ci-pe de-pre-ca-ti-o-nem no-stram.
13
14
Qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris, mi-se-re-re no-bis. Quo-ni-am tu so-lus sanc-tus.
15
16
Tu so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus, Je-su Chri - ste.
17
Cum Sanc-to Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa - - tris. A - men.

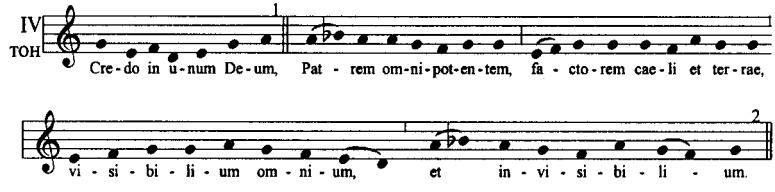
в) **Sanctus**

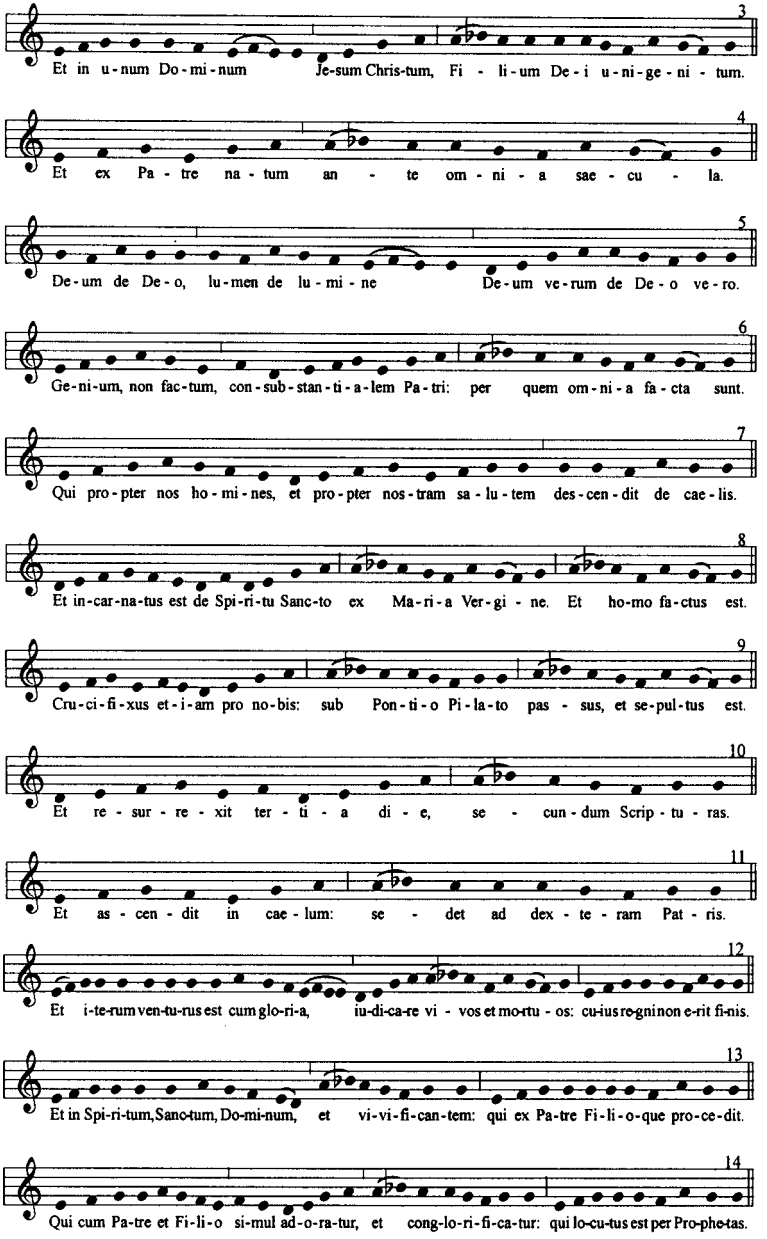


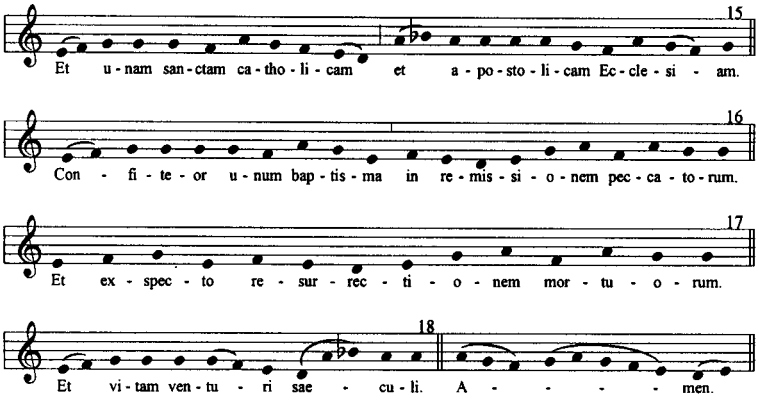
г) **Agnus Dei**



д) **Credo I (GT, 769–771)**




3
Et in u-num Do-mi-num Je-sum Chris-tum, Fi - li-um De-i u-ni-ge-ni - tum.
4
Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la.
5
De-um de De-o, lu-men de lu-mi-ne De-um ve-rum de De-o ve-ro.
6
Ge-ni-um, non fac-tum, con-sub-stan-ti-a-lem Pa-tri: per quem om-ni-a fa-cta sunt.
7
Qui pro-pter nos ho-mi-nes, et pro-pter nos-tram sa-lu-tem des-cen-dit de cae-lis.
8
Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu Sanc-to ex Ma-ri-a Ver-gi-ne. Et ho-mo fa-ctus est.
9
Cru-ci-fi-xus et-i-am pro no-bis: sub Pon-ti-o Pi-la-to pas - sus, et se-pul-tus est.
10
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun-dum Scrip-tu-ras.
11
Et as - cen - dit in cae-lum: se - det ad dex - te - ram Pat - ris.
12
Et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a, iu-di-ca-re vi - vos et mo-rtu - os: cu-ius re-gni non e-rit fi-nis.
13
Et in Spi-ri-tum, Sanc-tum, Do-mi-num, et vi-vi-fi-can-tem: qui ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit.
14
Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad-o-ra-tur, et cong-lo-ri-fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est per Pro-phe-tas.



Среди молитвенной гимнографии на авторские тексты выделяются **секвенции**. Их появление в западном репертуаре связывают с именем Ноткера Заики (ок. 840–912 гг.). Причина их появления чрезвычайно прозаична и сводится, как утверждают современные исследователи, к плохой памяти Ноткера, который не мог запомнить длинные вокализы, добавленные к хоралу. При переезде в Сен-Галленский монастырь, в условиях отсутствия нотной записи, Ноткер сочинил к вокализам тексты, и лишь благодаря этому смог их запомнить.

Из источников известно, что секвенции пелись в IX ст. в Мессах после аллилуй, или служили заменой в аллилуйях. В обычных службах аллилуйя пелась так: аллилуйя — стих — аллилуйя. Но в большие праздники этот порядок изменяли и вместо повторения аллилуйи звучала секвенция. «Первая эпоха секвенций» с IX по XI ст. характеризуется развитием в певческой практике Запада местных композиций, которые не выходили за пределы отдельной певческой школы. Количество общеупотребительных для этого времени мелодий, которые пелись в разных местах с разными текстами, обычно ограничивают 30.

Термин «секвенция» впервые появился в конце VIII в. в манускрипте на севере Франции. Он относился здесь к шести аллилуйям, предназначенным для воскресных служб после Пятидесятницы. Что подразумевалось под cum sequentia в упомянутом источнике, остается загадкой. Поэтому иногда в современных исследованиях предпочитают использовать термин секвенция только для мелодий, называя текст для них «прозой». Однако наряду с таким употреблением термин используют также для обозначения жанра.

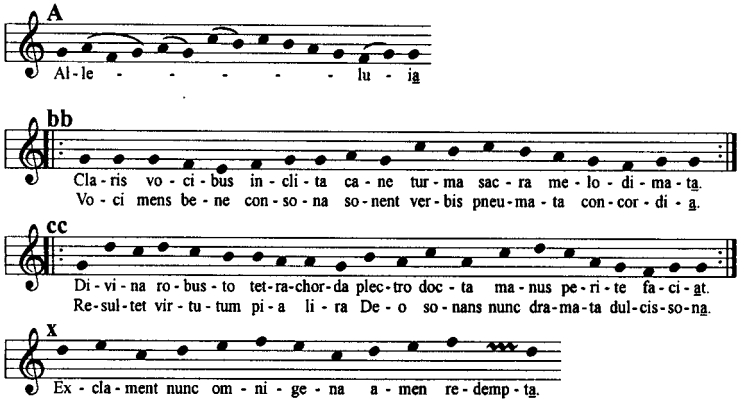
Текст секвенций складывался из парных строк-двустиший, за исключением единичных начальной и конечной строк. Музыкальный материал двустиший был разным, хотя внутри каждого двустишия использовалась одна мелодия. Музыкальная реализация текста могла иметь следующую структуру:

a bb cc dd x

В истории секвенций различают две стилистически различные ветви: франко-английскую и итальянскую (германо-итальянскую).

Характерным признаком франко-английских секвенций является начало со слова alleluia и завершение строк на слогах с гласной «а». Секвенция Claris vocibus («Чистыми голосами») является ярким образцом этого типа. Приведем ее начальные и конечные строки:

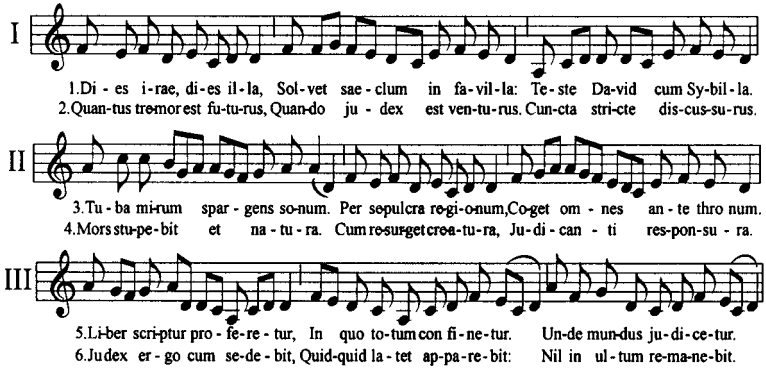
124. **Секвенция Claris vocibus**



Кроме того, мелодия строк франко-английских секвенций могла иметь сходные начала (буквально 5–6 звуков), тогда как продолжение обычно развивалось свободно.

В итальянской ветви больше разнообразия. Нередко одиночные начальный и конечный стихи отсутствуют, а стихи в двустишиях имеют разную длину. Образцом итальянской ветви считается секвеция **Dies irae** («День гнева»), приписываемая Фоме Челанскому (из реквиема XIII в.). Приведем полный текст произведения с переводом латыни на русский.

125. **Секвенция Dies irae**



День гнева

1. День гнева, день тот
Расточит вселенную во прах:
Свидетельствуйте, Давид и Сивилла.

2. Какой будет трепет,
Когда приидет Судия
Дабы всех строго рассудить.

3. Труба чудесная кличем своим
В то время со всего света усопших
Соберет всех у трона.

4. Смерть отступит и жизнь
Вновь воскреснет с творением
Отвечать Судящему.

5. Книга, написанная будет явлена,
В которой все содержится.
По ней будет судим мир.

6. Судия воссядет напротив,
Все скрытое откроется,
Ничто не останется без искупления.

7. Что я тогда скажу, окаянный?
Какому покровителю буду взывать?
Когда едва ли праведный
будет спокойным.

8. Царь, перед величием которого все
содрогнется,
Ты, который во благодати даруешь
спасение,
Спаси меня, источник милосердия.

9. Помяни, милостивый Иисусе,
Что я причина твоего
земного пути.
Не погуби меня в день тот.

10. Вразумляя меня, ты сидел изнуренный,
Спасая, ты крест претерпел.
Пусть же страдание не будет ошибкой.

11. Правый Судия возмездия,
Даруй мне прощение
Перед лицом судного дня.

12. Всемогущий, молю как осужденный,
Вина окрашивает лицо мое,
Пощади, Боже, молящего.

13. Ты, который помиловал Марию,
И выслушал разбойника,
Подал надежду и мне.

14. Недостойно мое моление,
Но Ты, Благой, сотвори чудо,
Дабы огонь вечный не опалил меня.

15. Сопричти меня к овцам,
И от козлищ меня отдели,
Поставив по свою правую руку.

16. Уличив злодеев,
Предаваемых страшному пламени,
Призови меня с благословленными.

17. Прошу молясь и преклоняясь,
Сердцем испепеленным,
словно прах,
Осени заботой мой конец.

18. Полон слез тот день,
Когда восстанет из праха

19. Человек, судимый за грехи его.
Пощади его, Боже.

20. Милостивый Иисусе, Господи,
Даруй им покой.
Аминь

Тип музыкальной композиции Dies irae — текстомузыкальная, здесь мелодико-стиховая строчная форма, а ее литературная форма — правильные силлабо-тонические стихи (4-стопный хорей). Всего в Dies irae 18 трехстрочных строф, группирующихся попарно. Непарные 19-ая строфа и дополнительная 20-ая, таже как и 18-строфа — двустрочные. Завершает секвенцию заключительное Amen. Стихотворная ритмика усложнена рефренностью и репризностью рифм, среди которых особенно важна арка между строфами 1–2 и 18–19, охватывающая все произведение как бы символическим замкнутым кругом.

Музыкальная композиция Dies irae строго упорядочена с помощью символики божественного числа 3. Это число действует на трех масштабных уровнях:

1) низший уровень — трехстишие строфы; 2) средний уровень — трехчастная музыкальная структура, приходящаяся на три пары словесных строф (см. I–II–III); 3) высший уровень — три «макрокуплета» словесного текста, то есть музыкальная структура I–II–III, I^1–II^1–III^1, I^2–II^2–III^2 или A B C A B C A B C^1 (о перемене в третий раз словесно-ритмической структуры уже сказано ранее).

Схема мессы

Молитвы и чтения	Музыкальные части мессы			
Проприй (в течение литургического года текст частей меняется в зависимости от праздника)			Ординарий (в течение литургического года текст частей остается неизменным)	
Части мессы (нумерация сквозная)	Части мессы	Форма	Части мессы	Форма
	1. Introitus	антифонно-рефренная: A-V_1-A-V_2-A-V_n ... A - Dox.-A		
			2. Kyrie eleison	трехстрофная: A-B-A (axa-byb-$a^1x^1a^1$); A-B-C (axa-byb-czc), 9 строк
			3. Gloria in excelsis Deo	строчная (17 строк + Amen)
4. Oratio (молитва дня)				
5. Epistola (послание)				
	6. Graduale	респонсорная: R(градуал) - V (стих) - R (градуал); распевается на респонсорные тоны		
	7. Alleluia (в посты заменяется трактусом)	респонсорная: R (Al. соло) - R (Al. хор) - V (стих соло) - R (Al. хор)		
	7a. Tractus (поется во время поста)	строфическая сквозная; всегда распевается на 2-ой или 8-ой псалмовые тоны		
	8. Sequentia	полистрофная, с парной рифмой, число стихов варьируется		
9. Evangelium (чтение нараспев глав из Евангелия)				
			10. Credo	строчная (18 строк + Amen)

	11. Offertorium	антифонно-рефренная: A-V_1 (вторая половина стиха) - A-V_2 - A		
12. Secreta (тайная молитва, читается священником «про себя»)				
13. Praefatio (молитва священника к Причастию)				
			14. Sanctus	пятистрочная двусоставная (5 стихов)
15. Канон мессы (комплекс молитв)				
16. Pater noster				
			17. Agnus Dei	трехстрофная: A-A-A (A-B-A, A-B-C)
	18. Communio	антифонно-рефренная		
19. Postcommunio (молитва после Причастия)				
			20. Ite missa est. Deo gratias	двустрочная: A — A (обе строки поются на одну мелодию)
			20a. Benedicamus Domino. Deo gratias (поется в посты вместо Ite missa)	двустрочная: A — A

В строчной текстомузыкальной форме Dies irae примечательно соотносятся строки слова и музыки. Поскольку рифмовано совпадают концы словесных строк, то также совпадают и кадансы музыкальных строк, неизменно приводящие к D — финальному тону второго лада. Ладовое требование — приводить строку к D — заставляет этот тон прозвучать 56 раз! Эти неотступные удары финалиса сравнивали с ударами колокола.

Поздний период в развитии секвенций связывают с именем Адама де Сен-Виктора. Его рифмованные тексты похожи на тексты гимнов, однако в строфах секвенций могли использоваться разные поэтические метры. В середине XVI в. в католическом богослужении было разрешено оставить лишь 4 секвенции: Victimae paschali laudes, Veni sancte Spiritus, Lauda Sion, Dies irae. К ним в XVIII в. была добавлена пятая секвенция Stabat mater. Для развития свободных хоральных композиций григорианского репертуара значение секвенций трудно переоценить.

Сочетание рассмотренных здесь двух типов композиций (псалмодического и молитвенно-гимнографического) явилось основой текстомузыкальной формы григорианской монодии. Это сочетание находит свое отражение в центральном богослужебном обряде — Мессе. Приведем схему Мессы (см. с.182–183), раскрывающую общую структуру этой крупной литургической формы с указанием всех малых типовых форм, составляющих основу ее музыкальных частей.

Литература

Atkinson Charles M. Zur Entstehung und Überlieferung der Missa Graeca // Archiv für Musikwissenschaft 39 (1982). S.113–145

Fellerer Karl Gustav. Die Messe. Ihre musikalische Gestalt vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Dortmund. 1951

Ferretti Paolo. Estetica gregoriana: Trattato delle forme musicali du canto gregoriano. Rome. 1934

Hiley David. Western Plainchant. Oxford, 1993

Hucke Helmut. Musikalische Formen der Offiziumsantiphonen // Kirchenmusikalisches Jahrbuch 37 (1953). S.7–33

Wagner Peter. Einführung in die gregorianischen Melodien. Leipzig 1921. Bd. 1–3

Андреев А. Грегорианский хорал. М. 2004

Гончарова В. Памятники латинской монодии в рукописных собраниях Санкт-Петербурга, стран Балтии и Украины. Казань, 2000

Григорианский хорал. Сб. науч. тр. МГК им. Чайковского. Вып.20. М. 1998

Дьячкова Л.С. Средневековая ладовая система западноевропейской монодии: вопросы теории и практики. М. 1992

Ефимова Н.И. Григорианский хорал в свете средневековых документов // Средние века 53. М. 1990. С.75–86

Ефимова Н.И.О ладовых интонационных формулах западноевропейской монодии (по материалам музыкально-теоретических трактатов средневековья // Музыкальный язык, жанр, стиль. Сб. МГДОЛК. М. 1987. С.39–57

Ефимова Н.И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. К проблеме эволюции модальной системы. М. 1999

Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал. Учебное пособие. М. 2008

Холопов Ю.Н. Средневековые лады // Музыкальная энциклопедия. Т.5. Ст.240–249

Глава V. Жанры и формы русского знаменного распева

1. Этические и эстетические принципы. Общие композиционные свойства. Мелодическая линия. Ладовая основа. Ладомелодический синкретизм. Ключевая интонация. Попевочный принцип. Ритмика

Надмирность, несобытийность, сосредоточенность на внутреннем созерцании, надиндивидуальность, идеи вечности и бесконечности — вот те свойства русской духовной средневековой музыки, которые имеют общность с другими европейскими средневековыми музыкальными культурами (византийской, григорианской и др.). У нее тот же прообраз — пение ангелов во славу Божию, благодаря чему она именовалась «ангелоподобной». Она столь же канонична и анонимна. Пение в унисон, как и в других видах культовой монодии, было призвано служить единению верующих. При этом русская знаменная монодия обладала неповторимо своеобразными чертами, обусловленными культурной историей. В русской культовой музыке обострено духовное начало как противопоставленное телесному. От самых ее истоков действовал строгий запрет всех ритмических элементов как бесовских («рук плескание», «головы кивание», «ног скакание», «хребта вихляние»), в связи с чем в русскую службу не допускались те ритмически равномерные стихи, которые имеются в григорианской секвенции и гимне. Были исключены какие-либо музыкальные инструменты, в противоположность участию органа в католическом и протестантском ритуале. «Инструменты, не имеющие ни души, ни жизни, не могут хвалить Бога» — утверждали Отцы Церкви. Все внимание устремлялось к чистому пению, как выражению ничем не замутненной божественной духовности.

Своеобразные элементы русской духовной музыки вытекали из традиционных условий русской культуры и мышления. Чистая вокальность без обязательного инструментального сопровождения и пляски была особенностью также и русской народной музыки. Идеи бесконечности, ассоциированные с широким, длящимся мелосом, находили параллель в ощущении бесконечных русских равнинных ландшафтов. Примечателен тембровый колорит русских богослужебных песнопений — в нем ведущую краску составляли басы, в то время как, например, в григорианике — нежные тенора. Мужественный, гораздо более суровый, северный древнерусский монодийный напев родствен по звучанию русским былинам, историческим песням.

Монодический русский знаменный распев (роспев) насчитывает три исторических этапа: древнейший — малый, речитативный; основной — средний, распетый, столповой; поздний — большой, сверхраспетый, включающий также и авторские распевы (Ф. Крестьянин). Основной знаменный распев занимает огромный исторический период, с XII по XVII вв., и делится на два субпериода — с XII по XV вв. и с XV по XVII вв. Более

поздний субпериод отличается полной распетостью, заменившей собой участки прежних речитативов. Название «столповой» идет от слова «столп», означающего 8 недель церковного года. С XV в. важную параллельную ветвь к знаменному распеву составил распев демественный, не основанный на осмогласии и имеющий свои ярко отличительные особенности, прежде всего ритмические (как бы с двойным пунктирным ритмом, по современной терминологии), и распев путевой.

Канонизированную текстовую основу этого одноголосного пения составляет исключительно **проза**, нигде не уступающая места равномерно-ритмованным стихам. В прочтении текста свято соблюдается правило просодии, отсутствуют повторения слов («усугубления речей»). Порой встречается намеренная изобразительность. Например, в догматике «В Чермном мори» на слово «мори» приходится знак «два в челну» с покачивающимся мелодическим оборотом.

Характер мелодической линии во всем знаменном распеве — бескульминационный, лишенный устремленности к централизующим вершинам. Плавные подъемы и спады мелодии можно сравнить с колыханьем колосьев под ветром на русской равнине. Благодаря широкой «равнинности» русской мелодики сложились и музыкальные формы «сплошного» характера, без рассечения четкими ритмическими остановками в концах строк.

Ладовую основу знаменного распева составляет «обиходный звукоряд», имеющий не октавный (как западные церковные лады), а кварто-вый остов, выявляющийся в последовании четырех ячеек — «согласий». Каждое «согласие» имеет при этом диапазон терции, так как заполняется изнутри поступенным движением по три звука:

	согласия		
«простое»	**«мрачное»**	**«светлое»**	**«тресветлое»**
соль–ля–си	**до–ре–ми**	**фа–соль–ля**	**си-бемоль–до–ре**

В реальном напеве встречаются и хроматические звуки.

Система восьми гласов, действующая в знаменном распеве, внешне сравнима с системой западных восьми церковных ладов, но если даже в западной культуре схоластически четкая система восьми автентических и плагальных ладов не отвечает в достаточной мере реальному ладовому строению церковных песнопений, то в древнерусской монодической практике отсутствовала и сама эта рационалистическая систематика ладов. В то же время, аналогично западноевропейским понятиям «реперкуссы» и «финализа», в русском осмогласии существуют «главный» и «конечный» тоны, причем «главный тон», как тон речитации, носит название «читок». Однако применяются они без рационализированной восьмиладовой организации, а «конечный тон» вообще иногда допускает соскальзывание его на соседние ступени.

Восемь древнерусских гласов — это как бы восемь сборников знаменных песнопений. Каждый обладает относительной общностью характера и темпа в связи с приурочением к определенным праздникам годового церковного круга, с типизированным набором попевок, имеющих в свою очередь типизированные ритмические и ладовые обороты,

затрагивающие определенные ступени лада. Например, наиболее «поразительные» по аффекту гласы 6-й и 8-й обладают наиболее сложной ритмикой.

Знаменному распеву присущ самобытный **ладомелодический синкретизм** (в григорианике ладовые и мелодические закономерности гораздо более автономны). Распев исключительно плавен, движется по секундам, так что ход на терцию имеет название «ска́чек» (сравним сцепление терции с секундой как ключевую фразу в григорианском хорале). При этом движении по секундам **ключевую интонацию** всего свода знаменных песнопений составляет **восходящий ход в пределах трех звуков**, то есть одного согласия обиходного звукоряда. Синкретизм заключается в неразрывном единстве самого распространенного мелодического хода и ячейки ладового звукоряда — одного «согласия». Восходящие три звука открыто или завуалированно движут каждую мелодическую строку знаменного песнопениях. См., например, кондак «Взбранной воеводе» (Пример 128), где в начале каждой из 10 строк (кроме 9-й) следуют две восходящие секунды (иногда им предшествует небольшой мелодический «разворот»): строки 1, 6 — до–ре–ми, строки 2, 5 — ре–ми–фа, строки 3, 7, 10 — ми–фа–соль, строка 4 — фа–соль–ля, строка 8 — ре–ми–фа, ми–фа–соль (анализ той же ключевой интонации в догматике «Всемирную славу» см. в книге: В.Н. Холопова. Русская музыкальная ритмика. М. 1983. С.56–57).

Исключительную особенность знаменного распева составляет основанность тысяч его песнопений на одних и тех же мелодических формулах — знаменных попевках. Попевки, или кокизы, существовавшие как система в XVI–XVII вв., собирались в специальные сборники — кокизники (в книге — В. Металлов. Осмогласие знаменного распева. М. 1899 — их число составляет 522). Если в григорианском хорале лишь отдельные мелодические формулы обладали некоторой самостоятельностью, то в знаменном распеве автономны все попевки. И музыкальная композиция здесь носит чисто комбинаторный характер. При построении музыкального произведения попевки плавно перетекают одна в другую, варьируясь в своих началах, изредка — в окончаниях. Такой тип композиции называют «центонным» (центон — от cento, лат. — плащ из лоскутьев — произведение латинской и греческой литературы, составляемое из отдельных стихов, заимствованных в сочинениях других авторов).

Выбор тех или иных попевок обусловлен принадлежностью к тому или иному гласу (следовательно, к дню церковного недельного круга), также — местоположением попевки в музыкальной форме, поскольку различаются попевки начальные, срединные, конечные.

Так же самобытна ритмика знаменного распева. Она не отвечает ни одной из известных систем ритма Запада или Востока. Ее организуют два основных принципа — формульность и мономерность. Каждая из знаменных попевок — не только мелодическая формула, но также и формула ритмическая. По характеру можно классифицировать ритмоформулы на следующие 4 группы: 1) «простые», то есть с самыми простыми соотношениями длительностей, 2) с дроблением — с включением мел-

ких длительностей, 3) синкопированные и пунктирные, 4) переменные — со сменой четных двух- и четырехдольных микрогрупп на нечетные трехдольные. Некоторые примеры:

126.

Разные гласы различаются также и по преобладанию той или иной ритмической группы: в 6-м гласе — 4-й группы, в 7-ом — 1-й группы, в 8-м — 3-й и 4-й группы и т.д.

Мономерность — принцип, ритмически объединяющий музыкальную форму песнопения. Она представляет собой как бы «однодольный метр», то есть скрытую пульсацию одной ритмической единицы, в знаменном распеве равной крюку — половинной длительности. При отсутствии такта и периодичности стоп мономерность объединяет целое своей единой временной мерой. В качестве примера см. подобен «Доме Евфрафов» (Пример 127), который можно продирижировать «на раз» половинной длительностью от начала до конца.

2. Типология музыкальных жанров

Все музыкальные жанры знаменного распева входят в православные службы, из которых основными являются Вечерня, Утреня и Божественная Литургия (Обедня), сопуствующими — Часы (1, 3, 6, 9), Повечерие, Полунощница. Великая Вечерня и Утреня составляют две части Всенощного Бдения. Центральной службой выступает Литургия (букв. «общественное дело» от греч. λεῖτον — общество и ἔργον — дело), посвященная таинству причащения — евхаристии; аналог западной мессы. В настоящее время имеется три важнейших разновидности Литургии: Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Двоеслова. Приводим схему Литургии Иоанна Златоуста.

Литургия (Иоанна Златоуста)

I. Проскомидия (в алтаре)

II. Литургия оглашенных.

Ектения великая:

Дьякон — «Миром Господу помолимся», хор — «Господи, помилуй».

Антифоны изобразительные:

1-й антифон (из псалма 102): «Благослови, душе моя, Господа».
Славословие: «Слава Отцу и Сыну».

2-й антифон (из псалма 145): «Хвали, душе моя, Господа».
«Единородный Сыне».

3-й антифон (Блаженны): «Во Царствии Твоем».

Входное: «Приидите, поклонимся».

Тропари и кондаки.

«Господи, спаси благочестивыя».

Трисвятое: «Святый Боже».

Прокимны и аллилуиарии.

Ектения сугубая. Ектения об оглашенных.

III. Литургия верных.

Херувимская: «Иже херувимы».

Ектения просительная.

Символ веры: «Верую во единого Бога Отца».

Евхаристический канон: «Милость мира».
«Достойно и праведно»,
«Свят, Свят, Свят».
«Тебе поем».

«Достойно есть» (в Литургии Василия Великого — «О Тебе радуется»)

Ектения просительная.

«Отче наш».

«Един Свят».

Причастен: «Хвалите Господа с небес».

«Благословен Грядый»

«Видехом Свет Истинный».

«Да исполнятся уста наша».

«Буди имя Господне».

Псалом 33: «Благословлю Господа».

Существует устоявшееся жанровое разделение на псалмодию и гимнографию. Кроме того, по отношению к тексту различаются жанры обобщенные (на разные тексты) и конкретно-текстовые (на один определенный текст).

Обобщенные жанры включают песнопения: стихира, богородичен, догматик, тропарь, антифон, канон, конда́к, и́кос, степенна, блаженна, псалом, подобен, причастен (причастный стих, или киноник), проки́мен, седален, величание, славник, ипакой (ипакой), ексапостиларий (светилен), ектения. **Конкретно-текстовые** жанры (от первых слов песнопения) — Херувимская, Свете тихий, Достойно есть, Милость мира, Да исполнятся уста, О Тебе радуется (задостойник), С нами Бог, Верую, Отче наш и многие другие. В типологии нет абсолютно строгих разграничений: стихира и тропарь изначально как жанры переплетались, дог-

матик, богородичен, блаженна, славник — это также и виды стихир, блаженна — также и тропарь, догматик может быть и богородичен и т.д.

Стихира (от греч. τὰ στιχηρά — то, что написано стихами) имеет такое название потому, что поется вслед за стихами псалмов. Стихи псалмов — ветхозаветные, текст стихир — новозаветный. Различают несколько групп стихир: на «Господи воззвах» — со стихами из 4-х псалмов, на литии (лития — усердное моление), «на стиховне» — со стихами из избранных псалмов; «на хвалитех» (или «на хвалите Господа») — со стихами хвалитных псалмов «Хвалите Господа»; «по 50-ом псалме»; евангельские воскресные — после 11 чтений из Евангелия и другие.

Догматик и богородичен — виды больших стихир. Догматик содержит изложение догмата веры (то, что принимается на веру: непорочное зачатие, воплощение от Девы Марии Сына Божия, троичность Бога) и молитвенное обращение к Богоматери. Богородичен посвящен Деве Марии.

Тропарь (от τρέπω — обращать) — краткое песнопение, выражающее сущность праздника, на новозаветную тематику. Текст состоит из нескольких строк. Различаются тропари распевные, наподобие стихиры, и декламационного характера.

Антифон имеет свое название благодаря исполнению поочередно правым и левым клиросом. На Литургии используются антифоны трех родов: праздничные, изобразительные и вседневные (будничные). Три воскресных антифона Литургии (изобразительные) — «Благослови, душа моя, Господа» на псалом 102, «Хвали, душа моя, Господа» на псалом 145, «Во Царствии Твоем». По три антифона имеют степенны (в 8 гласе — четыре).

Канон — крупное циклическое произведение торжественного, статического характера. В нем ветхозаветная тематика проецируется на события новозаветные. Среди первых создателей канона — Андрей Критский, Иоанн Дамаскин. Состоит из 9 (8) песен, каждая песнь включает в себя различное количество тропарей (см. циклы). Первый тропарь каждой песни представляет собой ирмос.

Ирмос (от εἴρω — соединяю) — 1-й тропарь каждой песни канона. На его мелодию по принципу подобна поются и другие тропари каждой песни — сейчас эта традиция сохранилась только в Пасхальном каноне.

Кондак (от греч. «кондакион» — палочка) — краткое песнопение в похвалу Иисуса Христа, Богоматери или Святого. Объединяемый вместе с икосом в малый цикл, вставляется в канон. Существует и вне канона.

Икос (от греч. οἶκος — дом) — песнопение, прославляющее Святого или праздничное событие. Вместе с предшествующим кондаком вставляется в канон после 6-й песни. Икосы в соединении с кондаками составляют акафист.

Степенна (название — от «степенных псалмов», некогда исполнявшихся на ступенях иерусалимского храма) — очень развернутое песнопение. Автор текстов — Федор Студит, сделавший перифраз псалмов 119–130. В структуре использована символика Троицы: 9 строф текста соответствуют 9 чинам ангелов, воспевающих Троицу. В большинстве гласов степенна состоит из 3 антифонов, каждый антифон — из 3 строф, в 8-м гласе — 4 антифона.

Блаженна — песнопение типа тропаря, название которого говорит о его пении вслед за строками Евангелия «Блажени нищие духом... Блажени плачущие...» и другие. Содержание текста повествует о раскаявшемся, «благоразумном разбойнике». Мелодия обладает широким распевом, фригийским кадансом на синкопах в низком «простом» (также и в «мрачном») согласии.

Псалом (от греч. ψαλμός — хвалебная песня) — древнейший вид песнопения на стихи из ветхозаветной Псалтири; «псалом есть воздаваемое Богу благословение за дарованные нам блага» (Григорий Нисский). Поскольку псалом составляет одну из основ богослужения, в его музыкальной стороне отразились все исторические виды церковного воплощения слова: чтение нараспев, хоровая декламация, распевная мелодика. Псалмы обязательны в составе каждой службы, входят в пещное действо, исполняются также и вне храма. Структурная особенность псалмового стиха в том, что он двухчастен, и посылка 1-го полустишия усиливается во 2-м полустишии. Примеры: стих 1 псалма 102 — 1) «Благослови, душа моя, Господа!», 2) «и вся внутренность моя — имя святое Его»; стих 1 псалма 103 — 1) «Благослови, душа моя, Господа!», 2) «Господи, Боже мой! Ты дивно велик. Ты обличен славою и величием»; стих 1 псалма 140 — 1) «Господи! К Тебе взываю», 2) «поспеши ко мне, внемли голосу моления моего, когда взываю к Тебе».

Подобен — сложившаяся в знаменном распеве в начале XII в. фиксированная строчная форма из 5—10 (11) словесно-музыкальных строк. Не имеет попевочного строения. Подобен в византийской гимнографии — пение одного и того же напева на разные строфы текста. Принцип подобна охватывал все жанры: стихиры, тропари, кондаки, икосы и т.д.

Причастен (причастный стих, то есть стих к причастию), или **киноник** (от греч. κοινωνικός — общий, входящий в общение) — исполняемая во время причащения священнослужителей одна строка текста из псалмов соответственно празднику, распетая пышным мелизматическим распевом, с аненайками. Заканчивается припевом «Аллилуйя» («Хвала Богу»), всегда мелизматическим. С XVII в. после киноника стали исполняться концерты.

Прокимен (букв. «предшествующий») — короткое песнопение на особо яркие стихи из псалмов (число строк — 2, иногда 1, 3, 4), предшествующие чтению паримий (паремий), избранных моментов из Ветхого или Нового Завета. Исполняется путем респонсорной переклички дьякона (псаломщика) и хора.

Седален (стих, во время которого позволяется сидеть монахам) — небольшой тропарь, исполняемый между читаемыми кафизмами.

Кафизма (от греч. καθίζω — сажать, посадить) — 1/20 часть Псалтири; связана с раннехристианской службой. При чтении славословия надо было встать.

Величание — краткое однострофное песнопение с прославлением праздника Святого; характер может быть и речитативный, и мелизматический.

Ипакой (**ипакои**, от греч. ὑπακοή — повиновение, послушание, внимание) — песнопение в воскресные и праздничные дни вместо седаль-

нов: с развернутой, распетой музыкальной формой, наподобие стихиры, вставляемое в канон после 3-й песни.

Ексапостила́рий (от греч. ἑξαποστέλλω — высылаю, посылаю) — воскресный светилен (тропарь) небольшой протяженности, исполняемый на Утрени после канона. Воспевает Бога как Свет и Подателя Света. Форма складывается из строк, а не распевается попевками.

Ектения́ (**екте́ния**, букв. «усердие») — молитва о ниспослании даров на всех предстоящих и отсутствующих, в основном читаемый раздел Литургии (ектения великая, малая, сугубая, просительная и другие), где на долю музыки приходятся короткие припевы, комбинирующие слова: «Господи, помилуй», «Тебе, Господи», «Подай, Господи. Аминь» (Аминь — букв. «истинно», «да будет так»).

Погласица, в отличие от самостоятельных жанров, — вспомогательный мнемонический напев знаменных песнопений. Это короткая музыкальная строка, под которую может подставляться и небогослужебный текст, на нескольких звуках, часто в небольшом диапазоне (терция, кварта, квинта, также септима и более). Но этот комплекс звуков наделяется в знаменном распеве существенной конструктивной ролью: он составляет ладомелодический остов некоторых песнопений, с дифференциацией **по гласам** — отсюда и название погласицы. Различны погласицы псалмов «Господи, воззвах», самогласнов, стихир на «Господи воззвах» малого знаменного распева (на последний случай см. Пример 130), заупокойных песнопений и т.д.

Конкретно-текстовые музыкальные жанры определяются их положением в службе, текстом, а по музыкальным признакам — принадлежностью либо к распевным, либо к декламационно-речитативным (с «читком») видам древнерусских монодических песнопений. Например, **Херувимская песнь** (входит в Литургию верных) — богатая мелодически, мелизматического склада, с «аллилуйя» в конце, прерываемая в середине действом Великого входа. Такое название, как **«задостойник»** означает замену песнопения «Достойно есть» (подобно тому, как запричастный стих применяется вместо причастного стиха). В противоположность многим широко распевным песнопениям, наиболее важные для церковной службы молитвы **«Верую»** и **«Отче наш»** в музыкальном отношении носят декламационно-речитативный характер, дабы сосредоточить в эти моменты внимание прихожан всецело на религиозной сути песнопений.

3. Типология музыкальных форм

При характеристике музыкальных форм знаменного распева и вообще древнерусской монодии должны учитываться общестилевые условия средневековой музыки: дотематический мелос, структурно зависимый от организации слова и самого церковного обряда, располагающий в качестве самостоятельных единиц только минимальными ячейками — попевками (как системой — с конца XV в.). В связи с конкретной историей знаменного распева важны различия между песнопениями **допопевочного и попевочного периодов**: от XII до начала XV в. и от конца XV до XVII в.

включительно. Различны также песнопения **гласовые** (на основе 8 гласов с их погласицами) и **негласовые** (не регулируемые этими нормами). К гласовым относятся в основном псалмы, стихиры, догматики, степенны, блаженны, ирмосы и другие обобщенные жанры, к негласовым — по большей части Херувимская, Достойно есть, Свете тихий и другие конкретно-текстовые жанры. Развитые песнопения попевочного строения (конец XV-XVII вв.) структурно различаются как сквозные, иногда сквозные с репризностью, и припевные (или рефренные) разной степени сложности. Кроме того, в соответствии с определенными жанрами выделяется группа циклических форм. При всем этом, в знаменном распеве действует принцип, свойственный всем аналогичным формам европейского средневековья (григорианский хорал, византийская, армянская, грузинская гимнография) — **строчной принцип**. **Строчные формы** складываются на основе последования словесных строк, осознания их конструктивной роли. В знаменном распеве строчные формы особенно выпуклы в песнопениях до начала XV в., когда они не затеняются вязью попевок. Таковы древнейшие **самогласны**, **подобны**, песнопения малого знаменного распева. Своего рода «определениями формы» выступают подзаголовки к подобнам: «шестистрочен», «пятистрочен», «девятистрочен» и т.д. Пример — подобен «Доме Евфрафов», пятистрочен 2-го гласа (Из кн.: Н. Успенский. Образцы древнерусского певческого искусства. Л. 1971. С.26.):

127. **Подобен «Доме Евфрафов» 2-го гласа**

Строчные формы имеют и некоторые свои правила организации словесных строк; одно из них таково: в каждой строке — два ударения, в начале и в конце, предконечные строки — более краткие, заключительная — долгая, здесь с промежуточным ударением. Рифмы, как всегда в славянском переводе, отсутствуют:

1. До́ме Евфра̀фов
2. И гра́де святы́й
3. проро́ком сла̀во
4. У́краси́ до̀м
5. в не́м же боже̂ственный рожда̀ется.

В мелодии концовка каждой строки выделена — бо́льшим длением звука, каким здесь является стержневое «f» (в конце соскальзывающее на «e»). Знаменные попевки отсутствуют.

Однако и попевочные песнопения представляют собой своеобразный вид той же строчной формы: в крюковой семиографии концы строк обозначаются определенными видами знамен (, ,), в соответствии с которыми при пении делаются замедления; в разных гласах существуют специально отобранные концевые попевки (например, в 6-м гласе к таковым относится «мережа с поддержкой» — см. Пример 133); концы строк нередко отмечаются ритмическими остановками.

И тем не менее русская попевочная строчная форма значительно отличается, например, от григорианской, где концы строк (в частности, в частях мессы) выделяются всегда однотипно и отчетливо — более крупной длительностью после более мелких, и какие-либо связки между строками исключаются (см. примеры из григорианской мессы). А в секвенции Dies irae, как мы отмечали, заключительный каданс строки в основном на тоне «d» сравнивали с ударами колокола. Русская попевочная строчная форма — более свободна и прихотлива. Рассмотрим в качестве примера кондак «Взбранной воеводе» 8 гласа:

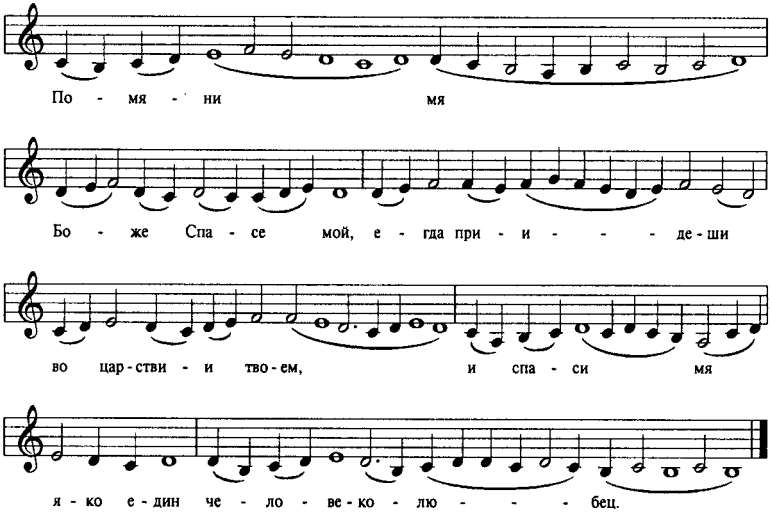
128. **Кондак «Взбранной воеводе» 8-го гласа**

Кондак посвящен Деве Марии. Мелодия, начинаясь в мрачном согласии (c–d–e), далее переходит в высокое светлое согласие (f–g–a), где широко распевается, с применением обостренных интонаций и ритмов 8 гласа — поворотки на слово «радуйся», унылки на слово «непобедимую», кулизмы средней на «невеста неневестная», мелизматической фиты на «но яко». Начальный и конечный звук большинства строк — «d», есть остаток «читка» — «f». Кондак состоит из 10 отрок, но они не разграничиваются с абсолютной строгостью. Так, между строками 3–4 есть переходные звуки e–f, кадансы строк 4, 6, 7, 9 ритмически легки, неосновательны. В русском знаменном распеве даже строчная попевочная форма имеет свойство равнинной непрерывности.

Сквозные, безрепризные формы весьма типичны для древнерусских песнопений. В попевочных, широко распетых песнопениях этой безрепризности есть убедительный противовес: мозаичное единство повторяющихся ячеек — знаменных попевок, или кокиз. На уровне же строкосложения действует обновляемость, неповторность, безрепризность. В качестве примера может послужить упомянутый кондак «Взбранной воеводе» 8 гласа (см. Пример 128). В нем строки различны мелодически, не содержат репризы. Совпадение попевок строк 2 и 4 можно считать случайностью. Равнинно стелющаяся мелодия бескульминационна, высокие звуки g–a пропеваются неоднократно, и ни один не выделяется в качестве наивысшей точки развития. Нет и самого развития, — какой-либо мелодической устремленности, царствует надмирная неподвижность музыкального времени.

Еще пример сквозной строчной формы — блаженна 6 гласа «Помяни мя, Боже»:

129. **Блаженна «Помяни мя, Боже» 6-го гласа**



Блаженна поется в основном в мрачном и простом согласии. В ней 7 строк, наполненных широкой распевностью и плавно связанных между собой благодаря соединительным звукам, секундовым переходам, неосновательным ритмическим кадансам в концовках. Заключительный каданс выразителен благодаря его фригийской окраске и синкопам.

Сквозные формы с репризностью весьма редки в знаменном распеве. Один из примеров — стихира «Слава в вышних Богу» на Рождество Христово (из Праздников), где в 14-строчном произведении в строках 11–13 повторяются и слова, и музыка строк 1–3 «Слава в вышних Богу и на земли мир», после чего идет заключительная строка. Другой пример — задостойник «О Тебе радуется» из Литургии, где в 17-строчном произведении в строках 15–16 точно повторяются текст и варьированно — мелодия строк 1–2 «О Тебе радуется, благодатная, всякая тварь», после чего следует заключительная строка «Слава Тебе».

Припевные (рефренные) формы. Принцип припевности весьма характерен для музыкальных форм церковной монодии, так как хорошо отвечает идее приобщения паствы к религиозным истинам. Показательны ектения с многократным возглашением прошений к Богу и припевами хора «Господи, помилуй», «Тебе, Господи» и другими. Образец краткой музыкальной припевной формы — причастен, состоящий из одной мелизматически распетой строки и мелизматического припева с троекратным «аллилуйя», со схемой A b b b; приводим текст:

В неделю. «Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних. Аллилуйя. Аллилуйя. Аллилуйя».

В неделю Пасхи. «Тело Христово приймите, источника бессмертного вкусите. Аллилуйя. Алилуйя. Аллилуйя».

Образец более развитой припевной формы — псалом «Господи, воззвах» (на строки 4-х псалмов — 140, 141, 129, 116), любого из 8 гласов. К распетым стихам и полустишиям текста в музыке добавляется припев «Услыши мя, Господи». Покажем принцип строения припевной формы «Господи, воззвах» на примере псалма 1 гласа, из Обихода (схема — A г, B г, C г и т.д.):

A	г	B	г	C	г
1 полустишие 1 стиха псалма 140 (посылка) «Г-ди воззвах к Тебе, услыши мя»	**Припев «Услыши мя, Г-ди»**	**2 полустишие 1 стиха псалма 140 (усиление посылки) «Г-ди воззвах к Тебе, услыши мя, вонми гласу моления моего, внегда воззвати ми к Тебе»**	**Припев «Услыши мя, Г-ди»**	**2 стих псалма 140 «Да испра-вится молитва моя, яко кадило пред Тобою, воздеяние руку моею жертва вечерняя»**	**Припев «Услыши мя, Г-ди»**

130. **Псалом «Господи воззвах» 1-го гласа**

На примере музыки припевной формы «Господи воззвах» можно видеть действие мелодического принципа погласицы в знаменном распеве. Погласица 1-го гласа такова (текст — внебогослужебный):

131. **Погласица к псалму «Господи воззвах» 1-го гласа**

Погласица не поется в самой службе, последовательность звуков ее мелодии содержит ладовые опоры каждого гласа. Она выступает как бы «темой» для псалма, находясь за его пределами. Структурно ее единственная строка состоит из двух полустиший, из которых 1-е содержит речитацию, 2-е — целиком распевно. В ладовом отношении 1-е полустишие заканчивается неустоем (d), 2-е — устоем (a), и такое соотношение двух кадансов идентично функциям over и clos в строчных формах Возрождения (см. далее), издалека предвосхищающих каденционную логику классического периода. Оба полустишия погласицы как «темы» следующим образом отражаются в строении разделов напева псалма как «вариаций»: речитативное полустишие погласицы разрастается в запевную строку псалма, вместе с неустойчивым кадансом на звуке d (строки А, В, С), распевное полустишие погласицы кристаллизуется в качестве припева, с устойчивым кадансом на звуке «а» (все припевы — r, срав. Примеры 131 и 130).

К развитым припевным формам относится песнопение «Величит душа Моя Господа», следующее перед 9-й песнью канона, построенное как последование 6 стихов (из Евангелия от Луки) с одним и тем же припевом:

стих 1 (3 строки)	**припев (4 строки)**
Величит душа Моя Господа, и возрадовася дух Мой о Бозе Спасе Моем.	Честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим, без истления Бога слова рождшую сущую Богородицу Тя величаем.

стих 2 (2 строки)
Яко призре на смирение Рабы Своея, припев — тот же
се бо отныне ублажат Мя вси роди.

стих 3 (3 строки)
Яко сотвори Мне величие Сильный, припев — тот же
и свято имя Его,
и милость Его в роды родов боящимся Его.

стих 4 (2 строки)
Сотвори державу мышцею Своею, припев — тот же
расточи гордые мыслию сердца их.

стих 5 (4 строки)
Низложи сильныя со престол, припев — тот же
и вознесе смиренныя;
алчущия исполни благ,
и богатящияся отпусти тщи.

стих 6 (3 строки)
Восприят Израиля отрока Своего, припев — тот же
помянути милости, яко же глагола ко отцем нашим,
Аврааму и семени его даже до века.

Припевную форму «Величит душа Моя» выдерживают и композиторы в своих воплощениях православных служб. Так, во «Всенощном бдении» Рахманинова №11 «Величит душа Моя Господа» построен именно как припевная форма, но с вариантностью припева при значительной изменяемости запева.

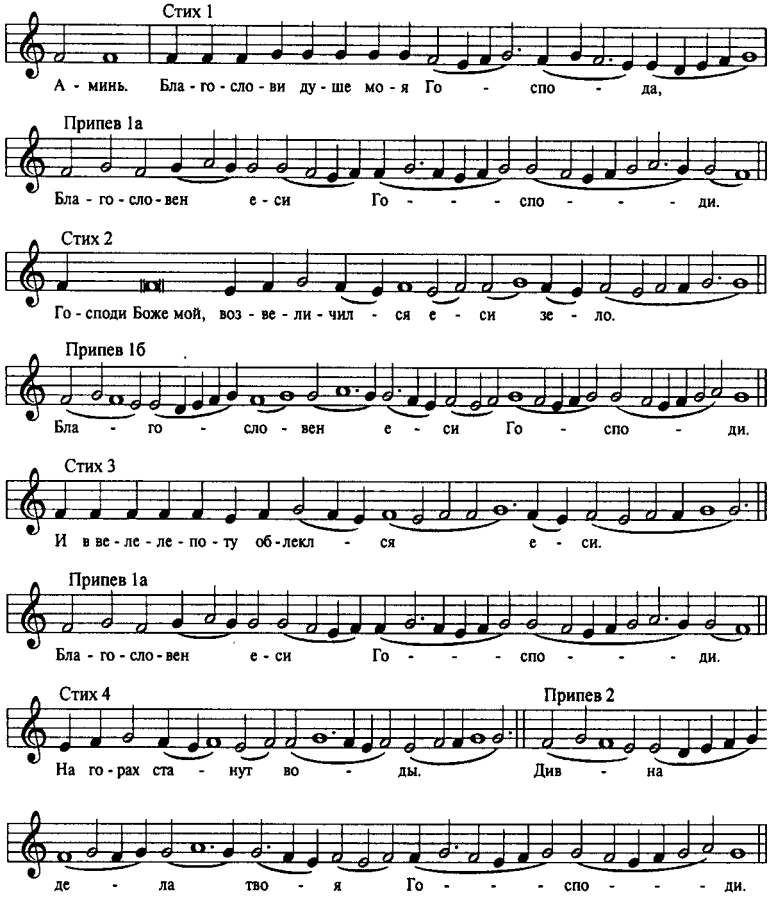
В других песнопениях встречаются еще более многостишные формы (в каждом стихе — по несколько музыкальных строк): в песнопении «С нами Бог» — 21 стих с одним и тем же припевом «Яко с нами Бог».

В припевной форме может существовать не один, а несколько припевов, благодаря чему форма целого значительно усложняется. Пример — Предначинательный псалом №103 «Благослови душа моя Господа» (см. Обиход) о сотворении мира, открывающий Вечерню, с 8 стихами-строками и 3 (4) припевами: припев 1а «Благословен еси Господи», припев 1б «Благословен еси Господи» на другую мелодию, припев 2 «Дивны дела Твоя, Господи», припев 3 «Слава Ти, Господи, сотворившему вся». Общая схема формы музыкального псалма такова:

стих 1 — припев 1а
стих 2 — припев 1б
стих 3 — припев 1а (б)
стих 4 — припев 2
стих 5 — припев 2
стих 6 — припев 3
Славословие — припев 3
Славословие — припев 3

Стихи-строки 7–8 «Слава Отцу и Сыну»... представляют собой малое славословие (аналогия — западная малая доксология). В музыкальном отношении стихи содержат речитативность, с применением «читка» (стихи 2, 7, 8), но с распевами в концовках; припевы же широко распевны, последний наделен пышной мелизматикой. Псалом начинается сольным исполнением в высоком регистре («высшим гласом»). От припева 3 мелодию подхватывает хор (респонсорное пение). В ладовом отношении преобладает светлое согласие, тоном речитации (главным тоном, реперкуссой) является звук «f», конечным тоном — «g» (не считая соскальзывания к «e» в припеве 3). Форма носит строчной характер с выделенными концовками музыкальных строк; в целом это — 16-строчная припевная музыкальная форма:

132. **Псалом «Благослови душе моя Господа»**



Стих 5
Припев 2
По - сре - де гор прой - дут во - ды. Див - на
де - ла тво - я Го - - - спо - - - ди.
Стих 6
Вся пре - муд - ро - сти - ю со - тво - рил е - си.
Припев 3
Сла - ва ти Гос - по - ди,
со-тво - рив - - - - - ше-му вся.
Славословие
Сла - ва отцу и сыну, и свя - то - му ду - - ху.
Припев 3
Сла - ва ти Гос - по - ди,
со-тво - рив - - - - - ше-му вся.
Славословие
И ны - не и присно и во ве - ки ве - ков. А - минь.
Припев 3
Сла - ва ти Гос - по - ди,
со-тво - рив - - - - - ше-му вся.

Аналогичную припевную форму, с мелодическим обновлением как запева, так и припева, применил Рахманинов в №2 «Благослови, душе моя» из «Всенощного бдения».

К числу самых сложно построенных музыкальных форм русского знаменного распева относятся формы с **рефренностью на нескольких уровнях**. Такова структура степенной. Степенна, на слова Федора Студита, воспевает Троицу и состоит из 3 антифонов, каждый из которых состоит из 3 тропарей на 3 строфы текста. Конкретный пример — степенна 6 гласа «На небо очи мои возвожу» (см. Октоих), со следующей общей схемой:

Для степенны 6 гласа Федор Студит сделал перифраз псалмов 122 (1, 3), 123 (1, 6, 7), 124 (1, 3) соответственно каждому из трех антифонов, с добавлением славника. Текст №122, ст.1: «К Тебе возвожу очи мои, Живущий на небесах!» №123 ст.1: «Если бы не Господь был с вами, — да скажет Израиль». №124 ст.1: «Надеющийся на Господа, как гора Сион, не подвигнется: пребывает вовек».

В стройной трижды троичной структуре степенны антифоны (A, B, C) имеют свой мелодический материал, но каждый из них должен повторяться благодаря исполнению поочередно правым и левым клиросом (в настоящее время повторы избегаются). Из трех тропарей каждого антифона (a, b, c; d, e c; f, g, c) третий «Святому Духу» — тропарь на «Слава», приводимый в конце каждого антифона в качестве припева с одинаковым словесно-музыкальным началом. Все 9 тропарей степенной заканчиваются одной и той же концевой попевкой (k) на разные слова — «мережой с поддержкой». Тропари, в свою очередь, складываются из словесно-музыкальных строк: в тропаре «a» — 4 строки, «b» — 3, «c^1» — 8 (1+7), «d» — 7, «e» — 5, «c^2» — 6 (1+5), «f» — 4, «g» — 4, «c^3» — 5 (1+4). Общее количество строк в степенной — 46, из них 35 строк приходятся на один и тот же тон — «d», благодаря чему возникает «привязка» всего крупного произведения к одному и тому же тону. Степенна в целом — составная сквозная форма с двумя уровнями рефренности: повторения тропаря на «Слава» — 6 раз, повторения концевой попевки тропарей — 12 раз (с учетом повторений самих антифонов — соответственно 12 и 24 раза). Приводим полностью степенну 6-го гласа «На небо очи мои возвожу»:

133. **Степенна «На небо очи мои возвожу» 6-го гласа**

по - беж - да - ю - щи - и бо от зде воз - но - сят - ся.
5 тропарь — e
Зу - бы их да не я - та бу - дет ду - ша мо - я
я - ко пте - нец, сло - ве: у - вы мне,
ка - ко и - мам от вра - га из - бы - ти гре - хо - лю - бив сый!
6 тропарь на "Слава" — c 2
Свя - тым ду - хом о - бо - же - ни - е всем,
бла - го - во - ле - ни - е, ра - зум, мир и бла - го - сло - ве - ни - е:
ра - вно - де - те - лен бо есть От - цу и сло - ву.
Антифон 3-ий
7 тропарь — f
На - де - ю - щи - и - ся на Го - спо - да вра - гом страш - ни
и всем див - ни: го - - - - ре бо зрят.
8 тропарь — g
В без - за - ко - ни - я рук сво - их, пра - вед - ных же - бий,
по - мощ - ни - ка тя и - ме - я Спа - - - - - се,

Циклы. Устойчивым **малым циклом** является последование кондака и икоса при их вставке в канон, после 6-й песни. Таков малый цикл в Пасхальном каноне, где кондак 8-го гласа «Аще и во гроб снизшел» из 11 строк распет знаменными попевками, с затрагиванием высочайшего тресветлого согласия («b»), а икос «Еже прежде солнца» из 14 строк контрастирует ему декламационно-силлабическим характером. К крупным циклам принадлежит большой стихирный цикл на «Господи воззвах» Вечерни, от 4 до 10 стихир (включая повторения).

Строгую законченную форму имеет огромный цикл канона из 9 песен со вставками. Единственный полностью исполняемый сейчас канон — Пасхальный, на текст Иоанна Дамаскина, занимающий значительную часть Утрени Пасхи, каждая песнь канона опирается на определенный прототип в Библии: 1) благодарственная песнь Моисея и Мириам после перехода через Красное море, 2) обличительная песнь Моисея против нарушения Божьего закона, 3) благодарственная песнь Анны в связи с ожиданием рождения сына Самуила, 4) пророческая песнь Аввакума с предсказанием пришествия Христа, 5) песнь Исайи о будущих подвигах Христа, 6) благодарственная песнь Ионы, связанная со спасением из чрева кита, 7–8) благодарственная песнь трех отроков, спасшихся в пещи огненной, 9) песни Богоматери и Захарии.

Полная схема канона, со вставками после каждой тройки песен, такова (2-я песнь пропускается):

	малая ектения, ипакои (иногда), седален (иногда 2-й кондак)	**малая ектения, кондак (1-й), икос**	**малая ектения, светилен (ексапостиларий)**
песни канона	**1, (2), 3,**	**4, 5, 6,**	**7, 8, 9**

Кульминацией канона является 9-я песнь, посвященная Богородице, перед которой следует песнопение «Величит душа Моя Господа» (на текст Евангелия от Луки, аналогичное западному «Magnificat»). Каждая песнь канона включает в себя ряд тропарей, которые чаще читаются, а на Пасху — поются, дополняются ирмосами, могущими стать подобнами для пения тропарей, также — другими канонизированными песнопениями. Песнь канона заканчивается двухорным пением одного из ирмосов; может сопровождаться катавасией — схождением хоров вниз и их перемешиванием.

Литература

Алексеева Г.В. Древнерусское певческое искусство: (Музыкальная организация знаменного роспева). Владивосток, 1983

Глоссарий музыкальных терминов христианского богослужения. Сост. Назаренко И.А., Назаренко А.И. Краснодар. 1992

Ектения. Сост. Ю.Евдокимова, А.Конотоп, Н.Кореньков. М. 1996

Лозовая И. Е. О содержании понятий «глас» и «лад» в контексте теории древнерусской монодии // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д.В.Разумовского) / Гимнология. Вып.6. М.2011. С.344–359

Лозовая И.Е. О принципах формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусская певческие культуры // Из истории форм и жанров вокальной музыки. Сб. МГДОЛК им. Чайковского. М. 1982. С.3–21

Металлов В. Осмогласие знаменного распева. М. 1899

Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л. 1971. Раздел 1

Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М. 1983. Гл.I

Глава VI. Музыкальные формы западноевропейских светских жанров позднего средневековья и раннего Возрождения

Светская, прежде всего народная, а также рыцарская, придворная культура средневековья имела дело с огромным количеством жанров. Назовем менестрельные жанры: шансон, карола (данс, дукция), шансон-карола, рондет-карола, рондель, ротруанж, доренлот, рефрен, кансона, дескорт, бержеретта, кантигас и т.д. Их особенности заключаются не только в мирской тематике, но также в опоре на стихи и танец. Карола, данс, дукция, рондет-карола — все это в первую очередь наименования танцев. Культура эта — устная, бесконечно импровизационная, зависимая от конкретных ситуаций и поэтому вариативная во всех отношениях — жанровом, музыкально-стиховом, структурном, ритмическом, исполнительском. Виды форм здесь сложились наиболее элементарные: куплетные, рефренные, сквозные. Музыкальные структуры становились более стабильными и сложными по мере образования определенных творческих школ, приближения к музыкальному профессионализму и развитию нотной фиксации.

1. Песни миннезингеров и мейстерзингеров. Форма бар

Культура **миннезингеров** — средневековое рыцарское творчество XII–XIII вв. Миннезингер (от нем. Minne — любовь, Singer — певец) — поэт-певец, сопровождавший свои сольные песни игрой на струнном инструменте. Тематика творчества миннезингеров — куртуазность, воспевание дамы сердца, обращение к Богу, иногда упоминание крестовых походов. Среди наиболее известных миннезингеров — Вальтер фон дер Фогельвайде, Вольфрам фон Эшенбах, Конрад Марнер.

Песни миннезингеров вошли в крупнейшее средневековое собрание «Carmina Burana». Миннезингеры или сочиняли стихи, прилаживая к ним существующие напевы, или были авторами как стихов, так и напевов. Основными жанрами музыки миннезингеров были «шпрух» (Spruch), песня (Lied) и лейх (Leich). **«Шпрухи»** были речитативны

и имели структуры формы бар A A B и другие. **Песни**, среди которых были канцоны, пастурели, были распевны, и их структурой была также форма бар. «**Лейхи**» имели строение, аналогичное церковной секвенции и сложившегося по образцу ее формы танца эстампи (эстампида): A bb cc dd... Таким образом, у миннезингеров уже стабилизовалась форма бар, в дальнейшем канонизировавшаяся в культуре мейстерзингеров. Пример — «Песня крестоносцев» Вальтера фон дер Фогельвайде, со структурой репризной формы бар A A B A, — см. в кн.: Р.И. Грубер. История музыкальной культуры. Т.1. Ч.2. М., Л. 1941. С.100.

Культура **мейстерзингеров** — не рыцарская, а цеховая ремесленная многих немецких городов XV–XVI вв. Мейстерзингер (от нем. Meister — мастер, Singer — певец) — одновременно поэт, сочинитель мелодии и певец. Ремесленные цеха были профессиональными литературно-певческими школами, записывавшими свои произведения в табулатурах. В них существовала строгая иерархия по профессиональному уровню: «ученик» — только учивший табулатуру, «друг школы» — выучивший табулатуру; «стихотворец» (старонем. Tichter) — сочинявший новые тексты под старые мелодии; «мастер» — сочинявший также и новые мелодии. Напевы песен мейстерзингеров назывались «Ton» или «Weise» («вайзе»), исполнялись без инструментального сопровождения. Тематика песен была разнообразной, в том числе и религиозной. Названия «тонов» давались или по имени мастера — «Wilde Ton» или «тон» Б. Вильде, или по рифменной структуре — «Kreuzton», с крестообразным расположением рифм, или по формальному занятию музыканта-ремесленника — «Черно-чернильный тон», или как поэтическое наименование — «Голубой тон», «Золотой тон». Среди наиболее крупных мейстерзингеров — Г. Сакс, Х. Фольц, К. Нахтигаль, А. Пушман. Поскольку в форме бар строил свои протестантские песнопения М. Лютер, его также причисляли к мейстерзингерам.

Мейстерзанг представлял собой строго канонизированную монодическую культуру, воплощавшую установки средневековья в эпоху Возрождения. Как правило, песни создавались в одной и той же форме бар, представлявшей собой тип мелодико-стиховой тексто-музыкальной строчной формы, при которой закономерности стиха были ведущими для структуры мелодии. В то же время мелодия могла переноситься на другие стихи, по принципу древнегреческого **нома** и византийского **подобна**. Форма бар, использованная в мейстерзанге, сыграла виднейшую роль в истории музыки. Как мы говорили, она стабилизовалась в миннезанге, в ее структуре было написано значительное число протестантских песнопений. В более ранние времена она встречалась в позднеантичных и раннесредневековых гимнах, в более поздние — в духовных и светских песнях барокко. На ней основывалось множество полифонических обработок протестантских песнопений, включая кантатное и органное творчество И.С. Баха. Вагнер применил ее в опере «Нюрнбергские мейстерзингеры».

Тексты песен мейстерзингеров были многострофными — до 13 строф, до сотни стихов, причем, число строф предпочиталось нечетное — 3, 5, 7.

Чаще других использовалась трехстрофность. Одна строфа и имела форму бар (или бар-форму), с принципиальной схемой AAB и следующими наименованиями составных частей:

A	A	B
1.Stollen (1-й штоллен, 1-я столла)	2.Stollen (2-й штоллен, 2-я столла)	3.Abgesang (абгезанг) припев
Aufgesang (ауфгезанг)		

Поэтические тексты представляли собой строгие силлабо-тонические стихи с упорядоченной рифмовкой и с соблюдением правила альтернанса. Мелодически форма бар преимущественно была репризной, то есть в конце припева повторялся один штоллен, иногда — его часть, и это не было обусловлено повторением текста стиха, а было музыкальной закономерностью — привести форму строфы к эстетической законченности. Мелодия при этом украшалась колоратурами, называвшимися «Blumen», «цветки». Разберем в качестве примера знаменитый «Серебряный тон» Г. Сакса (одна строфа):

134. **Г. Сакс. Серебряный тон**

Содержание «Серебряного тона» Сакса — религиозное, близкое молитве. И это закономерно, потому что само произведение является трансформацией песнопения «Salve Regina». Мелодия его, кроме того, близка знаменитому протестантскому песнопению «Ein feste Burg», сложенному «мейстерзингером» М. Лютером в 1528 г.

Мелодико-стиховой, строчной принцип и сама тщательность композиции песен мейстерзингеров требуют учитывать в стихотворном

тексте количество слогов, порядок рифм, соотношение музыкальных фраз и строк. Схема формы бар «Серебряного тона» такова:

разделы формы	1-й штоллен A	2-й штоллен A	абгезанг B	A
порядок рифм число слогов в строке	AAAb 7776	CCCb 7776	d e d' e f f 8 6 8 6 8 8	GGGb 7776
муз. строки	a b c d	a b c d	e f e f g g'	h(d')b c d

Стройность организации поэтического текста, состоящего из 18 строк, видна на нескольких уровнях: 1) порядок 4-стиший, нарушаемый в первой половине абгезанга 6-стишием с новой рифмовкой и восстанавливаемый в конце, 2) порядок внутри 4-стиший — выдерживание только 6-, 7- и 8-сложных строк, завершение каждого 4-стишия ударным окончанием. Стройность организации мелодии существует также на всех уровнях: 1) форма бар с репризным замыканием — AABA, 2) строго симметричные квадратные соотношения фраз и строк (2-, 4-, 8-такты в современной записи), 3) обязательный каданс в конце каждого из 18 условных двутактов. Диатоническая мелодия с финалисами и диапазоном, включающим две ступени ниже финалиса c, соответствует гипофригийскому церковному ладу. Кроме того, вместе с «квадратной» симметрией ритма в ней проступает предвестник будущего C-dur — ионийский церковный лад, учтенный теорией музыки только в XVI в., и все кадансы 18 поэтических строк приходятся на звуки c, e, g.

Форма бар для протестантских песен стала такой же канонизированной, как и для цеховых ремесленников-мейстерзингеров. Рассмотрим для сравнения «Ein feste Burg» («Господь наша твердыня») М. Лютера на слова псалма 46:

135. **М. Лютер. Господь наша твердыня**

В лютеровской песне — 4 строфы, содержание 1-й, из 9 строк, таково (подстрочный перевод):

1. Господь наша твердыня,
2. Славная защита и оружие.
3. Он помогает избавиться от всех бед,
4. Которые нас поразили.
5. Старый злой враг

6. Теперь всерьез подумает:
7. Его свирепое орудие —
8. Большая сила и много коварства,
9. Нет на земле ничего ему подобного.

По сравнению с вариантом Г. Сакса музыка изменена следующим образом. Написана не в гипофригийском ладу, а в ионийском, с финалисом с (что еще больше приближает ее к будущему C-dur), с функционально четким соотношением кадансов — серединных g, e, и заключительного с. Мелодия избавлена от «цветков». Фразы, стрелообразно устремляющиеся то к верхнему, то к нижнему с, носят боевой, решительный характер, отвечая словам: «и оружие», «всерьез подумает», «ничего ему подобного». Волевой упругостью отличается ритмика, отвечающая современной Лютеру дотактовой мензуральной системе, с переменностью двойных и тройных пропорций (существует более поздний вариант, со сглаженной ритмикой, в тактовом размере 4/4, но с участком переменности на 3/4 в первых строках абгезанга). В целом песня выдержана в репризной форме бар, текст представляет собой строгие силлаботонические стихи. Схема формы «Господь наша твердыня» такова:

разделы формы	**1-й штоллен** A	**2-й штоллен** A	**абгезанг** B	A
порядок рифм	a B	a B	c c d d	B
число слогов в строке	8 7	8 7	5 5 5 5	7
муз. строки	a b	a b	c d e f	b

Как видим, боевой гимн вождя протестантов значительно лаконичнее витиеватого «тона» Г. Сакса, но в целом придерживается того же типа строчной мелодико-текстовой формы бар.

Форма бар органически связана со многими вокальными и инструментальными формами разных эпох. Имея запев и припев, она родственна традиционному для вокальной музыки 2-частному запевно-припевному куплету. Благодаря последованию как бы периода в начальных штолленах, развития в начале абгезанга и возможной сокращенной репризы в конце абгезанга, она может считаться предшественницей классической простой 2-частной формы. 2-частность формы бар, с ее однородным музыкальным материалом, имеет общность и со столь распространенной 2-частной формой барокко. Однако когда Вагнер осуществил в «Нюрнбергских мейстерзингерах» блестящий опыт воспроизведения формы бар, он изменил **исторический класс** этой формы. В оперных песнях Вальтера композитор точно передал стиховую структуру «тона» мейстерзингера, весьма тщательно выдержал в вокальной партии ритмические остановки в конце каждой стихотворной строки. Но он не создал таких же каденционных остановок во всем оркестрово-гармоническом целом. Гармонический стиль позднего Вагнера, с избеганием разрешений в тонику, превратил бар как форму класса «строчная тексто-музыкальная форма» в форму класса «оперная форма».

2. Жанры и формы рондó, вирелé, баллата, лауда, баллада, эстампи, лэ

Культура, в которой развивались рондó, баллада, вирелé, баллата, лэ в XIV–XV вв., была по своему типу придворно-рыцарской, аристократической. Начавшаяся с XIV в. эпоха Ars nova давала установку на замысловатость, изысканность, доступность лишь для избранных. Веяния предвозрождения и Возрождения сказывались в тематике — любовной, куртуазной, исповедующей культ Прекрасной дамы, воспевающей радости жизни. Развивавшееся уже несколько веков многоголосие достигло изощренной структурной, в частности, ритмической и полифонической сложности. Автор, как и в средневековье, продолжал оставаться поэтом-композитором. Соответственно класс действующих в названных жанрах форм — тексто-музыкальный (музыкально-текстовой, музыкально-стиховой), но с все большим накоплением собственно музыкальных средств, многосторонним развитием музыкального языка. Средневековые церковные лады модифицируются в условиях многоголосия, диатоника интенсивно пополняется хроматикой. Значительно теряет силу система равномерных по внутренней организации ритмических модусов, заменяясь порой весьма причудливой мензуральной системой, уравнивающей бинарные (двойные) и тернарные (тройные) пропорции на всех уровнях ритмических делений. Складываются первые образцы полифонических канонов, включая сугубо рационалистические ракоходные. Пение сопровождается, порой заменяется инструментальным звучанием, открывая путь европейскому инструментализму. Ведущими авторами, разработавшими указанные жанры в данной системе музыкального языка, стали Ф. Витри, Г. Машо, Г. Дюфаи, работавшие во Франции.

Характер сочетания поэтического и музыкального начал в музыкально-текстовых формах европейского многоголосия XIV–XV вв. следует считать не синкретическим, а синтетическим, поскольку форма стиха и форма музыки образуют два хотя и взаимосвязанных, но параллельных и взаимодополняющих ряда.

3. Рондó

Французский музыкальный жанр рондó связан с формами французской поэзии — рондó, рондель, триолет. Относится к группе рефренных форм, наряду с вирелe, баллатой, лаудой. Имеет целый ряд структурных вариантов, в зависимости от формы стиха — 8-, 13-, 16-, 21-, 24-строчные.

8-строчное рондо имеет следующую схему:

строки стиха	**A**	**B**	**C**	**A**	**D**	**E**	**A**	**B**
рифмы	**a**	**в**	**a**	**a**	**a**	**в**	**a**	**в**
муз.строки	**A**	**B**	**A**	**A**	**A**	**B**	**A**	**B**

Как видим, последование строк стиха и музыкальных строк в целом не совпадает, но порядок музыкальных строк ориентирован на порядок рифм стиха. Совпадающие же тексто-музыкальные строки образуют припевы, или рефрены: два полных, обрамляющих рефрена AB и один сокращенный припев A внутри формы (на схеме обведены квадратами).

Форма является музыкально-стиховой, так как 8-строчие стиха определяет собой и музыкальную структуру из 8 музыкальных строк. Она является строчной, поскольку в конце каждой из 8 музыкально-поэтических строк делается каданс.

Рондо с большим количеством строк имеет соответственно и более многострочные рефрены. Вот одна из структур 11-строчного рондо, где полный рефрен — из трех строк, сокращенный — из одной:

сл.	A	B	C	D	A	E	F	G	A	B	C
муз.	A	B	C	A	A	A	B	C	A	B	C

В 13-строчном рондо полный рефрен — из трех строк, сокращенный — из двух:

сл.	A	B	C	D	E	A	B	F	G	H	A	B	C
муз.	A	B	C	A	B	A	B	A	B	C	A	B	C

В 16-строчном рондо полный рефрен — из 4-х строк:

сл.	A	B	C	D	E	F	A	B	G	H	I	K	A	B	C	D
муз.	A	B	C	D	A	B	A	B	A	B	C	D	A	B	C	D

21-строчное рондо имеет схему:

сл.	A	B	C	D	E	F	C	H	A	B	C	I	K	L	M	N	A	B	C	D	E
муз.	A	B	C	D	E	A	B	C	A	B	C	A	B	C	D	E	A	B	C	D	E

В 24-строчном рондо полный рефрен включает 6 строк:

сл.	A	B	C	D	E	F	G	H	I	A	B	C	K	L	M	N	O	P	A	B	C	D	E	F
муз.	A	B	C	D	E	F	A	B	C	A	B	C	A	B	C	D	E	F	A	B	C	D	E	F

Примеры текстов 16-строчных и 21-строчных рондо в русском переводе см., в частности, в кн.: Н. Симакова. Вокальные формы эпохи Возрождения. М. 1985. С.98–99.

Пример 8-строчного рондо — «В печали вас покину» («Sans cuer, dolens») Машо:

136. **Г. де Машо. Рондо «В печали вас покину»**

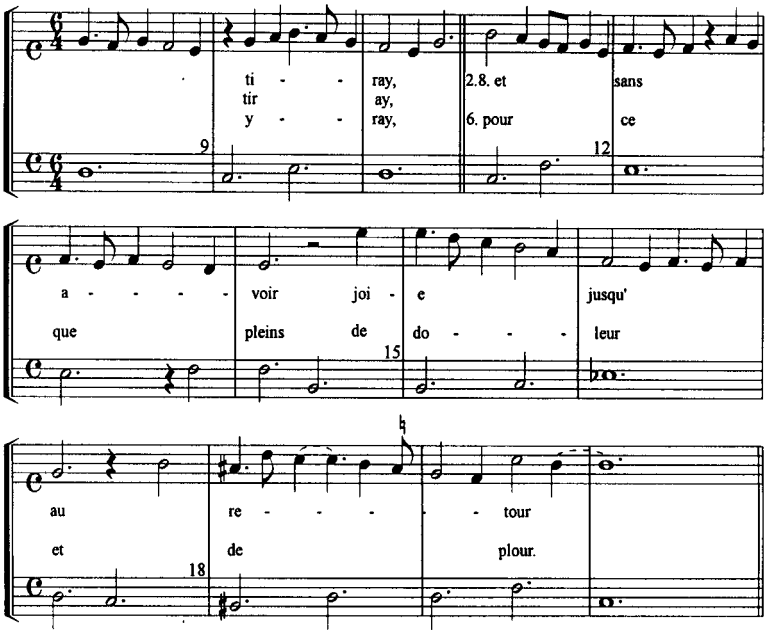


Схема формы такова:

Поэтич. строки	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**
	a	**b**	**c**	**a**	**d**	**e**	**a**	**b**
рифмы	**a**	**b**	**a**	**a**	**a**	**b**	**a**	**b**
число слогов	**10**	**10**	**10**	**10**	**10**	**10**	**10**	**10**
муз. строки	**a**	**b**	**a**	**a**	**a**	**b**	**a**	**b**

Двустрочия a b (1–2 и 7–8) образуют большой припев, с совпадением мелодии и слова, малым припевом выступает строка 4. В мелком плане важнее ритмика, чем мелодика. В ритмическом отношении композитор Ars nova опирается на систему средневековых модусов: в теноре (нижнем голосе) — 5-й модус, в кантусе (верхнем голосе) — 1-й модус, усложненный повторяющейся ритмоформулой ♩. ♪ ♩. 1-й модус без этого усложнения выдержан в началах и концах каждой из двух различных музыкальных строк (a, b). В результате отбор ритмоформул оказывается строго ограничен. Лад — VII, миксолидийский g, усложненный акциденциями (хроматическими ступенями) fis, b, с конечным и начальным звуком g. Каданс первой музыкальной строки (a) — на звуке a, секундой выше финалиса; полустрочные кадансы — внутри 1-й музыкальной строки на звуке a, внутри 2-й музыкальной строки на звуках c–f. Частое повторение острой пунктирной ритмоформулы придает рондо оживленный танцевальный характер.

4. Вирелé.

Французское вирелé (от старофр. vireli — припев, рефрен) имеет, как и рондó, рефренную структуру: в многокуплетной форме каждый куплет обрамляется припевом (рефреном — R). Схема формы вирелe такова:

	R	I куплет			R	II куплет			R	III куплет			R
сл.	a	b	c	d	a	e	f	g	a	h	i	k ...	a
муз.	a	b	b	a	a	b	b	a	a	b	b	a ...	a

По общей структуре вирелe более других рефренных строчных форм предвосхищает будущее классическое рóндо.

В качестве примера рассмотрим одноголосное вирелe Машо «О, дама отважная» («He! Dame devaillance») с весьма изощренной структурой:

137. **Г. де Машо. Вирелe «О, дама отважная»**

Схема формы такова:

строфы	R	I (a, b, c)	R	II (a, b, c)	R	III (a, b, c)	R
рифмы (строки)	AAAAb	cDcD AAAAb	AAAAb	cDcD AAAAb	AAAAb	cDcD AAAAb	AAAAb
число слогов	77776	8787 77776	77776	8787 77776	77776	8787 77776	77776
муз. разделы	a	b b a	a	b b a	a	b b a	a

В поэтической структуре обращает на себя внимание необычная 5-строчность рефрена, довольно прихотливое чередование мужских и женских рифм, подробность проработки стихотворного целого. Облик произведения вырисовывается в первую очередь благодаря ритмике,

организованной при помощи перфектной (трехдольной) пропорции, 3-го ритмического модуса, с применением то диминуции (дробления длительностей — в продолжениях мелодии), то редукции (укрупнения — в начальных и конечных звуках). Лад — VII, миксолидийский g, с акциденциями cis, fis.

5. Баллата

Баллата (от ballo — танец, пляска) — центральная литературно-музыкально-танцевальная форма в Италии второй половины XIII–XIV вв. С XV в. остается музыкальной формой без танца. Одноголосная баллата была тесно связана с лаудой (лауда-баллата), благодаря чему обладала духовной тематикой; в эпоху Возрождения наполнилась любовными стихами, стала светской, подобно мадригалу и каччии, начала сопровождаться инструментами. На ее принадлежность к рефренным формам указывают названия составных разделов: рипреса (ripresa — припев), станца (stanza — запев), делящийся на 2 пьеды (pieda — стопа) и вольту (volta — поворот, изначально — поворот в танцевальном движении). Общая схема баллаты такова (подобна схеме вireле):

Форма обрамляется хоровым припевом (рипресой). Метрическая структура вольты и рипресы совпадают, структура пьед от них отличается. Возникают функциональные соотношения на расстоянии двух каденций — открытой (verto — «верто», аналогично фр. overt, ouvert) и закрытой (chiusto — «кьюсто», аналогично фр. clos). Количество слогов в каждой строке — 7 или 11, как это вообще типично для итальянских стихов. Различаются 6 разновидностей баллаты, в зависимости от числа строк и слогов в рипресе, — от 1 до 5 строк, 7 или 11 слогов в строке. Пример — баллата Франческо Ландини «Амур, твои дела» («Amor c'al tuo suggetto»):

138. **Ф. Ландини. Баллата «Амур, твои дела»**

na.
a.
Sot - to tuo gio - go vi - vo
O fe - li - ce cui le - ghia
(Fine)
san - ça pe - - - - - - - - - - - - na.
ttal ca - te - - - - - - - - - - - - na.
Строфы II,III
2. Et co - si vo' con - ten - to sen - pre sta - re
3. C'a nul - la co - sa si puo a gua - glia - re
Po chè m'a fat - to serv' a ques - ta de -
Tal - - - la pro - dus - se chi tut - to po - te -
1.
a.
2.
a.

Схема формы такова:

строфы	I	II	III	IV	V
	R	1-я пьеда	2-я пьеда	вольта	R
рифмы (строки)	AA	BC	BC	CA	AA
число слогов	11, 11	11, 11	11, 11	11, 11	11, 11
муз. строки	AB	CD	CD	AB	AB
		откр. кад.			закр. кад.

Ритмика обнаруживает французское влияние и вся выдержана в модусах: 1-й ритмический модус в верхнем голосе (кантусе), 5-й модус в теноре и контратеноре. В мелодике наряду с секундами в кантусе обращают на себя внимание ходы на октаву в теноре (скрытый ход в рипресе, открытый — в пьеде) и на квинту в контратеноре. Лад — I, дорийский, с акциденциями (случайными знаками) cis, fis, gis. Начальный и конечный тон — d, местные каденции — e (внутри рефрена и в конце 1-й пьеды) и g (внутри пьед). Основное функциональное соотношение открытой каденции (в конце II строфы) и закрытой каденции (в конце V строфы) — секундовое, e–d.

В качестве примера см. также баллату Ландини «Кто хочет изведать» («Chi più le vuol sapere») в кн.: К. Пэрриш, Дж. Оул. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Л. 1975. С.36–37.

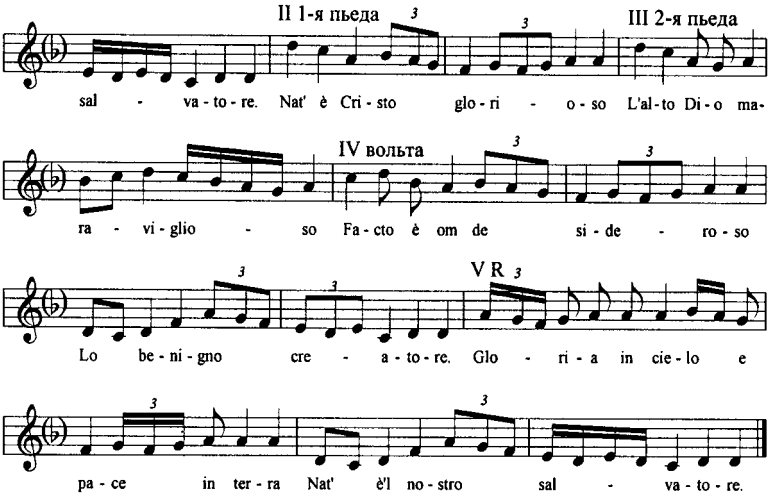
6. Лауда

Лауда (от лат. laus — хвала, восхваление) — гимнического типа духовная песня с итальянским, иногда латинским текстом. Была популярна с XIII по XVI вв., пройдя путь от одноголосия к многоголосию. Ее возникновение в Италии было связано с деятельностью Франциска Ассизского и флагеллантов (flagello — бич), породило «братство лаудистов». Первым образцом лауды считается «Восхваление солнца» (ит. «Cantico di Frate Sole», нем. «Sonnengesang»). Лауда была призвана выражать горячие религиозные чувства, обладала быстрым движением, содержала широкие скачки на октаву. Текст отличался порой почти земной страстностью:

О, любовь, томление сладкое,
О, любовь, моя желанная,
О, любовь, моя блаженная,
Утопи меня в любви.
(Из лауды Джакопоне из Тоди)

На этапе одноголосия лауда переплеталась с итальянской баллатой и имела форму, близкую также французской вирелe. Рассмотрим строение лауды XIII в. «Слава на небе» («Gloria in cielo»):

139. **Лауда «Слава на небе»**



«Слава на небе» анонимного автора — рождественская лауда, воспевающая рождение Христа. Мелодия подвижна, украшена мелизматикой. Запев «Родился Христос» («Nat'è Christo») начинается после экспрессивного скачка на октаву, и последующая фраза «Всевышний Бог» («L'ato Dio») повторяет этот вершинный звук. Трихордные обороты — c–d–f, d–c–a — сближают лауды с мелодиями григорианского хорала. Схема формы близка баллате (также вирелe), но несколько проще их типичной структуры (срав. со схемой баллаты на с.214):

строфы	**I**	**II**	**III**	**IV**	**V**
	R	**1-я пьеда**	**2-я пьеда**	**вольта**	**R**
рифмы (строки)	**A A¹**	**B**	**B**	**B A¹**	**A A¹**
число слогов	**12,8**	**8**	**8**	**8, 8**	**12,8**
муз. строки	**A B**	**C**	**C¹**	**D B**	**A B**
		откр. кад.			**закр. кад.**

Лад лауды «Слава на небе» — I, дорийский, с конечным тоном d, причем с ярко выраженной квинто-октавной основой, с амбитусом, превышающим октавный диапазон на одну ступень. В противопоставлении неустойчивой квинты лада a и устойчивой примы лада d выявляется ладовая функциональность, закрепленная соотношением открытой (усл.т.8) и закрытой (усл.т.16) каденций.

В XX в. произведения под названием «Sonnengesang» для хора с инструментами написаны Шнитке, Губайдулиной.

7. Баллада

Баллада (от фр. ballar — танцевать), по происхождению — народная танцевальная песня. У Машо, главного мастера баллады эпохи Ars nova, она стала лирическим многоголосным жанром. Поэтическая структура баллады Машо — несколько строф, по 7 строк (также 8, иногда 9) в каж-

дой строфе, с замыканием каждой строфы одной и той же строкой — стиховым рефреном. Музыкальная форма баллады — куплетная, музыкальное строение каждого куплета — A A B R (R — стиховой рефрен). Один из примеров — двухголосная баллада Машо «Дама, отведите взор» («Dame, ne regardes»):

140. **Г. де Машо. Баллада «Дама, отведите взор»**

II куплет	рифмы	III куплет	рифмы
1. Dont je sui si en vos las	a	1. Dame, faite a droit compas,	a
2. qu'ades par savour	b	2. je n'aim ne aour	b
3. humblement sans estre las	a	3. fors vous, car tuit mi solas,	a
4. recoy ma dolour.	b	4. mi ris et mi plour,	b
5. Las! et vos cuers n'a tenrour	b	5. mi bien, mi mal, ma vigour	b
6. de l'ardure qui le mien art	c	6. tout ce me vient, se Dieus me gart,	c
R *7. par vostre doulz plaisant regart.*	*c*	R *7. par vostre doulz plaisant regart.*	*c*

Ее схема такова:

строфы (куплеты)	**I**				**II**				**III**			
	A	**A**	**B**	**R**	**A**	**A**	**B**	**R**	**A**	**A**	**B**	**R**
рифмы (строки стиха)	**a b a b b c**			**c**	**a b a b b c**			**c**	**a b a b b c**			**c**
число слогов	**7 5 7 5 7 8**			**8**	**7 5 7 5 7 8**			**8**	**7 5 7 5 7 8**			**8**
муз. строки	**a b a b c d**			**e**	**a b a b c d**			**e**	**a b a b c d**			**e**

Поэтический текст состоит из трех строф, строфа складывается из 7 строк, со структурой A (строки a b), A (a b), B (b c) и R (c). Музыкальные строки не вполне совпадают с порядком рифм стиха (см. строки 5 и 6), рефрен же (R) одинаков по стиху и музыке. Ритмика, составляющая основу композиции, обнаруживает черты 5-го и 1-го ритмических

модусов (в теноре), в то время как верхний голос (кантус) насыщен скачущим ритмом пунктирной формулы, дополняемым двумя, строго отобранными формулами — с дроблением (♫ ♩ ♩) и синкопой (♩ ♩). Среди мелодических формул примечательны обороты с «вершинами-источниками», идущие от высоких звуков (a, g). Лад — VII, миксолидийский, с акциденциями fis, b, cis, с заключительным кадансом на звуке g у тенора и серединными кадансами на «g» и «a» в концах строк (секундовое соотношение). Кадансы разделов A A и B R имеют функциональное соотношение открытой и закрытой каденций.

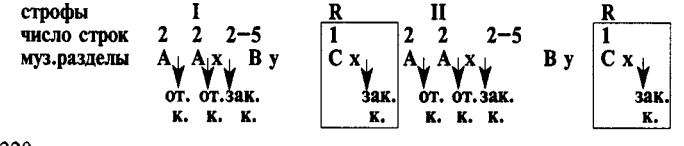
Музыкально-поэтические композиции Машо насыщены разного рода полиструктурностью: дополнительными рифмами, взаимодополняющим сжатием и расширением длины строк, различием членений стиха и музыкальной фразы, полиритмией голосов, ритмической полимодальностью. Особое место занимает излюбленная автором изоритмия, применяемая не только в духовных жанрах (знаменитые изоритмические мотеты, месса). Среди многочисленных баллад Машо встречаются и **изоритмические**, как двухголосная баллада «Если Амур не смягчит милосердьем» (в публикациях Ф. Людвига и Л. Шраде баллада №1, в публикации «Ансамблей» Машо под ред. Вл. Мартынова баллада №10). [В изоритмических композициях повторяющийся ритмический «стержень» называется talea, а повторяющаяся мелодическая последовательность — color. (См. об этом в работах М.А. Сапонова, Ю.К. Евдокимовой, Н.А. Симаковой, литература в конце Главы VI)]. Каждый из трех куплетов (строф) имеет следующую организацию словесных и музыкально-ритмических строк (talea):

	I куплет					R	
стихотв. строки	**a**	**b**	**a**	**b**	**b**	**c**	**c**
муз. talea	**a**	**a**	**a**	**a**	**b**	**b**	**b**
число усл. тт.	**7**	**8**	**7**	**8**	**8**	**8**	**8**

(Ф. Людвиг, Вл. Мартынов)

Каждая строфа здесь включает 7 строк, вся баллада — 21 строку, на это количество приходятся всего лишь два музыкально-ритмических talea, из которых talea «a» проводится 12 раз, talea «b» — 9 раз.

Жанр и форма французской баллады получили развитие у Г. Дюфаи, у которого содержанием стихов стал не только культ Прекрасной дамы, но и различные события — заключение мира, бракосочетание и др. Композиция усложнилась не только благодаря подразделению строфы на «посылку» (envoi), состоящую из двух штолленов — A A, и заключительных строк (кауда — B), но и введению инструментальных отыгрышей (x, y), разветвленной системе открытых и закрытых каденций (↓). Наряду с традиционным рефреном R, повторение отыгрыша (x) внесло дополнительный рефрен. Общая схема такова:



Один из примеров — баллада Дюфаи «Право, это весьма разумно» («C'est bien raison»). [См. инструментальное изд.: Г. Дюфаи. Ансамбли. Сост. Вл. Мартынов. М. 1979. С.12–13. I строфа]:

A — 1-й штоллен «посылки», с открытой каденцией на звуке a (13 усл. тт);
A — 2-й штоллен «посылки», с открытой каденцией a (повторение тех же 13 усл.тт.);
x — 1-й инструментальный отыгрыш, с закрытой каденцией на квинте f–c (6 усл.тт.);
B — кауда с закрытой каденцией на квинте f–c (15 усл. тт.);
y — 2-й инструментальный отыгрыш, с другой открытой каденцией, на квинте c–g (5 усл. тт);
C — рефрен с открытой каденцией на звуке a (9 усл. тт.);
x — 1-й инструментальный рефрен с закрытой каденцией на квинте f–c (6 усл. тт.).

Изоритмический мотет Машо и других западноевропейских композиторов XIV–XVI вв. в данном Пособии не разбирается, так как его музыкальная форма обстоятельно рассмотрена в российских учебниках по полифонии 80-х гг. с приведением полных музыкальных образцов: Ю.К. Евдокимова. История полифонии. Многоголосие средневековья X–XIV века. М. 1983; Н.А. Симакова. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М. 1985. Рекомендуется также подробная статья: М.А. Сапонов. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. М. 1978. С.7–47.

8. Эстампи́

Эстампи́, или эстампида (от провансальского estampir, estamper — ударять ногой о землю) — старейший инструментальный по происхождению, инструментально-танцевальный, также вокальный жанр XIII–XIV вв. Его форма строится как сцепление различных разделов, как бы музыкальных строф, называемых «пункты» («puncta»), каждый из которых представляет собой как бы повторенную музыкальную строку: AA^1, BB^1, CC^1... Этот принцип последовательного повторения сближает эстампи с секвенцией, лэ и другими нерефренными жанрами данной эпохи. Количество «пунктов» в эстампи достигает 5–7. Сокращенная форма, менее 5 разделов, носит название «**дукция**». Повторение строки внутри каждых «puncta» заканчивается различными каденциями — открытой и закрытой, благодаря чему составляет очевидный **прототип классического периода из двух предложений** со сходными началами и с соотношением половинного и полного кадансов в конце каждого предложения.

Показательный пример чисто инструментальной двухголосной эстампи XIII в. приведен в хрестоматии К. Пэрриша и Дж. Оула (на с.30–32), из 5 «puncta», со схемой AA^1 BB^1 CC^1 DD^1 EE^1, с открытым и закрытым кадансами в каждых сдвоенных «puncta».

Рассмотрим в качестве примера известную средневековую вокальную эстампи о неразделенной любви «Kalenda maya» («Начало мая») Раймбаута де Вакейраса. Есть сведения, что этот средневековый поэт конца XII — нач. XIII в. положил ее на мелодию, сыгранную двумя жонглерами из Северной Франции. Вариант расшифровки приводится по изд.: Historical Anthology of Music by A.T. Davison and W. Apel. Harvard University. 1974. P.16. (В других изд. — иные варианты расшифровки,

например: Р.И. Грубер. История музыкальной культуры. Т.I. Ч.2. М., Л. 1941. С.63):

141. **Р. де Вакейрас. Эстампи «Начало мая». 1-й куплет**

«Kalenda maya» обладает типичным для средневековья затейливым соотношением стиха и напева. Все крупное стихотворное произведение Раймбаута де Вакейраса насчитывает 6 больших куплетов по 20 строк. Каждый куплет представляет собой мелодико-стиховую форму из 5 поэтических строф, которые сложно укладываются в 3 неравнодлительных музыкальных построения (11 + 11, 5 + 5, 8 + 8 усл.тт. по данному изд.). Каждая строфа в музыке делится на две полустрофы; в строфах I и II они завершаются четкими открытой и закрытой каденциями. Лад «Kalenda maya» — ионийский, с заключительным тоном с и с «расщепленной» VII ступенью — b, h. Приводим схему формы «Kalenda maya» на основе эквиритмического стихотворного перевода на русский язык; рассматривается первый из шести куплетов (20 строк). Перевод со старопровансальского А. Наймана (цит. по кн.: А. Найман. Песни трубадуров. М. 1979. С.147 и сл.):

1. Начало мая,	I		a–5	
2. Певуний стая,			a–5	a ↓ от. к.
3. Зеленый бук,			b–4	
4. Лист иван-чая —			a–5	b ↓ зак. к.
5. Но, увядая,	II		a–5	
6. Цветенью края			a–5	a ↓ от. к.
7. Ваш, Дама, друг			b–4	
8. Не рад, мечтая,			a–5	b ↓ зак. к.
9. Спастись от мук,	III		b–4	
10. Услышав, злая,			a–5	c ↓ от. к.
11. От вас хоть звук,			b–4	
12. Вы ж — как немая.			a–5	c ↓ зак. к.
13. Как рая	IV		a–3	
14. Желая			a–3	d ↓ от. к.
15. Близ вас			c–2	
16. Быть, о благая, —			a–5	e ↓ зак. к.
17. Лжеца я,	V		a–3	
18. Ристая,			a–3	d ↓ от. к.
19. Сбил в грязь			c–2	
20. Как негодяя.			a–5	e ↓ зак. к.

В XIII–XIV вв. существовала «круговая эстампи», в которой каденции всех строф (puncta) были одинаковыми. В XIV в. в структуре эстампи выдерживались итальянские танцы, например, сальтарелла. В том же столетии форма эстампи стала основой для органных пьес с применением чисто инструментальных фигурационных фактур.

9. Лэ

Лэ, или лейх (фр. lai, lay, нем. Leich, от Laiks, Laik — танец, игра) — один из главных жанров средневековой лирики на народном языке. По форме это — крупное, нерефренное многострофное произведение (до 300 строк), соединяющее сквозной принцип сцепления различных по стиховой структуре и мелодике строф с принципом периодической музыкальной повторности каждой из строф:

строфы	**AB**	**CD**	**EF ...**
муз. разделы	**AA¹**	**BB¹**	**CC¹ ...**

У Машо сложилась форма лэ из 24 строф, или из 12 двойных строф, замыкающихся повторением стихотворной структуры первой пары строф, и точным, либо транспонированным повторением музыки. Внутри двойных строф возникают функциональные соотношения открытых и закрытых каденций.

Один из случаев — одноголосное лэ Машо «Любовь приносит сладость искушенья» («Amours doucement me tente», №6), из 12 двойных, 16-строчных строф, с двукратным соотношением открытых и закрытых каденций внутри каждой строфы (см. Пример 142). Поэтическая структура 1-й строфы из 16 строк такова (A, b — различные рифмы, числа — номера строк и количество слогов в строке):

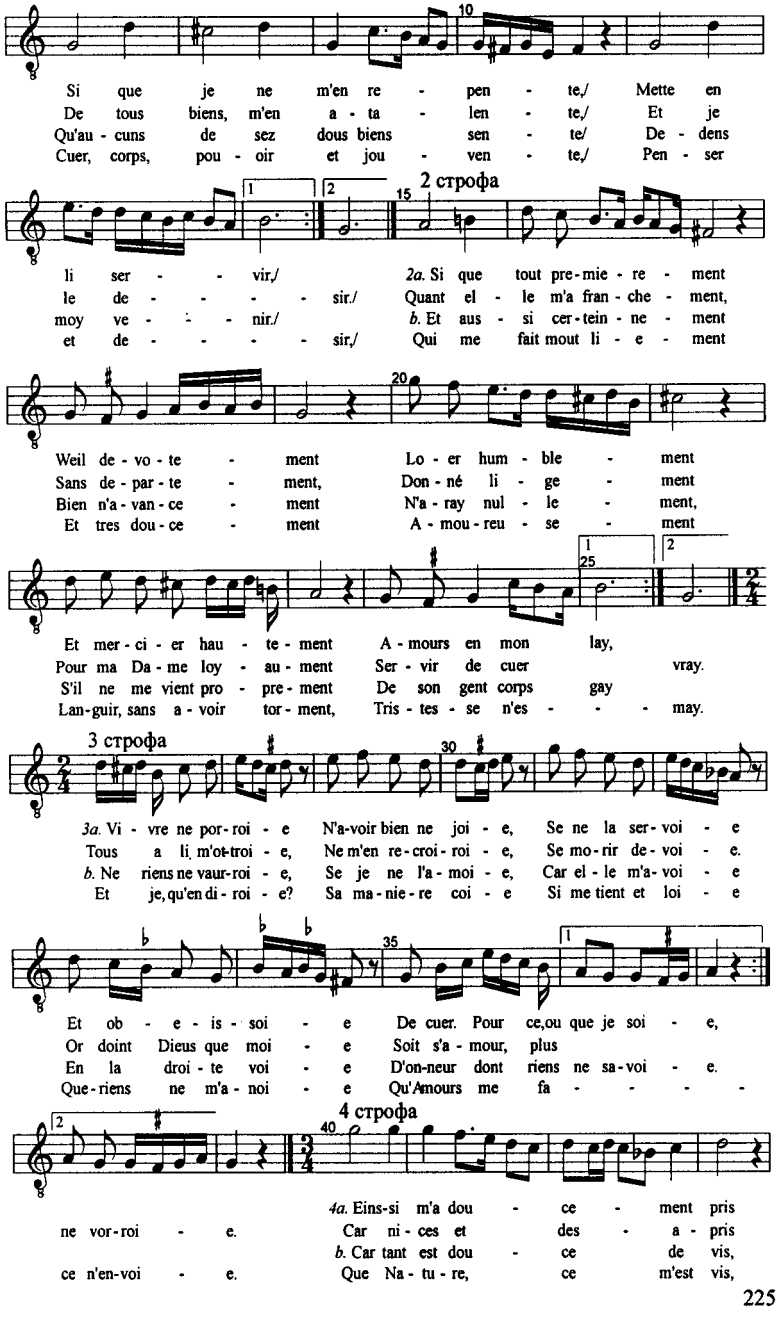
1) 8 A	5) 8 A	9) 8 A	13) 8 A
2) 4 A	6) 4 A	10) 4 A	14) 4 A
3) 8 A	7) 8 A	11) 8 A	15) 8 A
4) 5 b	8) 5 b	12) 5 b	16) 5 b

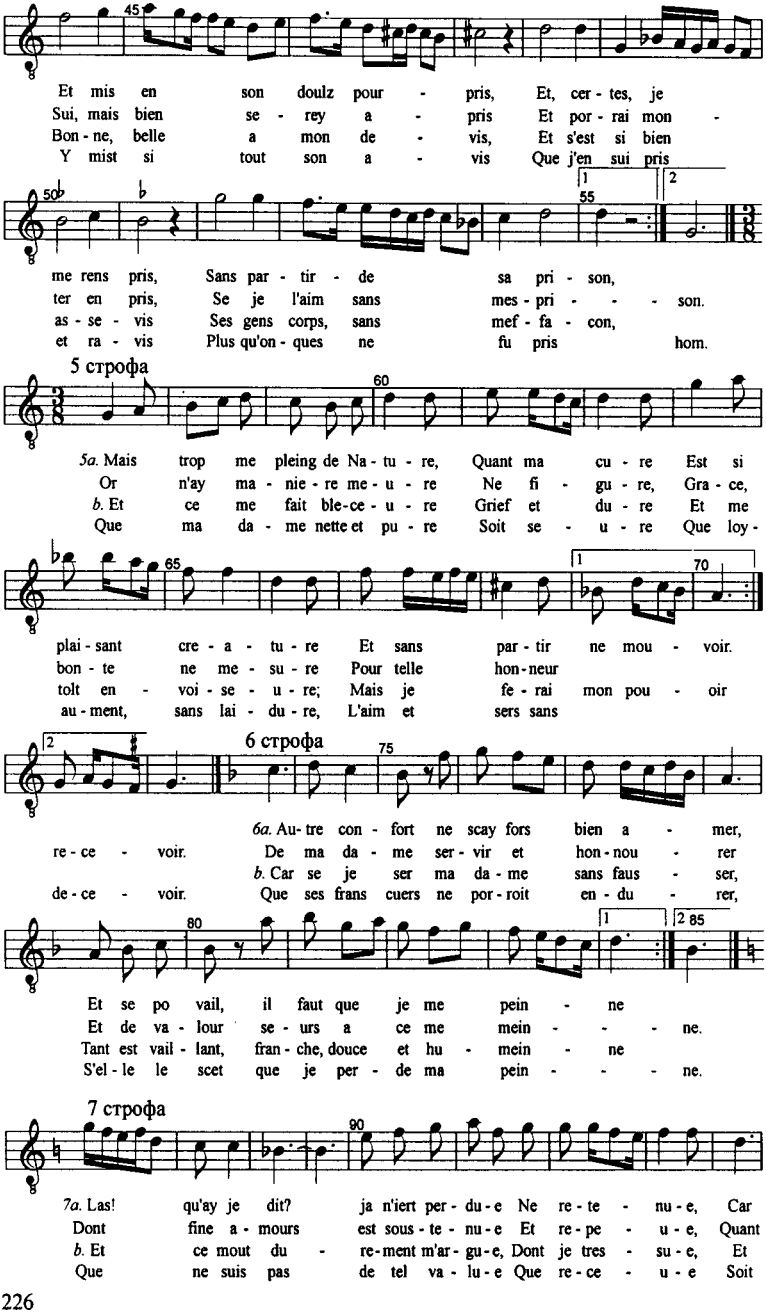
Мелодическая структура 1-й строфы — AA^1AA^1 (A, 13 усл.тт. — раздел с открытым кадансом, A^1, 13 усл.тт. — раздел с закрытым кадансом). Метрическая основа — 1-й ритмический модус, с ритмическим варьированием, диминуцией основных формул. Лад 1-й строфы может быть понят как миксолидийский g с акциденциями fis, cis.

Форма лэ в целом обрамляется репризным повторением мелодии 1-й строфы в 12 строфе, но с типичной транспозицией на квинту вверх, на высоту c. Повторяется и рифмо-слоговая структура строфы, при смене самого поэтического текста. Средние строфы произведения (II–XI) имеют самостоятельную мелодику, лад, метрику и рифмо-слоговую структуру. Для композиции целого используется контраст перфектных, «совершенных» (3-дольных) и имперфектных, «несовершенных» (2-дольных) соотношений, крупных и мелких пропорций (с. — совершенные, н. — несовершенные, ум. —уменьшенные пропорции). Ладовая организация усложнена в связи с составным характером формы. Строфы I–V выдержаны в миксолидийском g, который потом возвращается лишь в строфе IX. Остальные строфы имеют иные лады, в том числе и транспонированные (тр.), как редкий транспонированный лидийский лад b в VI строфе. Централизующее ладовое обрамление намеренно избегается: мелодия I строфы (миксолидийский g) транспонируется на кварту вверх в XII строфе, становясь ионийским c. Лады всех строф, кроме и без того необычного лада VI строфы, содержат акциденции. Приводится схема формы лэ Машо «Любовь приносит сладость искушенья» («Amours doucement me tente») с указанием ритмических пропорций и ладов, и полностью — само произведение:

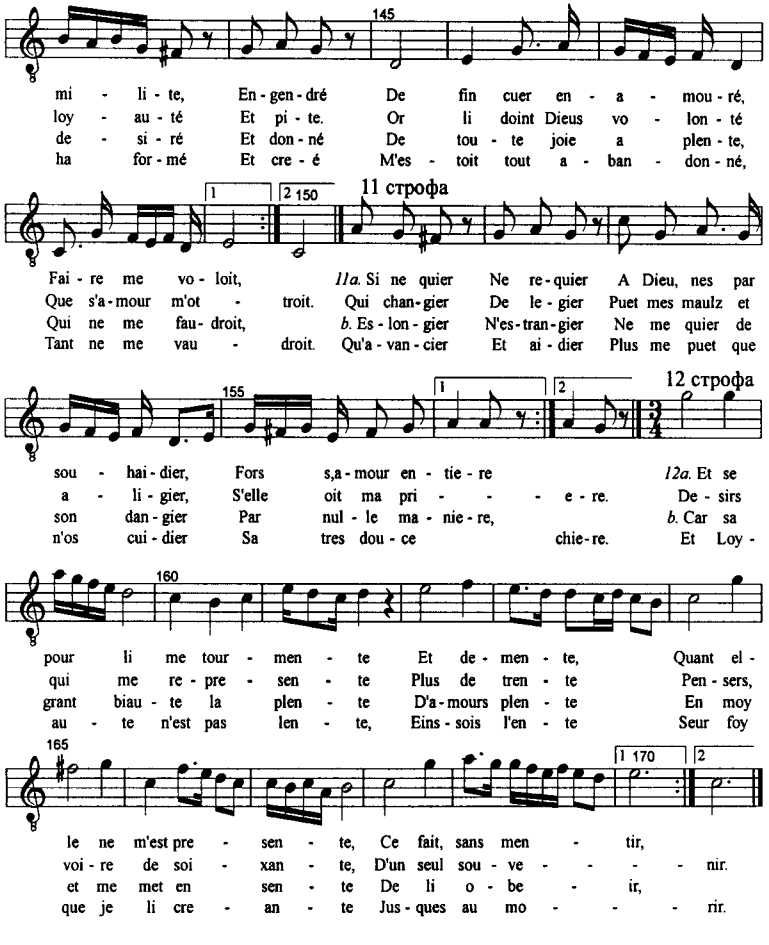
строфы	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
ритмические пропорции	с.	с.	н.	с.	с.(ум.)	с.(ум.)	с.(ум.)	с.(ум.)	н.(ум.)	н.	н.	с.
лады	g микс.	g микс.	g микс.	g микс.	g микс.	b лид. (тр.)	f ион. (тр.)	f ион. (тр.)	g микс.	c ион.	g ион. (тр.)	c ион.

142. **Г. де Машо. Лэ «Любовь приносит сладость искушенья»**


10
Si que je ne m'en re - pen - te,/ Mette en
De tous biens, m'en a - ta - len - te,/ Et je
Qu'au - cuns de sez dous biens sen - te/ De - dens
Cuer, corps, pou - oir et jou - ven - te,/ Pen - ser
1
2
2 строфа
15
li ser - - vir,/
le de - - - - sir./
moy ve - - - nir./
et de - - - - sir,/
2a. Si que tout pre-mie - re - ment
Quant el - le m'a fran - che - ment,
b. Et aus - si cer-tein - ne - ment
Qui me fait mout li - e - ment
20
Weil de - vo - te - ment
Sans de - par - te - ment,
Bien n'a - van - ce - ment
Et tres dou - ce - ment
Lo - er hum - ble - ment
Don - né li - ge - ment
N'a - ray nul - le - ment,
A - mou - reu - se - ment
1
2
25
Et mer - ci - er hau - te - ment A - mours en mon lay,
Pour ma Da - me loy - au - ment Ser - vir de cuer vray.
S'il ne me vient pro - pre - ment De son gent corps gay
Lan-guir, sans a - voir tor - ment, Tris - tes - se n'es - - - may.
3 строфа
30
3a. Vi - vre ne por-roi - e N'a-voir bien ne joi - e, Se ne la ser-voi - e
Tous a li m'ot-troi - e, Ne m'en re-croi-roi - e, Se mo-rir de-voi - e.
b. Ne riens ne vaur-roi - e, Se je ne l'a-moi - e, Car el - le m'a-voi - e
Et je, qu'en di - roi - e? Sa ma-nie-re coi - e Si me tient et loi - e
35
1
Et ob - e - is - soi - e De cuer. Pour ce, ou que je soi - e,
Or doint Dieus que moi - e Soit s'a - mour, plus
En la droi - te voi - e D'on-neur dont riens ne sa-voi - e.
Que-riens ne m'a - noi - e Qu'Amours me fa - - - - -
2
4 строфа
40
ne vor-roi - e.
ce n'en-voi - e.
4a. Eins-si m'a dou - ce - ment pris
Car ni - ces et des - a - pris
b. Car tant est dou - ce de vis,
Que Na - tu - re, ce m'est vis,


Et mis en son doulz pour - pris, Et, cer - tes, je
Sui, mais bien se - rey a - pris Et por - rai mon -
Bon - ne, belle a mon de - vis, Et s'est si bien
Y mist si tout son a - vis Que j'en sui pris
me rens pris, Sans par - tir - de sa pri - son,
ter en pris, Se je l'aim sans mes - pri - - - son.
as - se - vis Ses gens corps, sans mef - fa - con,
et ra - vis Plus qu'on - ques ne fu pris hom.
5 строфа
5a. Mais trop me pleing de Na - tu - re, Quant ma cu - re Est si
Or n'ay ma - nie - re me - u - re Ne fi - gu - re, Gra - ce,
b. Et ce me fait ble-ce - u - re Grief et du - re Et me
Que ma da - me nette et pu - re Soit se - u - re Que loy -
plai - sant cre - a - tu - re Et sans par - tir ne mou - voir.
bon - te ne me - su - re Pour telle hon - neur
tolt en - voi - se - u - re; Mais je fe - rai mon pou - oir
au - ment, sans lai - du - re, L'aim et sers sans
6 строфа
6a. Au - tre con - fort ne scay fors bien a - mer,
re - ce - voir. De ma da - me ser - vir et hon - nou - rer
b. Car se je ser ma da - me sans faus - ser,
de - ce - voir. Que ses frans cuers ne por - roit en - du - rer,
Et se po vail, il faut que je me pein - ne
Et de va - lour se - urs a ce me mein - - - ne.
Tant est vail - lant, fran - che, douce et hu - mein - ne
S'el - le le scet que je per - de ma pein - - - ne.
7 строфа
7a. Las! qu'ay je dit? ja n'iert per - du - e Ne re - te - nu - e, Car
Dont fine a - mours est sous - te - nu - e Et re - pe - u - e, Quant
b. Et ce mout du - re - ment m'ar - gu - e, Dont je tres - su - e, Et
Que ne suis pas de tel va - lu - e Que re - ce - u - e Soit

95
100
a cinc cens dou - bles ren - du - e M'est, sans plus, par doulce es - pe-
de la belle ay la ve - u - e Que me point d'a - mou - reu - se
ma cou - lour des - teint et mu - e; S'en pers ma - niere et con - te-
de moy l'a - mour ne he - u - e De da - me de si grant vail-
1
2
105
8 строфа
ran - ce
lan - ce.
nan - ce,
lan - ce.
8a. C'est ma pa - our, C'est m'ar - dour, C'est mon
Et sa va - lour, Sa cou - lour, Sa dou-
b. Et fine A - mour, Qui de - mour Et se -
Dont je l'a - our, Criem, hon - nour Par hon-
110
plour, C'est ma do - lour, Ma tris - tour, Ma lan - gour, C'est ce qui
cour, Son grent a - tour, Sans bau - dour Ne fo - lour, Font que mes
jour Fait nuit et jour En moy pour Mon mil - lour, Wet que dou
nour, Sans des - hon - nour, Et de - mour En ce tour Que riens qui
115
1
2
120
pis me fait et mal a - tour - ne.
cuers en li meint et se - - - - - jour - ne.
tout a li a - mer m'a - tour - ne.
soit ne voy qui m'en des - - - - - tour - ne.
9 строфа
125
9a. Si ne me doit pas des - plai - re, Mais moult plai - re Mon at -
Son tries diulz plai - sant vi - ai - re De - bon - nai - re Ex - em -
b. Car elle est de si bonne ai - re Et d'af - fai - re Tel que
Tuit bien me se - ront con - trai - re Et def - fai - re, Sans re -
130
1
135
2
trai - re A li ser - vir sans re - trai - re; Et se pe - tit vail,
plai - re Me se - ra de tousbiens fai - re: Pour - cea li me bail.
trai - re Ne scet a mal ne mef - fai - re, Mais s'a s'a-mour fail,
fai - re, Con - ven - ra mon cuer et trai - re De mort le tra - vail.
10 строфа
140
10a. Mais tost m'a - roit res - pi - té Sa bon - te, D'un sam - blant d'u -
Et j'es - poir qu'en sa biau - te, Qui na - vré M'a soit pu - re
b. Si m'a - ra guer - re - don - né La san - te, Que j'ai lonc temps
Et mis en si haut de - gré Qu'a mon gre, Se quan - que Dieus



Некоторые из лэ Машо имеют свои композиционные особенности. Например, «Лэ об источнике» («Не устаю я умолять Даму дорогую») представляет собой 12-частное чередование одноголосных построений с многоголосными каноническими, называемыми «шас» (см.: Г. де Машо. Ансамбли. Сост. Вл. Мартынов, С.42–52).

Литература

Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. М. 1977. Т.2. С.91–94

Евдокимова Ю. История полифонии. Многоголосие средневековья X–XIV века. М. 1983. С.143–169, 356–368

Книга песен. Из европейской лирики XIII–XVI вв. М. 1986
Коляда Е.И. Светская вокальная музыка нидерландских мастеров XV–XVI века // Из истории форм и жанров вокальной музыки. МГДОЛК им.Чайковского. М. 1982. С.22–38
Кюрегян Т., Столярова Ю. Песни средневековой Европы. М. 2007
Лебедев С. О модальной гармонии XIV века // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. ГМПИ им.Гнесиных. Вып.92. М. 1987. С.5–32
Лебедев С. Форма и каденции в музыке XIII–XIV веков. Современные методы исследования // Проблемы историзма и современные методы исследования в искусствознании и музыкознании. Горький. 1986. С.147–149
Найман А. Песни трубадуров. М. 1979
Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Л. 1975. С.14–17, 30–33, 36–38, 43–45
Сапонов М. Менестрели. М.1996; Сапонов М. А. Менестрели: книга о музыке средневековой Европы. М. 2004
Сапонов М.А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. М. 1978. С.7–47
Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М. 1985, 2002. С.91–129, 284–331

Глава VII. Мадригал XVI — начала XVII вв.

Музыкальный мадригал — главный светский жанр Высокого Возрождения, наиболее яркий выразитель гуманистического мышления эпохи. Он создавался и звучал в аристократической среде, исполнялся небольшими ансамблями певцов и музыкально образованных любителей чаще всего на 5, 6, 4 голоса. Его темы — любовные чувства молодых людей, образы весны, цветущей природы, стиль выражения — изящный, изысканный и в то же время аффектированный и раскованный. Слово «madrigale» имеет много различных объяснений, в частности как «пастушья песня» от ит. «mandra» — отара овец; наиболее близкое этимологическое значение — от ит. «cantus matricalis», «cantus materialis», что означает свободную «неорганизованную форму» (в противоположность «cantus formalis» — «организованной форме»). Особенностью жанра мадригала был выбор только высокохудожественных текстов, использование стихов выдающихся поэтов Возрождения — Ф. Петрарки, Ж. Боккаччо, Т. Тассо, Л. Ариосто, Б. Микеланджело и др. Любовная тема мадригала отличается так наз. «петраркизмом» — передачей неразделенного чувства. Открытость человеческой эмоции и живописность образов природы в стихах для мадригалов способствовали развитию в музыкальном языке новых эмоциональных и изобразительных элементов. В условиях жанра мадригала пышно расцвели музыкально-риторические фигуры (они получили здесь наименование «мадригализмы») как развитие античного риторического учения о «decoratio» (украшении речи), в чем сказалась собственно возрожденческая тенденция. В применении фигур действовали своеобразные правила соотношения слова и музыки, входившие в закономерности музыкальной композиции.

В общей классификации музыкальных форм композиция мадригала XVI — начала XVII вв., эволюционировавшая в течение века, занимает позицию плавного перехода от класса музыкально-стиховых к классу вокальных форм. Принадлежность к тому или другому классу форм связана с внутрижанровыми подразделениями мадригала. Мадригал, связанный со светской фроттолой, имеет аккордово-гомофонный склад и вокально-стиховой (строчной) тип формы. Мадригал, связанный с духовным мотетом, имеет полифоническую фактуру и тип формы либо слитно-строчной, либо собственно вокальный (не подчиненный строчной структуре поэтического текста). Наиболее законченно принцип собственно вокальной организации выражен у Монтеверди, композитора не только Возрождения, но и барокко.

В истории мадригала есть период первоначальный, XIV в., эпохи раннего Возрождения, и период основной, от 30-х. гг. XVI до первых десятилетий XVII вв., эпохи позднего, Высокого Возрождения. В период XIV в., когда музыкальный мадригал создавался на текст поэтического мадригала, в нем сложились такие закономерности, как завершение текста двустрочной парной рифмой (одно из ее названий —«copрia», пара) и соответствие ей в музыке заключительного повторяющегося рефрена (Ritornello). В связи с традициями итальянской поэзии в стихах использовались строки из 7 или 11 слогов. Мадригал основного периода создавался на поэтические тексты разнообразных жанров: канцона, сонет, сикстина, баллада и др.

Авторами итальянских мадригалов основного периода была целая плеяда композиторов: К. Феста, Я. Аркадельт, А. Вилларт, К. де Роре, П. Палестрина, О. Лассо, Л. Маренцио, К. Джезуальдо ди Веноза, К. Монтеверди и др. Л. Маренцио, создавшего свыше 500 мадригалов, современники называли «самый нежный лебедь». Из Италии этот жанр проник и в Англию (У. Бёрд, Дж. Беннет), и в Германию (Г. Шютц, И.Г. Шейн).

В музыкальном языке мадригалов произошло историческое становление **тематизма** как самостоятельного параметра музыкального языка. Основной тематической единицей предстала «тема» в понимании XVI в. (по-итальянски «**soggetto**», «**соджетто**»), соответствующая одной строке текста. Палестрина, Лассо, Маренцио, Джезуальдо стремились на строку текста сочинить отдельное soggetto и придать произведению максимальную насыщенность и разнообразие. Вырабатавались и однотактовые мотивы. При этом основу как темы так и мотива составлял ритм, определенные ритмоформулы. Стремление каждому стиху дать свое soggetto обусловливало индивидуальность отдельного произведения, хотя неповторимость такого рода еще не была эстетической установкой эпохи.

В **гармонии** мадригалов действовала модальная система. В условиях многоголосия утратилось различие между автентическими и плагальными церковными ладами, так что вместо 8 ладов осталось 5: дорийский, фригийский, миксолидийский, ионийский и эолийский. Показателями того или иного лада выступали определенные ступени в мелодических голосах — заключительный финалис, каденционные ступени в концах поэтических строк, большей и меньшей значимости:

лад	финалис (без трансп.)	каденционные ступени
дорийский	d	I, V, III (IV, VII, II, VI)
фригийский	e	I, IV, VI, III (V)
миксолидийский	g	I, V, IV (VI, II)
ионийский	c	I, V, III, VI (II, IV)
эолийский	a	I, V, III, IV

В ладовую систему были внесены сложные хроматизмы, новаторские **акциденции** (хроматические ступени, выходящие за пределы диатонического лада, как бы «случайные знаки»), особенно у Вилларта, Вичентино, Джезуальдо.

В музыке XVI в. (как и последующего XVII в.) применялись многочисленные **музыкально-риторические фигуры** (св. 70) — особые музыкальные обороты, содержащие нарочитое отклонение от какой-либо нормы, изображавшие содержание наиболее аффектных слов поэтического текста. Фигуры классифицировались, в частности, следующим образом: 1) изобразительные, 2) мелодические, 3) фигуры пауз, 4) фигуры повторения, 5) фигуры фуги, 6) фигуры предложений, 7) фигуры синкопы, 8) украшения. К наиболее известным изобразительным фигурам относятся: anabasis (ана́басис, греч. восхождение), catabasis (ката́басис, греч. нисхождение), circulatio («циркуляцио», лат. круг), fuga (фуга, лат. бег), tirata (тирата, ит. удар, стрела, выстрел), hypotyposis (гипотипо́зис, греч. изображение). Фигура ана́басис возникает как движение вверх, на такие слова, как «небо», «воскрес». Ката́басис, наоборот, содержит движение вниз на такие слова как «земля», «погребен», «умираю». «Циркуляцио» отличается кружащимся движением мелодии, приходится на слова «окружит», «в кругу» и т.д. Фуга, применяемая на слова «бег», «бегут», представляет собой быстрое гаммообразное движение, имитируемое в других голосах. Тирата, на слова «стрелять», «метать», «пламя», — стремительное движение по гамме вверх или вниз; имеет несколько разновидностей благодаря заполнению либо октавы (tirata perfecta), либо кварты или квинты (tirata mezza), либо терции (tirata piccolo), либо сексты, септимы (tirata defectiva), либо интервала больше октавы (tirata aucta или excedens). Бывают также и медленные тираты. Гипотипо́зис — изображение слова, не укладывающееся в другие виды изобразительных фигур.

К мелодическим фигурам относятся exclamatio (экскламáция, лат. восклицание), interrogatio (интеррога́ция, лат. вопрос), passus duriusculus (па́ссус дурию́скулус, лат. «жестковатый ход»), saltus duriusculus (са́льтус дурию́скулус, лат. «жестковатый скачок»), pathopoiia (патопо́йя, греч. возбуждение страстей). Экскламáция — риторическое восклицание («О», «Ahi»), отмеченное восходящим ходом, часто на сексту (или высоким звуком). Интеррога́ция — риторический вопрос, сопровождающийся движением на секунду вверх в конце фразы. Passus duriusculus (на слова «страдаю», «умираю», «муки», «смерть») — чаще всего движение по полутонам вверх или вниз, а также ходы на узкие хроматические интервалы — ум.3, ум.4. Эта фигура при соединении с темой бассо остинато стала стабильной основой для вариаций в пассакалиях и чаконах. Saltus

duriusculus — экспрессивный мелодический скачок на ум.5, ум.7 для передачи аффекта скорби, также — скачок и на широкий диатонический интервал, например, ч.8 для передачи сильного аффектного момента.

Среди фигур пауз — aposiopesis (апосиопе́са, греч. сокрытие, утаивание), аросоре (апокопа, греч. отсечение), suspiratio (суспирация, лат. вздох), tmesis (тме́зис, греч. отделение, разрыв), abruptio (абрупция, лат. разрыв). Апосиопе́са — генеральная пауза, символизирующая смерть (Бога, героя). Апокопа (на слова «унес», «исчез») — пропуск окончания мелодии при сохранении баса и др. голосов. Суспирация (на слова «вздох», «вздыхающий») — разделение мелодии паузами на короткие мотивы. Тме́зис (на слова «страх», «ужас») — выделение паузами отдельных звуков музыкальной фразы. Абрупция — пауза вместо разрешения диссонанса.

Фигуры повторения включают в себя такие приемы усиления выразительности, как простое повторение слов вместе с музыкальным мотивом (palillogia, «палилогия», греч. повторение слов), повторение со сдвигом по высоте, наподобие современной секвенции (climax, греч. лестница) и др.

Фигуры фуги предполагают имитационность, которая, впрочем, присутствует и в изобразительной фигуре фуги — как бега.

Фигуры предложений — это отклонения от правил композиционного порядка: parrhesia (парресия, греч. вольность, свобода), catachrese (катахреза, греч. злоупотребление), antitheton (антите́тон, антите́т, греч. противопоставление), ellipsis (эллипсис, греч. опущение, недостаток), multiplicatio (мультипликация, лат. умножение), extensio (экстенсия, лат. протяжение), noema (ноэма, греч. мысль). Парресия — напластование диссонансов, катахреза — неправильное употребление диссонанса. Антите́тон — противопоставление отрезков хроматических и диатонических, в крупных и мелких длительностях и т.д. Эллипсис — пропуск ожидаемого консонанса, появление нового диссонанса. Мультипликация — ритмическое дробление диссонантного звука. Экстенсия — задержка на диссонантном звуке, гармоническое задержание. Ноэма — консонантная аккордовая вставка в полифоническую фактуру, обычно на имени Христа.

Группа синкоп означает ритмическую задержку диссонирующего тона.

Фигуры украшений, или колорирование (нем. Manieren) — различные мелодические распевы, колоратура, мелодии с участием мелких длительностей, порой в очень широком диапазоне. Придают музыке большую эмоциональность, пышность и блеск.

В мадригале, благодаря специфике содержания его поэтических текстов, сложилась традиция применения фигур к характерным, аффектным словам. С одной стороны, это слова радостных аффектов, которые выражались в музыке с помощью блестящего колорирования: vita (жизнь), lieto (радость), canto (песня), bello (красота), volo (полет). Такие моменты усиливались еще и ритмически — введением трехдольных метров, контрастировавших основным четным метрам: ¢ (2/2) — размеру «церковного стиля», и C (4/4) — размеру «светского стиля». С другой

стороны, — слова скорбных аффектов, выражавшихся хроматизмами, диссонансами, нисходящим движением, крупными длительностями: morte (смерть), morire (умирать), dolore (боль). Между строками с радостными и скорбными аффектами возникала фигура антите́тон.

Виды **музыкальных форм** в мадригалах весьма разнообразны, поскольку сам жанр обладает признаками свободы. Несмотря на это многообразие, определенное наклонение композиции выделяется как типовое, присущее ему в течение XVI — начала XVII вв. и подготовленное в раннем мадригале XIV в. Это — **форма с заключительным ритурнелем** (ритурнель проводится дважды подряд), где основной случай составляет сквозная форма с ритурнелем. Моделью для нее стали некоторые виды итальянских стихов эпохи Возрождения с завершающей парной рифмой (мы упоминали термин «coppia», пара, — двустишие при завершении трехстиший). Парная рифма в конце поэтического произведения давала повод для тематической парности и музыкальных «строк». Ритурнелем последняя строфа называется по аналогии со структурой баллады, повлиявшей на возникновение мадригала, как и фроттолы (фроттола заимствовала всю форму баллады). Повторение заключительной музыкальной строки в мадригале многим композиторам представлялось столь необходимым, что они создавали это повторение и чисто музыкальными средствами, используя простое повторение текста последней строки стихотворения, которого нет у самого поэта. Музыкальное повторение дается либо точное, либо варьированное, — важно, что воспроизводится soggetto последней строки, то есть ее музыкальная тема. Присутствие сквозной формы с заключительным ритурнелем во многих мадригалах К. Фесты, Я. Аркадельта, Л. Маренцио, О. Лассо, П. Палестрины, К. де Роре, К. Джезуальдо ди Веноза, А. Габриели, К. Монтеверди (в XIV в. заключительный ритурнель встречался у Фр. Ландини, Дж. де Болонья) позволяет условно назвать эту композицию и близкие к ней структуры с заключительным ритурнелем **«мадригальной формой»**.

Наряду с названной «мадригальной формой» весьма распространена также сквозная форма. Другие формы мадригала таковы: куплетная, куплетно-сквозная, куплетная с заключительным ритурнелем, репризная, сквозная с повторением строк (типа лэ, эстампи, дукции, секвенции), циклическая, также — структуры смешанные, промежуточные и индивидуальные. Данная классификация исходит из гомофонного принципа организации формы. В фактурном аспекте к композиции мадригалов добавляются еще и полифонические виды форм, в частности, «мотетная форма», с последовательной имитационной разработкой тексто-музыкальных строк. Например, мадригал Палестрины «Alla riva del Tibro» («На берегу Тибра») обладает и гомофонного вида «мадригальной формой» — сквозной с заключительным ритурнелем, и полифонической «мотетной формой» — с группой имитаций на каждую поэтическую строку. Формы мадригалов до Монтеверди требуют анализа на основе **строчного принципа** музыкальной композиции.

Пример **сквозной формы с заключительным ритурнелем** — мадригал А. Габриели «O beltà rara, o santi» («О чудо красоты»):

O bel - ta ra - ra, o
O bel - ta ra - ra, o bel - ta ra - ra, o san - ti
O bel - ta ra - ra, o bel - ta ra - ra, o san - ti
O bel - ta ra - ra, o bel - ta ra - ra, o
O bel - ta ra - ra, o san - ti
san - ti mo - di a - dor - ni, lu - ci be - a - te
mo - di a - dor - - - ni, lu - ci be - a - te lu - ci be - a -
mo - di a - dor - - - - ni, lu - ci be - a - te lu - ci be -
san - ti mo - di a - dor - ni, lu - ci be - a - te lu - ci be -
mo - di a - dor - - - - - ni, lu - ci be -

pie - ne di dol - cez - z'e di spe-
te pie - ne di dol - cez - z'e di
a - te pie - ne di dol - cez - z'e di
a - te pie - ne di dol - cez - - z'e di
a - te pie - - ne di dol - cez - z'e di

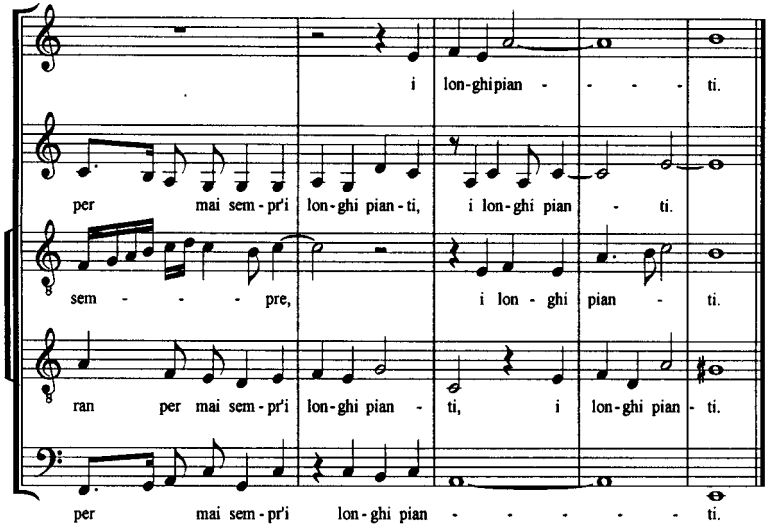
me
spe - me ah si to - st'in o - blio me po - st'ha - ve - te. Ma
spe - me ah si to - st'in o - blio me po - st'ha - ve - te. Ma
spe - me ah si to - st'in o - blio me po - st'ha - ve - te. Ma
spe - me ah si to - st'in o - blio me po - st'ha - ve - te. Ma

Ma sia pur quel che puo voi non fa - re - te ch'io
sia pur quel che puo, ma sia pur quel che puo voi non fa - re - te ch'io
sia pur quel che puo, ma sia pur quel che puo voi non fa - re - te
sia pur quel che puo, ma sia pur quel che puo puo voi non fa - re - te ch'io
sia pur quel che puo, ma sia pur quel che puo voi non fa - re - te

non sia quel, ch'io nonsia quel che'l pri - - - mo
non sia quel, ch'io non sia quel che'l pri - mo
ch'io non sia quel, che'l pri - mo gior - no - vol - - - -
non sia quel, ch'io non sia quel che'l pri - mo
ch'io non sia quel che'l pri - mo gior - no -

gior - no - vol - - - - - - li
gior - no - vol - - - - - - li fin
li fin che que-
gior - - - no - vol - - - - - li
vol - - - - - - - - - li
fin che que-st'oc-chi mol - li fi - ni-ran per mai
che que-st'oc-chi mol - li fi - ni-ran per mai sem-
st'oc-chi mol - li fin che que-st'oc-chi mol-li
fin che que-st'oc-chi mol - li
fin che que - st'oc-chi mol - li

sem - pre, i lon-ghipian -
pre, fi - ni - ran per mai sem - pr'i lon-ghi pian-ti, i lon-ghi pian-
fi - ni - ran per mai sem - pr'i lon-ghi pian - ti, i
fi - ni - ran per mai sem - - - pre, i lon - ghi
fi - ni - ran per mai sem-pre, i lon-ghi pian -
ti, fi - ni - ran per mai sem - pre,
ti, fi - ni - ran per mai sem - pre, fi - ni - ran
lon - ghi pian - ti, fi - ni - ran per mai
pian - - - ti, fi - ni -
ti, fi - ni - ran



Подстрочный перевод стихотворного текста «O beltà rara» таков (В. Быков):

О чудо красоты, о неземные
Изящные манеры, свет несравненных глаз,
Надеждой робкой полных!
Как быстро позабыли вы меня!
Но лучше умереть мне, ветреность кляня,
Чем добиваться встречи с вами снова,
До той поры, покуда эти слезы
Не высохнут с ресниц прекрасных глаз.

Схема строчной музыкальной формы мадригала такова (в скобках — повторение строки, R — ритурнель):

строки (рифмы)	**a**	**b**	**c**	**c**	**d**	**d**	**e**	**(e)**
колич. слогов	**12**	**14**	**11**	**11**	**11**	**7**	**11**	**(12)**
муз. разделы	**a**	**b**	**c**	**d**	**e**	**f**	**g**	**g**
колич. тактов	**7**	**8**	**3**	**5**	**5**	**4**	**7**	**7**
							R	**R**

Содержание стихов «O beltà rara» типично для мадригала благодаря воспеванию идеального образа в соединении с аффектом страдания: «О чудо красоты, о неземные изящные манеры, свет несравненных глаз!» «Но лучше умереть мне...» Стиховая структура довольно свободна — есть нерифмованные и несимметричные строки. Тип музыкальной композиции — строчной: на каждую строку стиха сочиняется отдельное soggetto, ведя к сквозной форме. Но благодаря повторению последней строки текста создается повторяющийся ритурнель в конце (R, R). В конце каждой из 7 (8) стиховых строк делается гармонический каданс, хотя ритмические остановки выдерживаются лишь после 3-й, 4-й, 7-й, 8-й строк. Поскольк-

ку в полифоническом многоголосии словесный текст повторяется в разных голосах, **каданс приурочивается к концу последнего проведения каждой стихотворной строки** — и это типично для мадригалов Возрождения. Лад мадригала — фригийский e, с акциденциями gis, cis, b, fis и с кадансами строк, опирающимися только на I и IV ст. — e, a, — показательные для этого лада (см. тт.7, 15, 18, 23, 28, 32, 39, 46). На аффектные слова приходятся музыкально-риторические фигуры: «O bel'tà rara» — хроматизм cis–c, «beate», «di dolcezze» — хроматический звук b, «volli», «sempre» — колоратурные распевы шестнадцатыми длительностями и др. (экстенсия, или задержания, saltus duriusculus как скачки на широкие интервалы, синкопы и т.д.).

Примеры аналогичной мадригальной формы — «O morte, eterno fin» («О смерть, ты прекращаешь муки») К. де Pope, «Dolcissima mia vita» («Сладчайшая моя жизнь») Джезуальдо.

Заключительный ритурнель в «мадригальной форме» не всегда повторяется буквально. Иногда его сопровождает сложная полифоническая работа. Яркий пример — в мадригале Л. Маренцио «Solo e pensoso» («Задумчиво один брожу я»). В этом маньеристски изощренном по музыкальному языку произведении (с хроматической гаммой у сопрано, поднимающейся на нону вверх и опускающейся вниз, составляя грандиозный passus duriusculus, с ходами по терцовым цепочкам у других голосов) soggetti двух последних стихотворных строк вместе с их текстами проведены в сложном, вдвойне подвижном контрапункте; контрапункт двух последних soggetti, повторенный с вертикальной и горизонтальной перестановкой голосов, образует заключительный варьированно повторенный ритурнель — R, R^1.

Мадригал Палестрины «O bella Ninfa mia» («О дорогая Нимфа») представляет собой разновидность разбираемой формы — двойную сквозную форму с заключительным ритурнелем, где повторяющийся ритурнель дан в конце каждой из двух строф, благодаря повторению последней стиховой строки с тем же музыкальным soggetto.

Образец также очень распространенной сквозной формы представляет собой «La vita fugge» («Жизнь бежит») О. Лассо на стихи Ф. Петрарки (см. Пример 144 на с.241).

Стихотворение Петрарки проникнуто философским размышлением о бренности жизни (перевод Е. Гвоздевой):

Жизнь бежит и не останавливается
Ни на один час,
И смерть следует за нею целыми днями.
И настоящее, и прошлое
Волнует меня, а также будущее.
Мне приходится вспоминать
И ждать то то, то другое,
И по правде говоря,
Если бы я не испытывал
Жалость к самому себе,
Я давно бы избавился от этих мыслей.

Схема формы «La vita fugge», на основе двух катренов, такова:

строки (рифмы)	**a**	**в**	**в**	**a**	**a**	**в**	**в**	**a**
колич. слогов	**12**	**12**	**11**	**12**	**11**	**11**	**11**	**11**
муз. разделы	**a**	**в**	**c**	**d**	**e**	**f**	**g**	**h**
колич. тактов	**10**	**6**	**7**	**8**	**8**	**5**	**4**	**11**

1
1. La vi - ta fug - - - - - - ge et
La vi - ta fug - - - - -
La
La
4
non s'ar - re - st'vn ho - ra,
ge et non s'ar - re - st'vn ho - - - - -
vi - ta fug - - - - - ge et non s'ar -
vi - ta fug - - - - ge et non s'ar - re -
La vi - ta fug - - - -

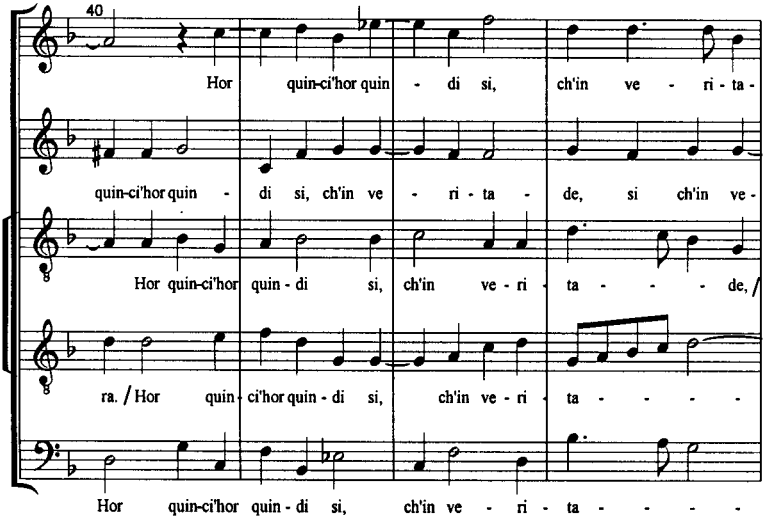
7
et non s'ar - re - st'vn ho -
ra, et non s'ar - re -
re - st'vn ho - - - ra, et non s'ar - re - st'vn
st'vn ho - - - ra, et non s'ar - re sta - st'vn -
ge et non s'ar - re - st'vn ho -
10
I
ra, / et la mor - te vien die - tro
V
st'vn ho-ra, / et la mor - te vien die - tro
III
ho - ra, / 2. et la mor - te vien die - - tro
I
ho - ra, / et la mor - te
V
ra/ et la mor - te vien die - tro

14
a gran gior - na - te,/ et le co - se
a gran gior - na - te,/3.et le co - se pre - sen -
a gran gior - na - - - - - te,/ et
vien die - tr'a gran gior - na - te, / et le
a gran gior - na - - - - te,/
18
pre - sen - ti'e le pas - sa - te, et
ti'e le pas - sa - - - - te, et le
le co - se pre - sen - ti'e le pas - sa - te,
co - se pre - sen - ti'e le pas - sa - - - - - -
et le co - - - - - - - -

21
le co - se pre - sen - ti'e le pas - sa - te. /
co - se pre - sen - ti'e le pas - sa - te. / Mi dan - no
pre - sen - ti'e le pas - sa - te. / 4. Mi dan - no guer -
te, pre - sen - ti'e le pas - sa - te. / Mi
se pre - sen - ti'e le pas - sa - - - te, / Mi dan -
25
Mi dan - - - no guer - ra et le fu -
guer - ra et le fu - tu - re'an co -
ra et le fu - tu - re'an co - ra,
dan - no guer - ra et le fu - tu - re'an
no guer - ra et le fu - tu - re'an co - - -

29
tu - re'an co - - - ra, / e'il ri - mem -
ra, . et le fu - tu - re'an co - ra, / e'il
et le fu - tu - re'an co - ra, / 5. e'il ri - mem - brar,
co - ra, et le fu - tu - re'an co - ra, /
ra, et le fu - tu - re'an co - ra, / /e'il ri - mem -
33
brar, e'il ri - mem - brar, e'il ri - mem - brar, et
ri - mem - brar, e'il ri - mem - brar, e'il ri - mem - brar, et
e'il ri - mem - brar, et l'a - spet - tar,
e'il ri - mem - brar, e'il ri - mem - brar, et l'a - spet - tar,
brar, e'il ri - mem - brar, et l'a - spet - tar

37
l'a - spet - tar m'ac - co - - - - - ra. /
l'a - - - - spet - tar m'ac - co - ra. / 6. Hor
et l'a - spet - tar m'ac - co - ra. /
et l'a - spet - tar m'ac - co -
m'ac - co - ra. /


40
Hor quin-ci'hor quin - di si, ch'in ve - ri - ta -
quin-ci'hor quin - di si, ch'in ve - ri - ta - de, si ch'in ve -
Hor quin-ci'hor quin - di si, ch'in ve - ri - ta - - - - de, /
ra. / Hor quin - ci'hor quin - di si, ch'in ve - ri - ta - - - - -
Hor quin-ci'hor quin - di si, ch'in ve - ri - ta - - - - -

44
de, / se non ch'i ho di me stes - so pie - ta -
ri - ta - de, / se non ch'i ho di me stes - so pie - ta -
7. se non ch'i ho di me stes - so pie - ta -
de, / se non ch'i ho di me stes - so pie - ta -
de, /

48
de, / io sa - rei gia di que - sti pen -
de, / io sa - rei gia, io sa - rei gia io sa - rei
de, / io sa - rei gia, io sa - rei gia, io
de, / io sa - rei gia, io sa - rei gia di que - sti
8. io sa - rei gia, io sa - rei gia,

52
sier fuo - ra, io sa - rei gia di
gia di que - sti pen - sier fuo - ra, io sa - rei gia di que - sti
sa - rei gia, io sa - rei gia, io sa - rei gia di que -
pen - sier fuo - ra, io sa - rei gia, io sa - rei gia
io sa - rei gia, io sa - rei gia di
56
que - - - - - sti pen - sier fuo - - ra. /
pen - - - - sier fuo - - - - ra. /
sti pen - sier fuo - - ra. /
di que - - - - - sti pen - sier fuo - - ra. /
que - sti pen - - - - - sier fuo - - ra. /

Мадригал, написанный одним из величайших полифонистов — Лассо, основан и на полифонической «мотетной форме», в которой каждое из восьми soggetti проводится в 5-голосной имитации. В условиях непрерывного контрапункта голосов при окончаниях строк не делаются ритмические каденсовые остановки, даже при переходе от 1-го катрена ко 2-му — вторгающийся каданс. Строчная форма выступает здесь как слитно-строчная. Лад мадригала — транспонированный (на кварту вверх) дорийский g, с типичными каденционными ступенями в концах текстовых строк 1–7 и соответствующих им музыкальных разделах, с финалисом в конце строки 8:

строки, тт.:			
1-я т.10,	S., T.II — I ст. g,	A., B. — V ст. d,	T.I — III ст. h
2-я т.16,	S., A. — I ст. g,	T.I, B. — VII ст. f,	T.II — IV ст. c
3-я т.23-24,	S. — I ст. g,	T.I, II — VII ст. f,	B. — IV ст. c
4-я т.31-32,	S., B. — V ст. d,	A., T.I, II — I ст. g	
5-я т.38-40,	S., T.I — II ст. a,	T.II, B. — V ст. d	
6-я т.43-44,	S. — II ст. a,	T.I — I ст. g,	T.II –s IV ст. cis, B. — V ст. d
7-я т.48,	S. — II ст. a,	A., T.I — VII ст. f,	T.II — IV ст. c
8-я т.59,	S.— III ст. h,	T.I — V ст. d,	A., T.II, B. — финалис g

Музыка мадригала «La vita» насыщена выразительнейшими фигурами. Важнейшие из них таковы: «жизнь бежит» (т.1–7) — колоратура и фигура фуги, с имитацией гаммообразного движения в 5 голосах, circulatio у сопрано в т.2, «не останавливается ни на один час» (т.9–10) — экстенсия (задержание) и парресия (вольность, здесь —переченье); «бежит» (т.2–3) — «останавливается» (т.4–6) — антитет как противопоставление мелких и крупных длительностей; «смерть» (т.12–13) — saltus duriusculus как ход на октаву вверх и экстенсия (задержание); «прошлое» (т.20–21) — колоратура; «настоящее» (т.21–22) — гипотипозис (изображение настоящего в виде повторения звука на той же высоте); «прошлое» (т.22–23) — катабасис (движение пяти голосов вниз) ; «волнует» (т.24–25) — экскламация (ход на сексту вверх) и колоратура; «будущее» (т.28–31) — экстенсия (задержание), парресия (переченье как вольность), патопойя (новый хроматический звук cis, также fis); «вспоминать, вспоминать» (т.28–34) — распев, переченье, также climax («лестница», секвенция); «ждать то то, то другое» (т.37–39) — скопление перечений, задержаний, хроматизмов; «по правде» (т.42–44) — колоратура, мультипликация; «жалость» (т.47–48) — восклицание, задержание; «избавился от этих мыслей» (т.51–54) — парресия (скрытая ум.4), переченье e–es; те же слова (т.56–59) — распевы и катабасис во всех голосах. Один из первых авторов итальянского мадригала — К. Феста — наряду с «мадригальной формой» использовал также и сквозную — например, в «Cosi soave'l foco» («Так сладостен огонь»).

Примеры **куплетной формы**: двухкуплетная форма мадригала Джезуальдо «Ecco moriro dunque» («Что же, я готов к смерти») со схемой AA^1 (точнее, здесь куплетная вариантность: во 2-м куплете — точное повторение текста, а в музыке — транспозиция и новый вариант изложения); первая часть «О смерть, к тебе взываю» из циклического мадригала К. Монтеверди «Плач Ариадны», со схемой $A\ A^1\ A^2$, где второй куплет обогащен добавлением нового мотива, третий же сокращен и выполняет

функцию заключения. Данная небольшая форма Монтеверди — пример нового тематического мышления композитора, когда одна тема охватывает не одну строку, а группу строк — строфу. И эта более широкая тема, а не поэтическая строка, становится основой музыкальной формы. Тип тематизма Монтеверди — мотивно-составной, с комбинаторикой мотивов — соответствует принципам музыкального барокко.

Одним из разнообразных примеров **куплетно-сквозной формы** может послужить четвертая часть «Нет, не тебя прошу я» из «Плача Ариадны» Монтеверди. Ее схема — А A^1 В С C^1 — показывает наличие куплетности в первой и третьей строфах и сквозной принцип развертывания формы в целом.

Куплетная форма с заключительным ритурнелем имеет схемы: А А‖: В :‖, А А А В B^1. Тип структуры восходит к раннему мадригалу XIV в. Образец такой формы в стиле Джезуальдо — «Luci serene e chiare» («Очи, ваш свет спокойный»), со схемой А A^1 В B^1. Показательно, что второй куплет A^1 написан на новый текст по сравнению с первым А, ритурнель же B^1 повторяется с прежним текстом В, но с измененным окончанием. Ритурнель выделен яркой сменой метра — вступлением оживленного ритма в размере 3/4 (на фоне основного размера 2/2), что напоминает итальянский танец гальярду. Как всегда в мадригалах Джезуальдо, музыка насыщена экспрессивными фигурами. В начале разделов А и A^1 — на слова «свет спокойный» и «сердце сжигает» — антитетон, противопоставление медленного аккордового построения и быстрого имитационного. В окончании А и A^1, на слова «не страданье» — суспирация (введение паузы), «жестковатый ход» (хроматизм), вольности и неправильности в употреблении диссонансов. В начале раздела В, на слова «о, любовное чудо!» — введение чуждых хроматизмов (патопойя), хроматического отрезка (passus duriusculus), на слове «пылаешь» — тирата и распев с участием тритонов в мелодии (парресия), далее, на слова «залит кровью» — passus duriusculus. В конце В и B^1, на слова «в смерти не гибнешь» — чуждые ладу хроматические звуки es, as (патопойя), переченья (парресия), общее нисхождение всех 5 голосов (катабасис).

Репризные формы еще не стали типичными для музыки, ориентирующейся на стихи. Повтор начального оборота в конце был даже выделен в виде особой фигуры — си́мплока (symploce или complexio). Примеры репризных форм: «Amor mi fa morire» («Амур заставляет меня умереть») А. Вилларта, с повторением 1–2 стихов в конце; «Lieta godeva» («Беспечный, я сидел и наслаждался») с репризой на новые слова.

Как сохранение традиции лэ, эстампи, дукции предстают сквозные структуры мадригалов **с повторением строк, двустиший** — аа,. вв, сс... Пример именно такой формы — мадригал А. Вилларта «Madonn' io» («Зачем, мадонна»). Отдельные, эпизодические повторения soggetto причудливо внедряются и в другие формы мадригалов.

Знаменитый пример **циклической формы** мадригала — «Плач Ариадны» Монтеверди из семи частей, имеющих самостоятельные формы.

Наконец, множество мадригалов имеют формы **промежуточные** между названными, **смешанные, индивидуальные**. К числу индивидуальных форм относится один из шедевров музыки Возрождения — мадригал Палестрины «Vestiva i colli» («Весна наряжала»).

Мадригал «Vestiva i colli» концентрирует в себе элементы композиции словно бы всего Возрождения. На его тему Палестрина сочинил также Credo мессы. Написанная на строгую 14-строчную форму сонета (два катрена и два терцета), композиция мадригала соединяет в себе: двойную «мадригальную форму» (куплетно-вариантная с ритурнелем и сквозная с ритурнелем), контрастно-составную форму, соответственно делению на два катрена и два терцета, причем, репризную — с репризой в последнем терцете; полифоническую «мотетную форму» с имитациями на каждую строку текста. Общая схема композиции такова:

	катрен 1				катрен 2					терцет 1			терцет 2			
строки	1	2	3	4	5	6	7	8	(8)	9	10	11	12	13	14	(14)
(рифмы)	A	B	B	A	A	B	B	A	(A)	C	D	C	D	C	D	(D)
муз.	A	B	C	D	A	B	C^1	D^1	D^2	E	F	G	H(B)	I(A)	K (C^2)	C^3
разделы								R	R						R	R

1-я «мадригальная форма» — куплетно-вариантная с ритурнелем

2-я «мадригальная форма» — сквозная с ритурнелем

Удивительна тематическая техника «Vestiva i colli». В развитии тем (soggetti) и мотивов сочетается ренессансный принцип расщепления ритма и мелодии, мензуральные «пропорции» (темы и мотивы в увеличении) и метод тематической производности, предвосхищающий приемы Нового времени. Покажем эту тончайшую тематическую работу, гармонично объединяющую данную крупную 5-голосную композицию, сравнивая главную 4-тактовую тему — soggetto 1-й строки — с soggetti всех последующих строк мадригала; учтем музыкальное тождество строк: 1 = 5, 2 = 6, 3 = 7, 4 = 8. Условные обозначения: a, f — ритм мотива, a^1, f^1 — мелодия того же мотива (мел.), ув. — ритмическое увеличение, обр. — мелодическое обращение, рак. — ракоходное движение мелодии:

145. **Дж. Палестрина. Мадригал «Весна наряжала»**

1 строка — главная тема

2 строка

3 строка

Мадригал, светский жанр Высокого Возрождения, имеет яркий собственный эмоционально-выразительный облик, свои принципы соотношения слова и музыки, свою типовую форму и вместе с тем содержит структурные элементы и средневековья, и барокко.

Нотные издания мадригалов с русским переводом

Избранные мадригалы итальянских композиторов XVI в. М. 1980
Мадригалы эпохи Возрождения. Л. 1983
Джезуальдо ди Веноза. Мадригалы. Л. 1972
Орландо Лассо. Хоровая музыка. Л. 1977
Монтеверди К. Избранные мадригалы. М. 1969
Палестрина Дж. Хоровая музыка. Л. 1973

Литература

Дубравская Т. Итальянскии мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. М. 1972. Вып.2. С.55–97
Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в. М. 1983
Захарова О. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в. // Проблемы музыкальной науки. М. 1975. Вып.3. С.345–378

Катунян М. «Тенор правит кантиленой». К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения // Методы изучения старинной музыки. М. 1992. С.188–208
Маклыгин А.Л. О формообразовании в вокальной музыке эпохи Возрождения. Казань. 1990
Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М. 1985. С.129–148, 331–347
Тарасевич Н.И. «Тема» как категория в музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка. Творчество, исполнение, восприятие. Сб. МГК. М. 1992. С.79–99
Ходоровская Е.С. Ренессансные представления о функциях модальных ладов в многоголосии XVI века. // Музыкальная культура средневековья. Проблемы музыкознания. Вып.1. Сб. ЛГИТМИК. Л. 1988. С.129–148
Холопов Ю. Гармонический анализ. Ч.1. М. 1996. С.10–24
Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс М. 1988. С.192–198

Глава VIII. Музыкальные формы барокко

1. Этика, эстетика

Европейское барокко охватывает период с 1600 до 1750 гг., от рождения оперы до смерти И.С. Баха. «Барокко» понимается и как историческая эпоха, и как художественный стиль. В эту историческую эпоху сложилась парадигма музыки Нового времени: музыка как мысль и речь, как аффект, как философия, этика и эстетика. Произошло становление важнейших жанров: оперы, кантаты, оратории, инструментального концерта, сонаты.

Музыка как часть квадривия (арифметика, геометрия, астрономия, музыка) теперь взаимодействовала и с тривием (риторика, грамматика, диалектика), то есть она в полной мере стала частью всех «семи свободных искусств». Под оболочкой словесной эмблематики произошло становление автономной, «абсолютной» музыки. Соединились церковная, теоцентристская концепция музыки, идущая от Германии, и светская, гомоцентристская, гуманистическая концепция, идущая от Италии. От теоцентризма шла идея небесной капеллы, Бога как органиста, вселенской гармонии макрокосмоса, отражающегося в микрокосмосе — гармонии, музыке, инструментах земных музыкантов. От гуманизма и гомоцентризма шла космология нового, светского типа. Делалась попытка всемирного обозрения (в опере): действовали боги, цари, кентавры, злодеи, происходили землетрясения, кораблекрушения. Человек был наделен свободой воли и сильными чувствами.

Характерной эмблемой стиля барокко стали тезисы античной риторики: docere (учить), delectare (услаждать), movere (потрясать, волновать).

Этика христианства нашла выражение в идеях жертвенности, искупления, бессмертия души. У И.С. Баха постоянным прообразом музыки был образ богочеловека Христа — его возвышенная скорбь и великая вера.

В музыке барокко были преломлены важнейшие философские категории — пространство, время, движение. «Пространство» реализовалось как стереоэффекты (сопоставление хоров, солистов, оркестровых групп и tutti), как эффект эха (контрасты forte и piano в опере, при игре на органе). «Время» выразилось в возникшей системе темповых обозначений, причем, за среднюю единицу брался пульс или шаг человека: Allegro (записано в нотах в 1596), Largo (1601), Adagio (1610), Presto (1611), Grave (1611), Lento (1619), Andante (1687). Для измерения темпа был изобретен музыкальный хронометр (1696). «Движение» сказалось в развитии балета, инструментальных танцевальных сюит, в становлении музыкальных эмоций (эмоция, букв. движение), символизировалось при помощи специальной фигуры «фуга» («бег»), пришедшей из эпохи Возрождения. Новаторством барокко стала ранее неслыханная энергетика многопланово-регулярной, моторной ритмики инструментальных жанров, особенно концерта. Как писал Ф. Куперен (1716), «ритм же — это дух музыки и одновременно душа, которую следует в нее вложить».

Эстетика как наука в эпоху барокко еще не сложилась, и эстетические элементы были производны от философии, этики, «вкуса». Определяющей тенденцией барокко было инвенторство (изобретение, открытие): изобретение нового типа музыки (Каччини), новых жанров (духовные концерты Виаданы), нового стиля, новой «практики» («взволнованный стиль», «вторая практика» Монтеверди). Культ крайностей барокко сходен с эстетикой модернизма и авангардизма XX в. «Я нарушил все законы композиции» — говорил о себе Д. Скарлатти. Широко практиковалась импровизационность: цифрованный бас расшифровывался в разных расположениях и фактурах; в ариях da capo реприза при исполнении варьировалась; исполнители сонат далеко отклонялись от записанного текста. Расцвел жанр фантазии.

Тенденцией, противостоящей этой свободе и текучести барокко, была идея «порядка», выразившаяся в создании равномерной темперации, в направленности всех гармонии к одной цели — T (Рамо), в гармонической триаде T D S, достигшей совершенства у И.С. Баха, в числовых пропорциях музыкальных форм (в немецкой традиции).

Теория аффектов, понятие «musica pathetica» обозначили новое эмоциональное состояние музыки барокко. С одной стороны, музыка наполнилась разнообразными аффектами, с другой стороны, каждый аффект, благодаря его длительности (один аффект — на одну музыкальную форму) стал действительным условием эмоционального переживания музыкального произведения. Правило закрепления одной эмоции за одной формой получила название «теория одноаффектности».

Для музыкальных представлений барокко типична контрастность, причем, парная контрастность: земное — небесное, порядок — свобода, медленно — быстро, ана́басис — ката́басис, мажор — минор (у Н. Ди-

лецкого — «мусикия веселая и жалостная»), консонанс — диссонанс, forte — piano и т.д..

В музыкальном языке **гармония** эволюционировала от модальности к тональности, с установлением двуладовой системы 24 мажорных и минорных тональностей, с осознанием аккорда как единства, с аффектным толкованием мажора и минора. В музыкальных формах барокко, особенно последовательно у И.С. Баха, сложился равновесный тональный план T D S T, ставший классическим. **Тематизм** принял мотивно-составной характер, с действием одновременно и однотактовых мотивов, и объединяющих тем. **Мелодическое начало** выступало и как старая «мелопея» — контрапунктическое письмо, особенно развитое у И.С. Баха, и как монодия с аккомпанементом — stile nuovo — у итальянских оперных композиторов. **Полифония** приобрела гармоническую основу, так что даже в фугах И.С. Баха границы разделов определяются кадансами. **Музыкально-риторические фигуры** получили индивидуальное применение у каждого композитора — Монтеверди, Вивальди, Генделя, И.С. Баха, в России — у Н. Дилецкого и др. авторов. **Музыкальные формы** приобрели автономию и сравнительную независимость от жанра, и композиторы свободно практиковали перенесение одной и той же музыки из жанра в жанр, например, из клавирного концерта — в духовную кантату, из кантаты — в органную хоральную обработку, в мессу, мотет и т.д.

2. Классификация музыкальных форм

Музыкальные формы барокко подразделяются на полифонические (фуга, ричеркар, канон, инвенция) и неполифонические (условно — гомофонные). Неполифонические формы делятся на инструментальные, инструментально-вокальные и оперу (сценический жанр).

Классификация инструментальных форм такова:

1) одночастная сквозная форма, 2) малые (простые) формы — двухчастная, трехчастная, многочастная, 3) составные (сложные) формы, 4) вариации и хоральные обработки, 5) рондо, 6) сонатная форма, 7) концертная форма, 8) циклические формы. [Теория музыкальных форм барокко излагается с акцентом на творчестве самого выдающегося композитора эпохи — И.С. Баха. Используется классификация музыкальных форм и некоторые примеры из работы: Ю.Н. Холопов. Нефугированные формы инструментальной музыки И.С. Баха. 1971. Рукопись].

Инструментально-вокальные формы классифицируются по жанровым признакам: ария с ритурнелем, кантата, оратория.

Поскольку барочные формы существовали до появления в Европе учения о музыкальной форме и его типологии, в музыке барокко наряду с выделенными типами форм закономерны любые промежуточные между ними.

Музыкальные формы барокко имеют две основы, присущие классической музыкальной форме в широком смысле слова, — гармонию и тематизм.

3. Инструментальные формы

3.1. Одночастная сквозная форма

Форма носит импровизационный характер, ее истоки —инструментальная «настройка», хоральная интонация («интонация» здесь — начальная часть григорианской монодии). Содержится в прелюдиях Фрескобальди, Генделя, И.С. Баха. Пример — «Преамбула» для органа №12 (II т.) Фрескобальди. У И.С. Баха подобная форма строится на основе темы-секции, проводимой по принципу тонального круга с неповторением тональностей: T D S T с добавлением побочных ступеней. Пример — Прелюдия Fis-dur I т. ХТК, из 6 секций:

1	2	3	4	5	6	
I	V	VI	III	II	I	I
Fis	Cis	dis	ais	gis	Fis	Fis

Эта форма имеет также черты простой многочастной формы, может рассматриваться как промежуточная между одночастной и простой многочастной формой.

3.2. Малые (простые) формы

Малые (простые) формы в эпоху барокко — не только двухчастные и трехчастные (как классические), но и многочастные — четырехчастные, пятичастные, шестичастные. Они могут иметь также и внутренние повторения разделов. Первую часть всех простых форм барокко составляет период (типа развертывания или классический), остальные части — не сложнее. Область применения малых форм — многочисленные прелюдии, танцы из сюит и партит, части сонат da capo, инвенции. Согласно теории одноаффектности, на протяжении каждой простой формы длится один аффект.

Период типа развертывания состоит из начальной мотивной группы (по продолжительности аналогичной итальянскому soggetto, немецкому Subjekt, то есть «малой теме» эпохи Возрождения) и развертывания — секвентного развития начальных мотивов, с возможным введением новых. Начальная мотивная группа заканчивается полным или половинным кадансом в главной тональности, весь период типа развертывания заканчивается полным совершенным кадансом в тональности доминантовой группы (III, V ступени), реже — в параллельной мажору тональности VI ступени.

И в начальной мотивной группе, и в зоне развертывания характерны промежуточные кадансы. Пример — Прелюдия A-dur из I т. ХТК Баха, начальный период. Его начальная мотивная группа (т.1–9) двухфазна, первая фаза (до имитации) заканчивается полным кадансом в т.3, вторая фаза (от имитации в т.3) содержит секвентное развитие и завершается полным кадансом в т.9. Развертывание начинается в т.9 и заканчивается в т.18 полным совершенным кадансом в тональности V ступени, Es-dur (заключительный каданс периода типа развертывания). Тематически развертывание строится как секвентное развитие начального мо-

тива в контрапункте с новым, фигурационным мотивом (т.8–9 как орнаментальная вариация мотива верхнего голоса в т.2):

146. **И.С. Бах. ХТК, I т. Прелюдия As-dur**

Простая двухчастная форма — одна из наиболее устойчивых форм музыки барокко. Она постоянна в прелюдиях и основных танцах сюиты: аллеманде, сарабанде, куранте, жиге. Первая часть формы — период типа развертывания, вторая часть — дальнейшее развертывание и заключительный каданс; общий тональный план — T–D, D–T. Вторая часть формы начинается проведением начальной мотивной группы в той новой тональности, на которой закончилась первая часть. Развитие второй части протекает чаще всего в виде двух секций, разделяясь основательным кадансом в конце первой секции — часто полным и совершенным в тональности S или в иной тональности, «не занятой» в заключительном кадансе периода типа развертывания. Вторая секция приходит к полному совершенному кадансу в главной тональности, перед которым иногда вводятся в виде рапризного напоминания начальные мотивы, а в момент каданса — заключительный мотив (мотивы) первой части. Благодаря двум секциям развертывания, вторая часть, как правило, имеет бóльшую протяженность, чем первая. В целом, стабильная, устоявшаяся простая двухчастная форма барокко обладает отточенной симметрией архитектоники: «рифмами» кадансов ее двух частей и симметрией начал (иногда со взаимно противоположным движением голосов — вверх, вниз), что отвечает фигуре «анафора» («единоначатие»). В связи с тем, что кадансы в своих «рифмах» один и тот же материал проводят в тональном соотношении D–T, иногда и как дополнения к кадансу, — их называют «сонатными рифмами».

В каждом жанре двухчастная форма имеет свои особенности. В танцах каждая часть двухчастной формы точно повторяется. Для прелюдий характерен фантазийный, фигурационный, единообразный тематизм. Некоторые прелюдии содержат черты сонатности, благодаря введению нового мотива или soggetto с его транспонированным проведением во второй части формы. Направленностью к сонатности отличаются прелюдии II т. ХТК Баха. Один из примеров — Прелюдия G-dur; приводим soggetti ее «ГП» (а) и «ПП» (б) в первой части формы и транспозицию «ПП» (в) перед концом второй части:

147 а) **И.С. Бах. ХТК, II т. Прелюдия G-dur**

б)

в)

Присутствие черт сонатности характерно и для аллеманд из сюит, поскольку место аллеманды в форме сюиты аналогично будущей первой части сонатного цикла. Пример — аллеманда из клавирной сюиты №2 c-moll Баха, где в развертывании первой части появляются несколько новых мотивов (т.7–10), претендующих образовать побочную партию, но они не отражаются во второй части. Промежуточный характер формы — между 2-частной и сонатной — типичен для эпохи барокко.

Куранта отличается ярким ритмический своеобразием. Существуют две разновидности этого жанра — итальянского типа, на 3/4 с оживленным гаммообразным движением, и французского типа, на 3/2 с переменностью на 6/4 (гемиольные пропорции). Куранта французского типа, широко разрабатывавшаяся, в частности, у Куперена, была заимствована И.С. Бахом и предельно ритмически усложнена в некоторых его сюитах. Уникальный пример — в Английской сюите №1 A-dur, где подряд идут четыре куранты французского типа, с усложнением ритмики от пьесы к пьесе (Куранта I, Куранта II, Дубль I, Дубль II). Наиболее стабильный и показательный для этого жанра вид гемиольной переменности — последование в кадансе каждой части тактов на 3/4 и на 6/4. Пример — каданс из Куранты I Английской сюиты №1:

148. **И.С. Бах. Английская сюита №1. Куранта 1**

В четвертой куранте (Дубль II) гемиольная переменность 3/2 : 6/4 касается не только соседних тактов, но и контрапункта голосов, образующих внутритактовую полиметрию. Пример — начальный период:

149. **И.С. Бах. Английская сюита №1. Куранта. Дубль II**

Все четыре куранты обладают тональной симметрией T–D, D–T, стройными пропорциями (10 : 10 тт.; 8 : 16 тт.), каденционными «рифмами» и симметричными анафорами.

Сарабанде, благодаря гомофонно-гармоническому складу, свойственна четкая квадратность, также и в двух секциях второй части; типичные пропорции формы — 8, 8 + 8. Наличие репризы в последнем 8-такте вносит признаки трехчастной формы. Пример — Сарабанда из Французской сюиты №1 d-moll (пропорции 8, 8 + 8), где во второй секции второй части сначала идет развитие (4 т.), затем реприза второй половины начального периода в транспозиции. В нотном примере — начальный период типа развертывания (а), вторая секция второй части (б) с репризным 4-тактом (приводится верхний голос):

150 а) **И.С. Бах. Французская сюита №1. Сарабанда**

б)

Жига, завершающая сюиту, особенно совершенна по структуре. Симметрии ее голосов служат имитации — прямые и в обращении: вторая часть открывается темой в обращении, первая часть строится как экспозиция фуги, в соотношении 1 и 2 частей образуются «сонатные рифмы». Пример такой идеально отточенной композиции — из Английской сюиты №3 g-moll, имеющей черты фуги и сонатной формы. Ее тема и обращение — словно два полукружия, образующие вместе совершенный рисунок круга (а, б), зеркальная симметрия — и во встречных линиях голосов обеих «сонатных рифм» (в, г):

151 а) **И.С. Бах. Английская сюита №3. Жига**

б)

в)

г)

Простая трехчастная (репризная) форма вырастает из двухчастной, структура A B A в барокко не является всеобщей нормой. Главная область применения — в более новых, вставных танцах танцевальной сюиты: гавот, менуэт, бурре, полонез; также — в некоторых сарабандах. Структурные особенности: начальный период может быть классического типа (повторного строения из двух предложений, квадратный), иногда немодулирующий, середина — развивающая, реприза приводит к T; иногда начинается в S, с чертами серединного развития. Благодаря повторениям частей, общее число разделов может увеличиваться вдвое, до 6: ‖: a :‖: b a :‖ = a a b a b a. Приведем примеры из Французских сюит Баха. Менуэт II d-moll: схема — ‖: a :‖: b a ; период — повторного строения, немодулирующий, середина начинается на T, реприза — точная, все структуры — квадратные (16, 8, 16). Полонез E-dur с повторением частей: I ч. модулирующая, реприза — немодулирующая. Бурре E-dur — с репризой в S (fis), Гавот G-dur — с третьей частью (последний 8-такт), начинающейся в S VI ст., состоящей из 4 т. развития и 4 т. транспонированной репризы второго предложения начального периода.

Простая многочастная форма состоит из 4, 5 и более частей, может быть репризной (в последней части) и безрепризной. Форма — однотемна. 1 ч. — период, последующие части — развитие темы в новых тональностях, по принципу обхода тонального круга, с полным или половинным кадансом в конце каждой части (секции). В случае повторения частей внутри формы образуются наиболее многочастные структуры, например, до 8 разделов ‖: a :‖: b c d :‖ = a a b c d b c d. Область применения — танцы из сюит, прелюдии. Пример — сарабанда из Английской сюиты №1 A-dur, со структурой четырехчастной репризной формы ‖: a :‖: b c a :‖; пропорции — 8, 8, 8, 8: 1 ч. — период повторного строения из двух предложений, 4 + 4 т., модулирующий в E-dur, полное изложение темы; 2 ч. — развитие той же темы с полным совершенным кадансом в h-moll; 3 ч. — новое развитие темы, с полным кадансом в E-dur; 4 ч. — реприза начального периода с полным совершенным кадансом в A-dur (приводится верхний голос):

152. **И.С. Бах. Английская сюита №1. Сарабанда**

Пример четырехчастной репризной формы (без повторения частей) — Прелюдия cis-moll из II т. ХТК Баха. Форма определяется проведением темы по принципу тонального круга:

1 ч.	2 ч.	3 ч.	4 ч.	
cis	gis	E	fis	cis
т.1	т.17	т.27	т.33	т.62

Реприза формы — субдоминантовая. В конце каждой части — вторгающийся полный совершенный каданс, вносящий и внутреннюю расчлененность и текучую непрерывность длительной медленной пьесы. Примечателен типично баховский барочный тематизм: тема представлена не одноголосной мелодией, а многоголосным комплексом, в котором одинаково важны как бас, так и верхний голос:

153. **И.С. Бах. ХТК, II т. Прелюдия cis-moll**

Мерное движение басовой темы в минорном произведении Баха вызывает ассоциации со скорбным шествием на Голгофу, а речитатив верхнего голоса составляет патетическую эмоциональную реакцию на трагическое событие.

Пример простой пятичастной репризной формы — Прелюдия Es-dur II т. ХТК Баха, с полными совершенными кадансами частей в тональностях: B-dur, c-moll, g-moll, Es-dur, Es-dur.

3.3. Составные (сложные и контрастно-составные) формы

Составными (сложными и контрастно-составными) являются формы, основанные на разных темах, разных фактурах (гомофонная и полифоническая), возможно — на разных метрах и темпах, включающие структуры более развитые, чем период, фугированные и простые нефугированные. Наряду с развитыми и законченными формами части могут быть тождественными периоду и незавершенными. Структурные разновидности (подобно малым формам) — двухчастные, трехчастные, четырехчастные, пятичастные и из большего числа частей, репризные и безрепризные. Область применения: инструментальная канцона, оркестровая увертюра, части кончерто гроссо, части танцевальной сюиты, органная фантазия, клавирная прелюдия.

Укажем примеры. Составная двухчастная, AB: Канцонетта G-dur Букстехуде [см изд.: Вл. Протопопов. Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков. Хрестоматия. М. 1980. С.162–164.], из двух фугированных форм, Vivace C и Moderato 12/8; I ч. Кончерто гроссо №1 D-dur Корелли, из вступительного Largo и Allegro в простой трехчастной форме.

Составная трехчастная A B A: вставные танцы сюит — Менуэт I, менуэт II, менуэт I; Гавот I, гавот II, гавот I; увертюры всех четырех оркестровых сюит Баха, с контрастом «медленно-быстро-медленно», с развитой фугированной быстрой частью и окружающими медленными, идентичными двум частям простой двухчастной формы барокко. Составная трехчастная ABC: органная Фантазия G-dur Баха, с фигурационными вступительным и заключительным разделами A, C и крупной полифонической вариационной формой B (по фактуре вся форма имеет схему A B A); I ч. Кончерто гроссо №7 D-dur Корелли, с темповым контрастом Vivace, Allegro, Adagio.

Составная четырехчастная форма, репризная, A B C A^1: Канцона для квартета струнных инструментов и basso continuo A. Яжембского, с контрастами тем, метров (¢, 3/2, ¢, ¢), и фактур.

Составная пятичастная форма A B C D E: Канцона во II тоне для органа Фрескобальди, с фугированной каждой частью, в контрастных метрах (¢, 3/2, ¢, 3/2, ¢), с синтезом тем в последней части E [см. упомянутую Хрестоматию Вл. Протопопова].

3.4. Вариации и хоральные обработки

3.5. Рондо

Вариации и рондо барокко были рассмотрены в системе классических форм, в темах «Вариационные формы» и «Рондо». Принципы хоральных обработок будут в определенном аспекте показаны на примере вариационных кантат барокко.

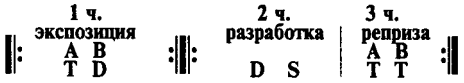
3.6. Сонатная форма

Сонатная форма барокко обладает специфическими устойчивыми признаками. Основное определение ее таково: репризная форма, основанная на тональном различении главной партии и побочно-заключительной группы в экспозиции (побочно-заключительная — в тональности D) и транспозиции побочно-заключительной группы в главную тональность в репризе; характерна мотивная разработочность во всех разделах и метод тематической производности. Основное отличие сонатной формы барокко от классической — отсутствие драматургического контраста между главной и побочной партиями. Область применения сонатной формы барокко чрезвычайно широка и не ограничена только жанром сонаты. В сонате da chiesa в этой форме пишутся быстрые части, сонатная форма присутствует в прелюдиях, фугах, танцах из сюит, ариях и хорах из кантат и месс. Д. Скарлатти написал в сонатной форме свыше 500 «Экзерсисов» («Упражнений») для клавесина, которым позднее было дано название «Сонаты».

Основные структурные разновидности сонатной формы — двухчастная и трехчастная, однотемная и многотемная.

Двухчастная сонатная форма особенно характерна для данного исторического периода, так как сонатная форма исторически сложилась в рамках барочной двухчастной формы, наиболее стабильной среди малых форм этой музыкальной эпохи. Схема двухчастной сонатной формы такова:

Трехчастная сонатная форма барокко по архитектонике аналогична классической:



Повторения экспозиции и разработки вместе с репризой свойственны обоим видам этой формы. В сонатной форме барокко отсутствуют вступления и специальные коды. Двухчастный вид формы присущ большинству сонат Скарлатти, хотя есть группа сонат и с трехчастной структурой. У И.С. Баха и Генделя значительное количество сонатных форм — двухчастно, но у этих композиторов ярко проявляется и тенденция к трехчастной сонатной структуре.

Экспозиция сонатной формы одинакова по строению в двухчастной и трехчастной сонатной форме. Она содержит в общей сложности четыре партии: ГП, СП, ПП и ЗП. Характерно однако соединение побочной и заключительной в один раздел (без каденции между ними), благодаря чему применяется название «побочно-заключительная партия», или «побочно-заключительная группа». Как и вся сонатная форма, экспозиция может быть однотемной или многотемной. Пример однотемной экспозиции — в Сарабанде из клавирной Партиты №3 a-moll И.С. Баха:

В примере тт.1–4 — ГП, на мотивах a, b, c, тт.5–8 — СП, на тех же трех мотивах, тт.9–12 — ПП–ЗП (побочно-заключительная партия), также на трех мотивах ГП.

Многотемность экспозиции особенно характерна для сонат Скарлатти, с тематической мозаичностью ее композиции. При этом в каждой партии может быть больше одной темы, больше одного раздела: две темы ГП, две —СП, 2–3 темы ПП, 2–3 — ЗП. Соседствующие разделы часто контрастируют по принципу светотени, путем смены лада (мажор — минор), фактуры, ритма. Мозаичный принцип композиции, прием тематической комбинаторики, излюбленный Скарлатти, приводят фантазию композитора к причудливым «алогичным» комбинациям материала: после ЗП иногда снова начинается ПП, между ГП и СП вклинивается типичная ПП, между двумя ПП вступает СП. Следуя барочной логике причудливости, Скарлатти партии сонатной формы тасует, словно колоду карт. Такая свобода мышления, вместе с тем, сочетается с четким порядком, восходящим к структуре античной ораторской речи, активно повлиявшей на музыкальные формы в XVIII в. В расположении партий

сонатной формы у Скарлатти прослеживаются такие части ораторской речи, как вступление, изложение, определение темы, аргументация, отступление, заключение (см. подробнее об этом в Гл.IX о классической сонатной форме). Побочно-заключительная группа иногда у Скарлатти повторяется, и это приводит к последованию: ПП–ЗП, ПП–ЗП. Пример многотемной экспозиции у Скарлатти — Соната №23 D-dur (K.122. Л.334):

155. **Д. Скарлатти. Соната D-dur**

tr
p
ПП
ЗП'
cresc. poco a poco
ПП

Схема экспозиции Сонаты D-dur такова:

	ГП	СП	ПП	ЗП¹	ПП	ЗП²	
‖:	D-dur	d-moll–a-moll	A-dur	A-dur	A-dur	a-moll–A-dur	:‖
	13 т.	28 т.	10 т.	10 т.	12 т.	10 т.	

В данной экспозиции — 5 тем; после ЗП¹ снова идет прежняя ПП и новая ЗП²; вступление минора — d-moll в СП, a-moll в ЗП² — создает контрастную светотень. Многотемность, контрастность, алогизм в последовании партий — различные стороны жизнерадостного и причудливого стиля Д. Скарлатти.

Пример «алогичного» включения типичной ПП между ГП и СП — в экспозиции Сонаты G-dur [№14 в изд. под ред. А. Гольденвейзера. М. 1959. Т.1]:

	ГП	ПП¹ на D	СП	ПП²–ПП³	ЗП²	
‖:	G-dur	G-dur	G-dur–D-dur	d-mol–D-dur	D-dur	:‖
	4 т.	2 т.	3 т.	3 т. 5 т.	2 т.	

Пример вторичного проведения СП — между ПП¹ и ПП² — в экспозиции Сонаты A-dur (К.220. Л.342):

ГП	СП	ПП¹	СП	ПП²	ЗП
A-dur	a-moll	a-moll–C-dur	C-dur–e-moll	E-dur	E-dur
21т.	14т.	17т.	10т.	16т.	8т.

Главная партия несет функцию установления главной тональности и проведения главной темы. В сонатных формах И.С. Баха, Генделя это наиболее яркий и кристаллизованный тематический момент формы — см. Пример 154 из Сарабанды Баха a-moll, где в главной теме сосредо-

точены 3 мотива, на которых основывается вся экспозиция и вся сонатная форма пьесы, в т.1 устанавливается Т главной тональности. В сонатах Скарлатти в типичных случаях ГП имеет характер интрады, вступительного прелюдирования перед ПП, тематически более рельефной. Иногда у Скарлатти интрадная ГП, появившись один раз в начале, больше в сонате не возвращается. Пример — Соната g-moll [№39. М. 1960. Т.II], где ГП завершается «прощальными пассажами»:

156. **Д. Скарлатти. Соната g-moll**

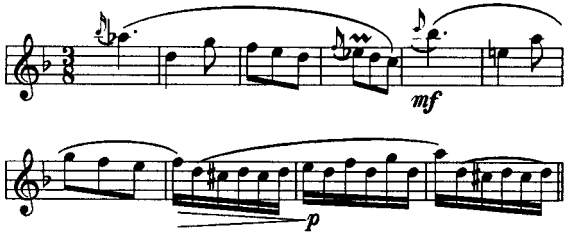
Тема ГП может быть однородной или контрастной: ГП Сарабанды a-moll И.С. Баха — однородна (Пример 154), ГП Сонаты D-dur Скарлатти — в целом однородна, с неожиданным контрастом в кадансе (Пример 155); ГП Прелюдии f-moll II т. ХТК Баха — контрастна (вокального типа «вздохи» в параллельных терциях и инструментальные фигурации). У Скарлатти встречаются случаи последования двух различных ГП — интрадной и основной, пример — Соната E-dur (приводим мелодический голос) [№20. М. 1959. Т.I]:

157. **Д. Скарлатти. Соната E-dur**

Главная партия завершается как правило полным или половинным кадансом в главной тональности (см. Примеры 154–157). По структуре это часто одно предложение периода (наши Примеры 154, 155), реже — период (наш Пример 156). ГП может завершаться дополнением, иногда большим, чем сама главная тема; пример — Соната G-dur Скарлатти: главная тема — 6 т., дополнение — 12 т. [№40 в изд. под ред. А. Гольденвейзера. М. 1960. Т.II].

Связующая партия несет функцию модулирующего перехода к побочной партии и оттеняет ГП своей структурной неустойчивостью, текучестью. Гармонически СП начинается в главной тональности, заканчивается в тональности D (иногда — на гармонии D главной тональности). Тематически она основывается или на мотивах ГП, или включает новые мотивы, или содержит новую тему. Пример использования только мотивов ГП — однотемная Сарабанда a-moll Баха (Пример 154); пример включения наряду с мотивами ГП также нового мотива — в Сонате D-dur Скарлатти (Пример 155), где в т.1 СП — первый мотив ГП, а в т.2 — новый мотив, с нисходящим скачком на кварту. Пример полностью контрастной СП — в той Сонате g-moll Скарлатти, где автор «прощается» с ГП уже в ее первом изложении (Пример 156), а на СП возлагает важные тематические задачи — проведение двух новых тем, речитативной и моторной:

158. **Д. Скарлатти. Соната d-moll**



Характер и изложение тем в ГП и СП данной Сонаты обнаруживают явные признаки обязательных пунктов начала ораторской речи: вступление (exordium) — ГП, рассказ (narratio) — речитативная первая тема СП, изложение темы (proposito) — вторая, устойчивая тема СП. Не случайно разработку этой Сонаты композитор начинает со второй, устойчивой темы СП, которая становится ведущей в сонатной композиции.

Побочная партия имеет функцию тонального или тонально-тематического контраста по отношению к ГП и серединного развития в экспозиции сонатной формы. ПП проводится в тональности D. Ее характерной гармонической особенностью является наличие органного пункта на D к доминантовой тональности, что придает ПП сонатной формы барокко функцию серединного раздела. В связи с этим перед ней не де-

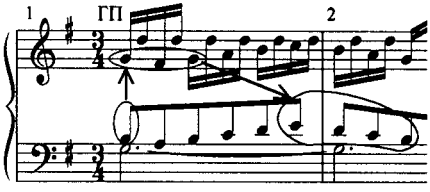
лается предыкта: гармония предыкта помещается в самой ПП. За исключением однотемных сонатных форм (Сарабанда a-moll Баха, тт.9–12, см. Пример 154), ПП барочной сонаты наделяется новой темой, у Скарлатти — со специфической разбросанной по регистрам фактурой, но тема, ее мотивы, фактурные и ритмические элементы делаются производными от темы ГП или СП.

Обратимся к Сонате D-dur Скарлатти (наш Пример 155). ПП начинается в т.42 в тональности A-dur, обладает гармонической неустойчивостью (хотя здесь нет органного пункта D) и разбросанной по регистрам фактурой. Ее ведущий мотив (т.42) — новый, но производный от т.2 СП (т.15), благодаря нисходящему скачку и лиге на двух нотах. Та же лига на двух нотах используется и в аккомпанирующем слое ПП. Тема и фактура ПП в целом новы и контрастны по отношению к ГП и СП.

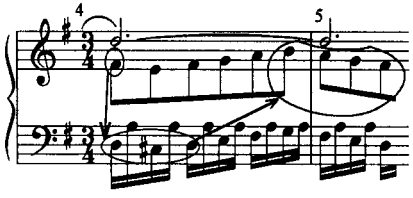
Пример, когда тема ПП основывается не на мелодическом мотиве, а на ранее звучавшем фактурном элементе, — в Сонате A-dur Скарлатти [№24 в изд. под ред. А. Гольденвейзера. М. 1959. Т.I], где ПП в типичном ее облике (на органном пункте D E-dur, с разбросанной фактурой) опирается на движение параллельными терциями, заимствованными от фактуры СП (т.7 и сл.).

Тончайшей техникой тематической производности обладают сонатные формы И.С. Баха. Один из примеров — Прелюдия G-dur из II т. ХТК Баха, со следующей структурой экспозиции: тт.1–6 — ГП, тт.7–8 — СП, тт.9–16 — ПП–ЗП. Главный мотив ПП — новый по облику, но полностью выведен из элементов мотива ГП:

159 а) **И.С. Бах. ХТК, II т. Прелюдия G-dur**



б)



в)

Число тем, разделов ПП может достигать двух и трех. В случае обособленности этих разделов можно говорить о первой, второй, третьей побочных партиях. Пример сонатной экспозиции с двумя ПП — Соната A-dur Скарлатти (К.220. Л.342), упомянутая как пример расположения

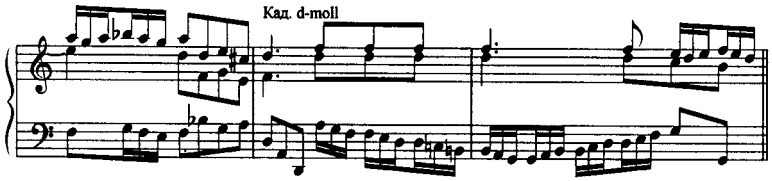
СП между этими двумя ПП. Пример сонатной экспозиции с тремя темами ПП — Соната G-dur Скарлатти [№14 в изд. под ред А. Гольденвейзера. М. 1959. Т.I], упомянутая как пример помещения $ПП^1$ между ГП и СП, где $ПП^2$ — в d-moll, без каданса переходящая в $ПП^3$ в D-dur.

Заключительная партия, если это не часть побочно-заключительной партии (группы), — кадансирующее построение в доминантовой тональности, начинающееся с полного каданса в тональности D, основанное на прежних или новых мотивах, нередко содержащее мотивы ГП, подытоживающее экспозицию единым тематическим материалом. Заключительных тем и партий может быть одна, две или три. Наличие двух ЗП, благодаря видоизмененному повторению последования ПП и ЗП ($ПП\ ЗП^1$, $ПП\ ЗП^2$) видим в Сонате D-dur (К.122. Л.334 — см. наш Пример 155). $ЗП^1$ (от т.52) имеет фактуру, еще более разбросанную, чем в ПП, и основана на двузвучных мотивах из аккомпанирующего голоса предыдущей ПП, а к концу — включает первый, заглавный мотив ГП. Тональность — A-dur: перед $ЗП^1$ и в ее окончании — полные совершенные кадансы. В $ЗП^2$ (от т.73–74) те же тонально-гармонические условия (доминантовая тональность A-dur, полные совершенные кадансы), тематически усилено влияние ГП: оттеняющий минорный мотив в тт.73–74 — это головной мотив ГП, взятый в увеличении, быстрые же мотивы $ЗП^2$ — точные ритмо-мотивы т.1 ГП.

Пример трех ЗП подряд — экспозиция Сонаты D-dur Скарлатти [№28 в изд. под ред А. Гольденвейзера. М. 1960. Т.II]: $ЗП^1$ — A-dur, $ЗП^2$, как светотень, — a-moll, $ЗП^3$ — A-dur, с напоминанием в конце начальных мотивов ГП.

Разработка и в двухчастной, и в трехчастной сонатной форме барокко — область новой трактовки прежних тем. В своем начале разработка отталкивается от двух концов экспозиции: темы ГП и тональности ПП–ЗП. У И.С. Баха внутри разработки выделяется основательный каданс в тональности S, после которого может идти «ход» (связка) к репризе. Благодаря кадансу в S выстраивается классический тональный план всей сонатной формы — T D S T. Пример — разработка Сарабанды a-moll из клавирной Партиты №3 И.С. Баха:

160. **И.С. Бах. Партита для клавира №3. Сарабанда**



Она начинается темой ГП в тональности C-dur, в которой закончилась экспозиция (ПП–ЗП). Полный совершенный каданс в субдоминантовой тональности d-moll наступает в т.8 этой разработки; в тт.9–10 следует «ход», или модулирующая связка к репризе.

Разработка сонатной формы — модулирующий, неустойчивый раздел. Наиболее развиваемая там тема — из ГП, также — из СП. В сонатах Скарлатти, с их интрадной ГП, иногда в разработке эта тема пропускается, и развитие начинается с какого-либо следующего раздела — дополнения к ГП (Соната a-moll K.36. Л.245), со СП (Соната g-moll [№39. М. 1960. Т.II], в которой автор «прощается» с ГП в экспозиции). ПП и ЗП обычно приберегаются для репризы формы.

Реприза сонатной формы различна в ее двухчастной и трехчастной разновидностях. Реприза в двухчастной сонатной форме — продолжение и окончание всей второй части под названием «разработка-реприза». В ней тематизм ПП и ЗП утверждается в главной тональности, путем транспозиции. Предыкт перед такой репризой чаще всего не бывает, репризу от разработки может отделять каданс. В репризе однотемной сонатной формы ПП может предстать в структурно новом варианте, как в Сарабанде a-moll Баха, где вместо прежних 4 тактов ПП–ЗП занимает 6 тактов:

161. **И.С. Бах. Партита для клавира №3. Сарабанда**

Реприза в трехчастной сонатной форме отличается большим структурным разнообразием, говорящим о нестабильности самого принципа трехчастности в эпоху барокко. Прежде всего, встречаются полные сонатные репризы, подобные классическим, с последованием ГП, СП,

ПП, ЗП и с предыктом в конце разработки. Пример — Соната C-dur Скарлатти [№32 в изд. под ред. А. Гольденвейзера. М. 1960. Т.II], со следующей схемой репризы:

ГП	СП	ПП на D	ЗП
C-dur	C-dur	C-dur	C-dur
4т.	4т.	8т.	5т.

Третья часть сонатной формы может быть обрисована с помощью небольшой репризной вставки мотивов ГП в главной тональности перед транспозицией ПП, как в Прелюдии f-moll из II т. ХТК Баха:

162. **И.С. Бах. ХТК, II ч. Прелюдия f-moll**

В однотемных трехчастных сонатных формах из-за тождества ГП и ПП (одна и та же тема в одной, главной тональности) композиторы ограничиваются в репризе одним, но структурно переработанным проведением этой темы. Таковы, в частности, сонаты Генделя для скрипки и ф.-п.: Соната №1 A-dur, II ч. (ГП — т.1, ПП — т.17, реприза с ГП=ПП — т.33); Соната №4 D-dur, II ч. (ГП — т.1, ПП — т.27, реприза с ГП=ПП — т.57).

3.7. Концертная форма

Концертная форма барокко — наиболее масштабная и развитая из нециклических инструментальных форм эпохи. По тематической широте, ритмической энергии, рельефности контрастов, разработочной активности она не только достигает уровня сонат и симфоний последующей, классической эпохи, но и превосходит в этих отношениях многие раннеклассические произведения.

Область распространения концертной формы барокко — первые части и финалы любых инструментальных концертов (для скрипки, клавира, оркестра, включая все концерты Вивальди, И.С. Баха, Генделя), быстрые части, особенно — вторые части сонат (Sonata da chiesa), прелюдии из танцевальных сюит, большие органные прелюдии и фуги. В русской музыке концертная форма барокко составила принадлежность хорового концерта конца XVII–XVIII вв.

Определение концертной формы таково: **форма, основанная на чередовании ритурнеля (главной темы), неоднократно возвращающегося и транспонируемого, с эпизодами, основанными на новых мелодических темах, фигурационном материале или мотивной разработке главной темы.** Для фактуры характерно чередование tutti и solo. Количество частей в форме — не менее 5. Принципиальная схема формы такова:

Р Эп^1 Р Эп^2 ... Р Эп Р

Концертная форма барокко имеет общность со многими другими формами. Чередование оркестрового tutti и solo объединяет ее с барочной

арией с ритурнелем. Чередование темы и не-темы (эпизода) связывает ее с фугой, благодаря чему эпизоды называют иногда интермедиями. Многократное возвращение одной и той же темы, перемежаемое новым тематическим материалом, обнаруживает общность с рондо. От рондо концертная форма отличается характером тематизма — не песенно-танцевальным, а типично инструментально-концертным, — активной разработочностью тематического материала и транспозицией ритурнеля в срединных проведениях.

В тематическом отношении в концертной форме господствует ритурнель — в нем кристаллизован самый значительный и яркий тематизм, и любые темы эпизодов имеют подчиненное значение. В тональной организации концертных форм немецких композиторов (особенно И.С. Баха) действует логика классического тонального плана:

P	**Эп^1**	**P**	**Эп^2**	**P**	**Эп^3**	**P ...**	**P**
T	—	**D**	—	**Tp**	—	**S ...**	**T**

У И.С. Баха есть стремление на этой основе охватить все родственные тональности, у Вивальди такой тональный план не является правилом, у него встречаются концерты, где все части выдерживаются в одной главной тональности («Весна» из «Времен года», g-moll). Примечательной особенностью концертной формы является соединение соседствующих разделов с помощью вторгающихся кадансов: ритурнель вторгается в эпизод, эпизод вторгается в следующее проведение ритурнеля и т.д. Подобное «взрывное» вступление каждого нового раздела формы сообщает музыке огромную динамику.

Пропорции частей тяготеют к увеличению протяженности эпизодов по мере развития концертной формы, благодаря чему последний эпизод оказывается самым крупным по продолжительности (хотя этот порядок соблюдается не всюду). Из-за увеличения масштаба последнего эпизода заключительный ритурнель, чтобы не уступить эпизоду по значимости, весомости, в типичных случаях укрупняется — путем двукратного проведения темы со вставкой небольшого эпизода между этими проведениями.

Фактурное чередование tutti и solo, соответственно появлению ритурнеля и эпизодов, иногда выдерживается точно (даже в условиях клавирной фактуры), но часто усложняется разнообразным их переплетением, как в ритурнеле, так и в эпизодах.

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

Ритурнель (тема, или главная тема) излагается в главной тональности, заканчивается основательным полным совершенным, вторгающимся

кадансом. Протяженность темы очень разнообразна — от 4–6 тт. до двух и более десятков тт. Именно для темы концертной формы важен **мотивно-составной тематизм**, с конструктивной ролью мотива и мотивной группы. Тема составляется из ярко индивидуализированных мотивов, оказывается многоэлементной, иногда — контрастной. С другой стороны, тот факт, что тема концертной формы имеет порой сверхпротяженность, — в Прелюдии a-moll из Английской сюиты №2 Баха она насчитывает 54 тт.! — говорит о принципиально новом виде тематизма, сложившемся в данной форме барокко. Концертная тема далеко ушла не только от величины soggetto XVI в. (приблизительно — одно предложение периода), но и от величины 8-тактового периода, которому лишь предстояло стабилизоваться в эпоху музыкального классицизма. Гигантская порой тема барокко превысила масштабные нормы нескольких исторических эпох.

Формы ритурнеля разнообразны — от сжатого периода до миниатюрной концертной формы. Характерный вид периода — не классический, повторного строения, а барочный **период типа развертывания**. Пример — главная тема Клавирного концерта d-moll Баха, из 6 (7) тт.:

163. **И.С. Бах. Концерт для клавира d-moll, I ч.**

В данном примере тема состоит из начальной, головной мотивной группы (мотивы a, b, c), ее развертывания, то есть мотивной разработки (секвенцирование мотивов, дробление на субмотивы, переход в общие формы движения), и каданса.

Ритурнель может иметь форму также простую двухчастную и трехчастную. Пример простой двухчастной формы, правда, крайне упрощенной, — в ритурнеле I ч. Скрипичного концерта Вивальди «Весна» E-dur из цикла «Времена года», 8 + 8 тт. Пример простой трехчастной формы — в ритурнеле из 1 ч. Клавирного концерта №2 E-dur И.С. Баха, 8+9+6 тт.

С крупными темами нового типа, насчитывающими десятки тактов, связана особая развитая форма, которую можно условно назвать **«одночастная разработочная форма барокко»**, поскольку ее особенность составляет длительная и активная мотивная разработка, встроенная внутрь такой структуры. Яркий пример — ритурнель 1 ч. Итальянского концерта И.С. Баха для клавира соло, 30 тт. Он состоит из 4-тактовой головной мотивной группы (аналог soggetto), ее имитационного повторения в D (также 4 тт.), длительной мотивной разработки (20 тт.) и заключительного полного совершенного каданса в главной тональности (2 т.):

Голов.мотивная группа	имитация голов.мотивной группы	мотивная разраб.	каданс
4т.	4т.	20т.	2т.

В столь длительной одночастной форме несомненно отражение логики ораторской речи: головная мотивная группа — одновременно вступление и главная мысль, разработка — трактовка, обсуждение этой мысли, с включением «возражения» — мотива с новым, динамичным ритмом в т.13 (тридцать вторые длительности), утверждения первоначальной мысли (мотивы — в тт.26–27), отступления (остановка на DD в т.28), после чего — общее заключение (тт.29–30).

Наиболее развернутая форма ритурнеля образуется при построении внутри него миниатюрной концертной формы, подобной структуре всей формы («концерт в концерте»). Такова форма в одной из самых длительных музыкальных тем эпохи барокко — главной теме Прелюдии a-moll из Английской сюиты №2 Баха, протяженностью в 54 тт. Схема формы такова:

Р	ЭП¹	Р	ЭП²	Р
р эп¹	р эп² р эп³	р	ЭП⁴	р
4т. 4т.	1т. 4т. 1т. 4т.	4т.	24т.	8т.
8т.	10т.	4т.	24т.	8т.

Здесь на меньшем уровне концертная форма насчитывает 9 разделов (см. малые буквы схемы и количества тт.4, 4, 1, 4, 1 и т.д.), на большем — 5 разделов (см. крупные буквы схемы и количества тт.8, 10, 4, 24, 8). Прелюдия a-moll является также выдающимся примером ритмической энергии и новой ритмической организации, достигнутой в эпоху барокко: вся пьеса, продолжительностью в 163 тт., представляет собой perpetuum mobile, с непрерывной равномерностью восьмых и часто шестнадцатых длительностей, играемое только с одной краткой передышкой (в кадансе т.107).

Важной особенностью ритурнеля концертной формы является ее **тематическая многосоставность**, многоэлементность, позволяющая композитору при средних проведениях ритурнеля сохранять в нем не все составные элементы, а только некоторые, иногда — один элемент. Причем **пропускаться может иногда начальный элемент**, то есть головная мотивная группа, что создает трудность для анализа, поскольку тему узнают прежде всего по ее началу. Пример многосоставной, многоэлементной темы ритурнеля — в 1 ч. Концерта a-moll Вивальди, переложенного И.С. Бахом для органа; ритурнель состоит из пяти различных soggetti, образующих сквозную одночастную форму барокко, 16 тт.:

164. **А.Вивальди — И.С. Бах. Концерт для органа a-moll, I ч.**

В четырех средних проведениях ритурнеля в 1 ч. Концерта от полной многоэлементной темы берется только какой-либо один элемент, одно soggetto — e, c, a или d, то есть головная мотивная группа в трех средних проведениях не участвует:

165 а) **А.Вивальди — И.С. Бах. Концерт для органа a-moll, I ч.**

Ритурнель концертной формы в его средних проведениях как правило транспонируется в родственные тональности и сокращается структурно. Пример — проведения ритурнеля в 1 ч. Итальянского концерта Баха:

начальный ритурнель	средние провед. ритурн.				заключ. ритурнель
F	C–B	d	B	F–C	F
30т.	8т.	18т.	3т.	8т.	30т.

Однако разного рода исключения из этого правила для барокко столь же закономерны, как в отношении количественном, так и тональном. Пример — 1 ч. Органного концерта a-moll Вивальди-Баха, где два средних проведения ритурнеля — в главной тональности:

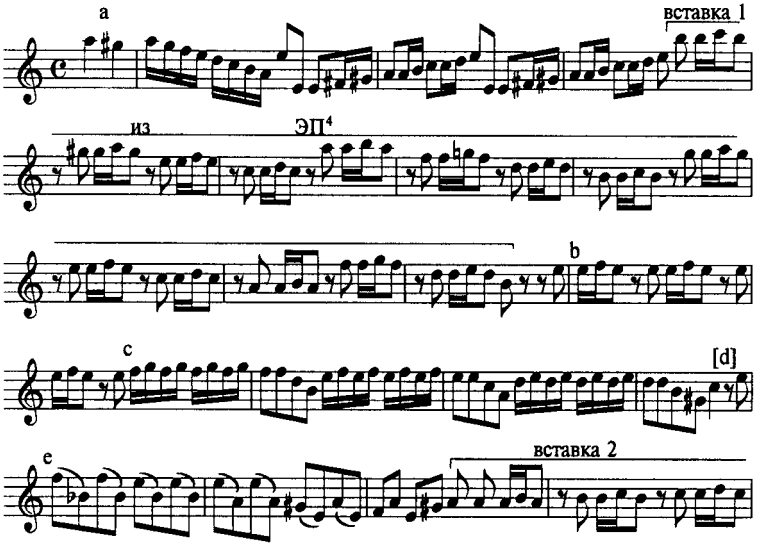
нач. рит.	средние провед. рит.				закл. рит.
a	a	C	d	a	a
16т.	3т.	3т.	3т.	3т.	26т.

Заключительный ритурнель примечателен своим структурным расширением, для придания ему должной весомости после развитого последнего эпизода. Так, в 1 ч. Клавирного концерта d-moll Баха при протяженности главной темы в 6 (7) тт. заключительный ритурнель достигает 19 тт., благодаря фигурационной вставке в 10 тт.:

	заключ. ритурнель	
начало темы	фигурационная вставка (эп)	тема
2т.	10т.	7т.

В 1 ч. Концерта a-moll Вивальди-Баха начальный ритурнель длится 16 тт., а заключительный — 26 тт. Укрупнение достигается путем двукратных вставок материала из ЭП[4], правда, с эллипсисом одного из прежних элементов (d):

166. **А.Вивальди — И.С. Бах. Концерт для органа a-moll, I ч.**



Эпизоды концертной формы — построения между проведениями ритурнеля, основанные либо на новых, в том числе фигурационных темах, либо в виде разработки главной темы, либо на сочетании того и другого. Характерно участие солирующих инструментов (soli), по контрасту с tutti ритурнеля. В концертной форме альтернативного типа во всех эпизодах участвует новая тема, которая может быть производной от главной, как, например, в Прелюдии g-moll из Английской сюиты №3 Баха, где новая тема образуется при помощи перестановки мотивов главной темы — вместо a b — b a:

167 а) И.С. Бах. Английская сюита №3. Прелюдия б)

В цикле скрипичных концертов Вивальди «Времена года» фигурационные эпизоды связаны с программной изобразительностью. Например, в концерте «Весна» (1 ч.) программные строки сонета, положенного в основу произведения, таковы:

ЭП¹ — Пение птиц («радостно приветствуют ее птицы своим пением»)
ЭП² — Бегут ручьи («бегут ручьи со сладким журчаньем в дуновении Зефира»)
ЭП³ — Гремит гром («чернотой покрывается небо, весна возвещает о себе молнией и громом»)
ЭП⁴ — Пение птиц («потом он отгремел, и птицы начали снова свое прекрасное пение»)

Пример — начало фигурационной темы в ЭП² «Бегут ручьи»:

168. А. Вивальди. Концерт для скрипки «Весна», I ч.

Разработки баховских произведений порой достигают размаха разработок будущих классических симфоний. Пример — мотивная разработка (21 тт.) в эпизоде g-moll–B-dur в 1 ч. Клавирного концерта d-moll Баха. Фигурационная тема и мотивная разработка могут идти в контрапункте — как в ЭП² Клавирного концерта d-moll Баха:

В тонально-гармоническом отношении эпизоды начинаются в тональности предыдущего ритурнеля, заканчиваются в тональности последующего, в обоих случаях со вторгающимися кадансами.

Линия укрупнения масштабов эпизодов по мере развития формы выражается иногда в наличии на месте последнего эпизода двух эпизодов, идущих подряд, — как в Прелюдии g-moll из Английской сюиты №3, где перед последним ритурнелем идут эпизоды d—Es, 37 тт., и Es—g, 18 тт.

Последний, самый крупный эпизод, отличается большой фактурной изобретательностью, развитой фигурационностью, предвосхищающей виртуозную сольную каденцию классического концерта. Так, последний эпизод 1 ч. Клавирного концерта d-moll Баха включает красивейшие фигурационные темы и фантазийный раздел с участием клавирного арпеджио тридцать вторыми длительностями. Его протяженность — 37 тт., в то время как ЭП[1] насчитывает лишь 6 тт. (ритурнель — также 6—7 тт.). Как писал И. Кванц в «Школе игры на флейте», «в последнем solo [то есть, эпизоде — *В.Х.*] должны быть собраны приятнейшие мысли, самые приятные из всего прозвучавшего ранее». После этого должна последовать «самая возвышенная музыкальная мысль, которую композитор обязан сосредоточить в заключительной части ритурнеля».

Соединение концертной формы с другими формами барокко закономерно для этой эпохи. Наибольшее значение имеет синтез с трехчастной структурой da capo и с сонатностью, и сонатной формой. Соединение с **трехчастной** формой da capo (третий тип концертной формы) особенно важно для крупных, многочастных концертных форм, приобретающих таким путем рельефную архитектонику и стройность пропорций. Пример — Прелюдия a-moll из Английской сюиты №2 Баха, где гигантская тема в 54 тт., также в концертной форме, точно повторяется в репризе, а укрупненную, составную среднюю часть образуют ЭП[1], ЭП[2] и ритурнель между ними, общей протяженностью в 55 тт. [Удивительно точно выверенные пропорции в главных явлениях данной формы говорят о сохранившейся в немецком барокко доверии к роли числа в музыке. Здесь 54 (55) — число тактов в трех крупных разделах da capo, 27 (вдвое мень-

ше) — число тактов в ЭП[1], 13 (еще вдвое меньше) — число тактов в среднем проведении ритурнеля]:

Р	ЭП[1] 27т.	Р 13т.	ЭП[2] 15т.	Р
54т.		55т.		54г.

С сонатностью и сонатной формой концертная форма барокко координирует на двух масштабных уровнях: во всей форме и в форме каких-либо разделов. Пример синтеза концертной формы с сонатной во всей композиции — 1 ч. Клавирного концерта d-moll Баха, где обособляется рельефная ПП a-moll в экспозиции (см. наш Пример 169), транспонируемая в репризе в главную тональность d-moll (см. статью Ю. Холопова о концертной форме у И.С. Баха, указ. в лит.). Пример синтеза раздела концертной формы с сонатной формой — в 1 ч. Бранденбургского концерта №4 Баха. В первом разделе (83 тт.) концертная форма имеет черты однотемной сонатной формы с разработкой и однократным проведением темы в репризе (соединение ГП и ПП в один раздел):

экспозиция			разр.		репризa	
ГП	СП	ПП			ГП	развитие и закл.
Р	ЭП[1]	Р	ЭП[2]		Р	ЭП[3]
G	G–D	D	D–G	C–G	G	G
13т.	9т.	13т.	21т.		13т.	14т.

Та же 1 ч. Бранденбургского концерта №4 — одновременно и пример на форму da capo, поскольку показанный выше ее первый сонатный раздел повторен в репризе буквально. Ярким образцом **синтеза концертной формы с крупной трехчастностью и с элементами сонатности** является 1 ч. Бранденбургского концерта №5 Баха. Контраст крайних и средней частей трехчастности необычен своей двухаффектностью: этот особо выдающийся, новаторский баховский концерт содержит вместе с минорной темой в средней части (fis-moll) нежный элегический характер музыки, противостоящий аффекту радости в главной теме. В первой части формы есть очертания однотемной сонатной формы, в третьей части — очертания репризы однотемной сонатной формы. Схема формы 1 ч. такова:

сон.ф.	эксп. ГП	СП	ПП	разраб.		репр. ГП–ПП	связка	нов. тема	и возвр. ход	репр. ГП	ПП	Кода	
концерт. форма	Р	ЭП[1]	Р	ЭП[2]	Р	ЭП[3]	Р	ЭП[4]	ЭП[5]		Р	ЭП[6]	Р ЭП с сольной каденцией	Р
тон-ти	D	D–A	A	A–h	h	h–D	D	D–fis	fis–A	A	A-D	D	D D	D
колич. тт.	8	10	13	8	2	16	3	10	10	20	10	10	19 15+64	9

В барокко соединение в одном произведении признаков двух или нескольких форм было столь же закономерным явлением, как и существование «чистых» музыкальных форм.

4. Инструментально-вокальные формы

К инструментально-вокальным формам, укрепившимся в позднем барокко, особенно у И.С. Баха, относятся музыкальные формы разных

жанров и масштабных уровней: арии и хоры, кантаты (духовные и светские), оратории и пассионы. Они называются не вокальными, а инструментально-вокальными потому, что ведущая формообразующая роль в них принадлежит инструментальной, а не вокальной партии. Об этом говорят условия существования двух формообразующих основ музыкальных форм барокко — гармонии и тематизма. Гармония, использующая практику basso continuo, наиболее полно представлена в инструментальной, а не вокальной сфере. Музыкальные темы свое четкое, кристаллизованное изложение получают, как правило, не у вокальных голосов, а у инструментов, где они архитектоничны, закруглены и сохраняют эту оформленность при повторении в музыкальной композиции. Сам тип барочного тематизма носит также инструментальный характер. В ариях с ритурнелем тема ритурнеля инструментальна, она четко оформлена в отношении тематизма, гармонии, формы и служит источником последующего вокального тематизма.

Отношение к словесному тексту примечательно следующими особенностями. Конструктивно слово подчинено музыке: музыкальная форма не складывается на основе строк словесного текста, как в строчной форме; метрика и ритмика стиха не определяет метрики и ритмики музыки; допускается неограниченное число повторений слов. Преобладающая форма словесного текста — стихи (в кантатах, пассионах, ораториях), по большей части строгие силлабо-тонические, с альтернансами, подобно строению текстов протестантских песнопений. Проза остается лишь там, где используется традиционный текст католической мессы — в самих мессах, и текст Евангелия — в «Магнификат», в партии Евангелиста, в пассионах и т.п. В выразительном же смысле слово было для музыки прямым источником для образования аффектов и выразительно-изобразительных музыкально-риторических фигур.

В барокко аффектное прочтение слова было иным, чем в позднем Возрождении: «Без должного аффекта музыка ничего не стоит, ничего не значит, не оказывает никакого влияния», — писал крупнейший теоретик XVIII в. И. Маттезон (Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М. 1971. С.38). В отличие от эпохи Возрождения, когда музыкальная выразительность и изобразительность закреплялись за отдельными словами, в эпоху барокко один аффект стал закрепляться за целой музыкальной формой, например, в оперной арии: ария ламенто, ария гнева, героическая, любовная и т.д. В музыкальной эстетике XVIII в. это правило выразилось в виде «теории одноаффектности», перешедшей из барокко в классицизм. Так, немецкий теоретик И.Я. Энгель писал: «Соната, симфония и т.п. должны заключать в себе развитие одной страсти, отклоняющейся в сторону разнообразных ощущений» (С. Маркус. История музыкальной эстетики. Т.1. М. 1959. С.46). Существовали следующие ряды названий аффектов: любовь, печаль, отвага, восторг, умеренность, гнев, величие, святость (А. Кирхер. 1650); любовь, страдание, радость, гнев, сострадание, страх, бодрость, изумление (И. Вальтер. 1732). Музыкально-риторические фигуры преобразовались и индивидуализировались, благодаря чему в их названии мы будем ис-

пользовать и музыкальные термины — гармонического и ритмического порядка. У И.С. Баха, композитора теологической концепции в музыке, использование музыкально-риторических фигур имеет и глубокое этическое значение. Один из примеров — в арии тенора «Deposuit» №8 из «Магнификат» на текст из Евангелия: «Низложил сильных с престолов и вознес смиренных». В этой «арии гнева» в пределах одного аффекта, страстно осуждая своей музыкой «сильных», композитор как бы обрушивает на них сокрушающую гаммообразную фигуру ката́басис, а сочувствуя «смиренным», пишет ряд волнообразных восходящих ходов — ана́басис, свой моральный акт гнева против «сильных» он подчеркивает еще и грозной заключительной тиратой в пределах октавы (tirata perfecta):

170. **И.С. Бах. Магнификат, №8. Ария тенора**

4.1. Ария с ритурнелем

Ария с ритурнелем — отличительный тип музыкальной формы эпохи барокко, оказавший значительное влияние на многие другие формы барокко и классицизма. Элементарная структурная схема арии с ритурнелем такова:

P	**соло¹**	**P**	**соло²**	**P**
(R	**a¹**	**R**	**b**	**R)**
T	**T–D**	**D**	**~**	**T**

В орбиту влияния арии с ритурнелем вошли важнейшие музыкальные формы барокко и классицизма: простая двухчастная, концертная, сонатная, рондо.

Из разновидностей арии с ритурнелем в музыкальных формах барокко, в том числе И.С. Баха, наибольшее распространение получила «Devise-Arie» (букв. «ария с девизом»), — та, в которой инструментальный ритурнель содержит основную тему, повторяемую затем в вокальном голосе и развиваемую в дальнейшем течении музыкальной формы. Выбор такого рода однотемной структуры был связан с требованием одноаффектности музыкальной формы. В эпоху барокко широко развился и тип арии da capo, где средняя часть могла быть как развитием «девиза», так и новой темой.

Виды барочных инструментально-вокальных форм с ритурнелем таковы: простая двухчастная с ритурнелем, простая трехчастная с ритурнелем,

простая многочастная с ритурнелем, сложная трехчастная с ритурнелем, сонатная двухчастная с ритурнелем, сонатная трехчастная форма с разработкой и с ритурнелем, сонатная форма с эпизодом и с ритурнелем. В этих формах написаны арии, отчасти — хоры из пассионов, месс и кантат И.С. Баха. При отграничении названных форм друг от друга, в частности, простых форм от сложных, критерием является структура не начального ритурнеля, а вокального экспозиционного раздела (соло). Ритурнель же по сравнению с этим соло излагается более компактно, сжато: в сложной форме он может иметь форму периода, в простой — не только периода, но и начальной мотивной группы.

Простая двухчастная форма с ритурнелем имеет схему, которая была приведена выше в качестве исходной. Пример — Benedictus (№22), ария тенора h-moll с солирующей скрипкой из Мессы h-moll Баха. Схема формы такова:

R	a	R	b	R
h	h–D	D	e–h	h
12т.	13т.	6т.	17т.	9т.
(4 + 8)	(4 + 5 + 4)		(9 + 8)	(1 + 8)

R, инструментальный ритурнель — период типа развертывания, повторяемый в центре всей формы и в конце ее с разными сокращениями, a — также период типа развертывания. В данном случае простая двухчастная форма с ритурнелем усложнена элементом сонатности — наличием развитого дополнения к a и b, идентичного ЗП сонатной формы, с соответствующей транспозицией: в экспозиций 4т. D-dur, в репризе 8т. h-moll.

Канонический текст арии, как во всей мессе, — прозаический. Аффект (согласно А. Кирхеру) можно определить как святость; важнейшие музыкально-риторические фигуры — анáбасис и колорирование.

Простая трехчастная форма с ритурнелем будет показана на примере арии сопрано «Blute nur» h-moll из «Страстей по Матфею» (№12) Баха.

Поясним правила построения текстовой основы в ариях из пассионов Баха. Ария следует за отрывком канонического текста (в прозе) в речитативной партии Евангелиста и является моментом эмоционального переживания соответствующих строк Евангелия. Текст арии — поэтическое, стихотворное толкование этого момента Евангелия. Текст пишется в правильных силлабо-тонических рифмованных стихах. Он обладает определенной смысловой структурой, отвечающей правилам религиозной экзегетики, то есть толкования христианского Св. Писания. 1 ч. стихотворного текста — эмоциональный отклик на предшествующие слова Евангелиста. 2 ч. — метафорический пересказ события, начинающийся с характерных слов «но» («aber»), «что» («daß»), «так как» («denn»). 3 ч. — повторение 1 ч. текста по принципу da capo, служащее риторическим подтверждением мысли 1 ч.

Канонический текст в партии Евангелиста и Иуды, №11 «Страстей по Матфею» Баха:

Е. «Один из 12 учеников, по имени Иуда Искариот, пришел к первосвященнику и сказал»:
И. «Что ты хочешь мне дать? Я хочу предать Его».
Е. «И он дал ему 30 серебряников...»

Стихотворный текст арии сопрано №12:

1 ч. Blute nur, du liebes Herz!
2 ч. Ach, ein Kind, das du erzogen, das an deiner Brust gesogen, droht den Pfleger zu ermorden, denn es ist zur Schlange worden.
3 ч. (da capo)

Подстрочный перевод:

1 ч. Кровоточи, любимое сердце!
2 ч. Ах, дитя, которое ты вскормил на своей груди, превратилось в змею, которая грозит тебя убить.

3 ч. (повторение 1 ч.)

Метрическая схема стихов (X^4):

1 ч. — ∪ — ∪ — ∪ —

2 ч. — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪

3 ч. — ∪ — ∪ — ∪ —

По содержанию данного текста 1 ч. — страстная эмоциональная реакция на предательство Иудой Христа. 2 ч. — метафорический рассказ о предателе Иуде как змее, пригретой на груди. Типичные соединительные слова das, denn введены внутрь 2 ч. 3 ч. — подтверждение выраженной в 1 ч. эмоциональной реакции. По метрической структуре весь текст — стройное 6-стишие X^4, причем, метафорическая 2 ч. выдержана в одинаковых женских рифмах, с ассонансами (фонетическими подобиями рифм).

Схема музыкальной формы арии сопрано «Blute nur» такова:

1 ч.			2 ч.	3 ч. da capo		
R	a	R	b	R	a	R
h	h	h	A–e	h	h	h
8т.	12т.	8т.	17т.	8т.	12т.	9т.
(2+2+4)	(2+2+8)					

Ария принадлежит, как это типично для И.С. Баха, к типу Devise-Arie, то есть тема первого ритурнеля составляет основу вокальной партии. 2 ч. музыкальной формы основана на новых мотивах в вокальной партии, с сохранением прежних мотивов в партии оркестра. 3 ч., реприза — не выписана, представляет собой точное da capo. Однако в силу импровизационных установок музыкальной практики эпохи барокко даже совершенно точные репризы варьировались, украшались колорированием исполнителями. То есть барочные арии da capo не были таковыми в реальном бытовании музыки.

Строение арии «Blute nur»:

R — период типа развертывания, немодулирующий: 2т. — головная мотивная группа, 2т. — ее секвентное повторение; 4т. — секвентное развертывание с кадансом в h-moll.

a — период типа развертывания у вокального голоса, немодулирующий: 2т. — начальная мотивная группа, 2т. — ее секвентное повторение, 8т. — развертывание и каданс в h-moll.

R — повторение первого проведения R.

b — середина с новой темой у вокального голоса, начинается сопоставлением в A-dur, заканчивается кадансом в e-moll.

R, a, R — реприза da capo.

По эмоциональному строению ария одноаффектна, несмотря на новую тему в середине формы, тем более что в оркестре продолжают звучать прежние мотивы. Аффект можно определить как страдание. Глубокое чувство передано благодаря тональности смерти и скорби h-moll, хроматике в гармонии и выразительнейшими музыкальным фигурам, традиционным и индивидуальным. Экспрессивен и символичен головной мотив (см. Пример а), включающий синкопу и хроматизм, обладающий также мелодическим движением по замкнутому кругу (фигура circulatio). Аффектному единству всей арии способствуют мотивы вздоха у струнных, пронизывающие все разделы формы (б). Разнообразны хроматизмы: хроматические ступени, скачки на ум. и ув. интервалы в вокальном и инструментальных голосах, ум. 7-аккорды. Наделенный острым чувством христианской этики, Бах не жалеет экспрессивных красок для описания змеи (Schlange), которая хочет убить (ermorden): здесь и колорирование, пропитанное жесткими хроматизмами, и синкопы, и ходы на октавы, септимы, тритон (Manieren, saltus duriusculus — в):

171 а) И.С. Бах. Пассионы по Матфею, №12. Ария сопрано б)

Пример **простой трехчастной формы с субдоминантовой репризой** представляет собой ария сопрано a-moll с солирующей флейтой «Aus Liebe will mein Heiland sterben» («Из любви мой Спаситель хочет умереть») из «Страстей по Матфею» (№58) Баха. 1 ч. (15 т.), окруженная ритурнелем, — период типа развертывания, модулирующий из a-moll в C-dur. 2 ч., начинающаяся характерным словом «daß» («что») — развивающего характера. 3 ч. (17 т.) содержит полную и точную репризу словесного текста 1 ч., являясь в этом смысле репризой da capo, но тональный план имеет d-moll — a-moll (S–T). Форму обрамляет начальный ритурнель a-moll.

Пример **простой многочастной (четырехчастной) репризной формы с ритурнелем** — ария сопрано (№4) «Komm in mein Henzens Haus» («Приди в дом моего сердца») h-moll из кантаты Баха «Ein feste Burg» №80. Схема формы такова:

R	a	R	b	R	c	a	R
h	h–fis	fis	fis–D	D	h –e	h	h
2т.	8т.	2т.	6т.	2т.	5т.	8т.	3т.

R излагает только головную мотивную группу. Вокальная экспозиция а имеет форму модулирующего периода типа развертывания (h–fis), остальные вокальные разделы — не сложнее по структуре. Вокальная реприза а однотональна, без модуляции в D. Транспозиция колоратуры на сл. «Verlangen» в разделе «а» привносит черты сонатности. Тональный план формы в целом отвечает классическому функциональному порядку: T D S T.

Аффект арии — любовь, чему не препятствует наличие скорбной тональности h-moll. О данном аффекте говорит текст «Приди в дом моего сердца. Господь Иисус, мое желание» и музыкальная фигура колорирования, когда в течение 3 тактов восторженно распевается слово «Verlangen» («желание»). Характерны и другие фигуры, с движением голосов навстречу друг другу: ана́басис в начале инструментального ритурнеля, символизирующий устремление человека к Господу, и ката́басис в начале вокальной темы, отвечающий словам «приди, Господь».

Сложная трехчастная форма с ритурнелем имеет разновидности в зависимости от структуры I части и выбора темы для II части: I ч. может содержать простую двух- или трехчастную форму, II ч. может быть либо развивающей, либо построенной на новой теме. Таким образом, в отличие от классической сложной трехчастной формы, в инструментально-вокальной сложной трехчастной форме барокко тематический контраст в средней части не является обязательным. Пример сложной трехчастной формы с ритурнелем, где I ч. представляет собой простую двухчастную форму, — ария баса g-moll «Gerne will ich mich bequemen» («Охотно готов я себя успокоить») из «Страстей по Матфею» (№29) Баха. Схема формы такова:

R	a	b	R	c	da capo
g	g–d	d–g	g	B–F	F–Es
12т.	12+40т.		8т.	13т.	17т.
период				период развитие	
двухчаст. форма					

II, средняя часть формы имеет новый начальный мотив, хотя в продолжении содержит один из продолжающих мотивов темы I ч. Новое мотивное начало дает основание считать тему средней части новой в целом. Сравним начальные мотивные группы тем I и II чч. сложной формы:

172 а) **И.С. Бах. Пассионы по Матфею, №29. Ария баса**

б)

Несмотря на использование мажорных тональностей в средней части (появление метафор «молоко», «мед»), вся форма подчинена одному аффекту — печали. Один из эмблематических моментов в конце II ч. таков: при модуляции в Es-dur, на метафорические слова «подсластить питье», у оркестра проходит долгая нисходящая фигура катáбасис, символизирующая смерть.

Пример сложной трехчастной формы da caро с ритурнелем, в которой I ч. имеет **простую трехчастную форму** (при этом II ч. развивает тему I ч.) — ария альта g-moll «Können Tränen» из «Страстей по Матфею» (№61) Баха. Схема формы такова:

R	a	R	b	a	R	c	R	c	da caро
g	g–B	B	B–g	g	g	g–d	d	c	
12т.	12т.	8т.	8т.	11т.	12т. (13т.)	5т.	9т.	14т.	
	период		серед. и репр.						
	пр. трехчаст. форма								

Обратим внимание на связь с музыкальной формой структуры словесного текста. Перед арией альта проходит речитатив Евангелиста «Тогда отпустил он Варавву, а Иисуса бив предал на распятие». Это — драматическая кульминация Евангелия. И вслед за этой строкой Бах дает эмоциональный отклик, но еще не в виде арии, а в виде особой патетической, как бы сценической музыкальной вставки — речитатива альта с оркестром, на слова «Господи, помилуй! Здесь стоит связанный Спаситель...», где достигается кульминация баховской драматической экспрессии «Страстей по Матфею». И после нее следует ария альта g-moll, со следующим стихотворным текстом:

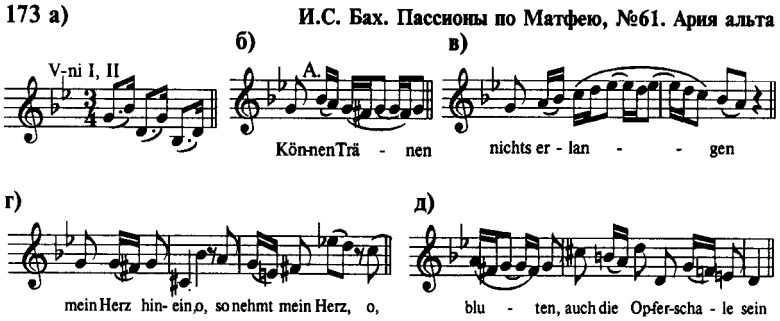
	Подстрочный перевод:
1ч. Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen, nichts erlangen, o, so nehmt mein Herz hinein!	**1ч.** Если слезы на щеках моих не помогут, о, пусть возьмут мое сердце!
2ч. Aber laßt es bei den Fluten, wenn die Wunden milde bluten, auch die Opferschale sein.	**2ч.** И когда раны закровоточат и польется поток, пусть оно станет жертвенной чашей.
3ч. (Da caро)	**3ч.** (повторение 1 ч.)

Метрическая стуктура стиха (X^4):

1 ч.	— ∪ — ∪ — ∪ — ∪	**a**
	— ∪ — ∪ — ∪ — ∪	**a**
	— ∪ — ∪ — ∪ —	**b**
2 ч.	— ∪ — ∪ — ∪ — ∪	**c**
	— ∪ — ∪ — ∪ — ∪	**c**
	— ∪ — ∪ — ∪ —	**b**
3 ч.	— ∪ — ∪ — ∪ — ∪	**a**
	— ∪ — ∪ — ∪ — ∪	**a**
	— ∪ — ∪ — ∪ —	**b**

Метрическая структура стиха, таким образом, — три терцета с альтернансами, с симметричным повторением первого терцета в третьем. В рисунке метрической схемы можно усмотреть и символику троицы, и символику креста. По смысловому членению 1 ч. стиха — эмоциональный отклик на строку Евангелия, 2 ч. — метафорический пересказ события, 3 ч. — снова эмоциональная реакция.

Единый аффект, пронизывающий всю арию, — страдание. Глубокий минор властвует не только в крайних частях (g-moll), но и в средней (d-moll, c-moll). Образы, на которые направлен весь выразительно-живописный язык арии, — бичевание, плач, потоки слез. Начальные мотивы оркестра со скорбным пунктирным ритмом (а), ламентный мотив, с внутренним повтором в нем «плачущей» синкопы в главном мотиве вокальной темы («Können Tränen», б) и гаммообразные потоки («erlangen»), непрерывно сплетаясь, длятся всю сложную трехчастную форму, сохраняя и углубляя единый аффект; многочисленные фигуры — экскламация (восклицание, на слове «o» — г), катáбасис (на слове «hinein» — г), суспирация (вздох, на слове «Herz», с последующей паузой — г), скачки на ум. септиму («nehmt mein Herz», г), на тритон, на октаву («auch Opferschale», д) и другие — заостряют экспрессию пения альта и сопровождающих инструментов:



Начальный 12-тактовый ритурнель концентрирует в себе не только все мотивы единственной темы, но и все основные виды музыкально-риторических фигур арии.

Сонатную двухчастную барочную форму с ритурнелем можно видеть в хоре «Et incarnatus» (№15) из Мессы h-moll Баха, со следующей схемой:

r	**a**	**b**	**r**	**a**	**b**	**r**	**Coda**
	ГП	**ПП¹**		**ГП**	**ПП²**		
h	**h–fis**	**fis**	**fis**	**fis–h**	**h**	**h**	**h–H**
	T	**D**		**D**	**T**		
3т.	**11т.**	**6т.**	**2т.**	**11т.**	**6т.**	**2т.**	**8т.**

Поскольку это не ария, а хор, то форма имеет ряд особенностей. Прежде всего, инструментальный ритурнель не является «девизом» для хоровой партии: в нем излагается не хоровая тема, а «характеристический пласт» оркестра, проводимый на протяжении всего №15 Мессы («характеристический голос или пласт — побочный голос или пласт, ярко индивидуальный по фактурному рисунку, часто с чертами программной изобразительности, составляющий "образный контрапункт" к главному голосу», — В. Н. Холопова. Теория музыки. СПб. 2002. С. 228). Нетипичная в подобных формах кода возникла благодаря оставшейся «свободной» фразе прозаического текста мессы: экспозиция и реприза сонатной формы построены на основе одного и того же текста — «Et incarnatus»... («и во-

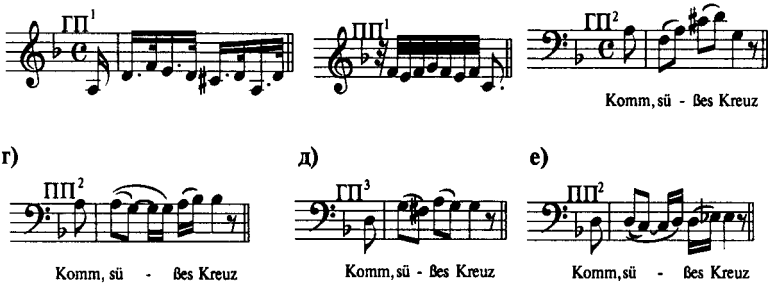
плотился»...), в конце которого следует фраза «et homo factus est» («в образ человека»), превращенная в коду. Кода, закрепляя тональность h-moll, заканчивается аккордом H-dur, служащим D к последующему e-moll в «Crucifixus» (№16). Сонатная форма крайне лаконична — в ней имеются только две партии. ГП — моделирующий период-фугато (h-fis), основанный на нисходящих мотивах, с фигурой катáбасис, отвечающей идее воплощения Св. Духа в человека. ПП — построение в fis-moll, с уравновешивающими восходящими мотивами (на слова «от Девы Марии»). В сонатной второй части, в тональном отношении зеркально симметричной экспозиции, ГП проводится в fis-moll — h-moll, а ПП в h-moll, с сохранением прежних мотивов в партии басов и обновлением их в других партиях. Аффект хора может быть определен как сострадание и печаль.

Сонатная трехчастная форма с разработкой и ритурнелем может быть показана на примере арии баса «Komm, süßes Kreuz» («Приди, сладостный крест») d-moll с соло виолы да гамба из «Страстей по Матфею» (№66) Баха. Она примечательна наличием трехтональной экспозиции, отсутствием в начальном ритурнеле начальных мотивов вокальной ГП и ПП и субдоминантовой репризой. Схема формы такова:

R		a	b	R	c	R	a	b	R
ГП^1	ПП^1	ГП^2	ПП^2		разр.		ГП^3	ПП^2	
d–F	F–A	d–F	F–a	a	~	Es–g	g–B	B–d	d
4т.	4т.	5т.	6т.	4т.	11т.	5т.	5т.	6т.	4т.

Начальный R — трехтональная экспозиция (d–F–a); ГП^1 содержит пунктирный мотив (тяжелого шага, страдания, см. Пример а), ПП^1 — мотив колорирования (б). В вокальной сонатной экспозиции головной мотив ГП^2 — новый, но на основе гармонии и баса ГП^1 со скрытым острым интервалом ув.6 — f–cis (в). Головной мотив ПП^2 — также новый. Разработка начинается мотивом колорирования ПП^1 (см. г). Субдоминантовая реприза начинается с ГП^3 в которой появляется новый начальный мотив — «мотив креста», с окружением звука g с двух сторон (д); ПП^2 транспонируется на квинту вниз, начинаясь в B-dur (е):

174 а) И.С. Бах. Пассионы по Матфею, №66. Ария баса



Единый аффект арии — страдание — связан с характером головного мотива ритурнеля, который своим пунктирным ритмом пронизывает всю

многомотивную, многофигурную музыкальную композицию. Еще один пример сонатной трехчастной формы с ритурнелем — Ария альта «Quae moerebat» («Как печалится») №4 Es-dur из «Stabat Mater» Перголези.

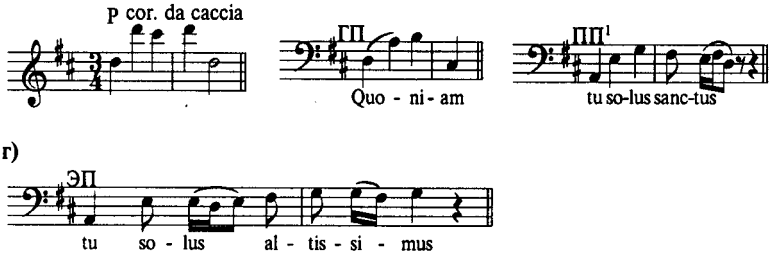
Сонатная форма с эпизодом и с ритурнелем может быть показана на примере арии баса «Quoniam» («Ибо Ты один свят») №10 D-dur с соло Corno da caccia из Мессы h-moll Баха. Ее отличительной чертой является наличие новой, производной музыкальной темы, расположенной в центральном разделе формы, в данном случае имеющей также и внутреннюю симметричную структуру. Схема формы «Quoniam» такова:

R	a			b¹	R	c	R	c	a		b²	R
	ГП	СП	ПП¹	ПП²			ЭП		ГП	СП	ПП³	
D	D	D	D–A	A	A	A–h	h	h–fis	D	A–D	D	D
12т.	8т.	8т.	4т.	12т.	8т.	14т.	8т.	15т.	8т.	9т.	9т.	12т.

Схема показывает централизацию формы вокруг оси, на которой располагается раздел (R) в скорбной минорной тональности — h-moll, тональности всей Мессы. В тексте «Quoniam» нет слов, соответствующих минору, — и композитор делает осевой раздел чисто инструментальным, проводя там ритурнель, причем, без начального, восторженного мотива.

Тема центрального эпизода, с ее начальным мотивом (в), — производна от главной темы и ее начального, головного мотива в инструментальном ритурнеле (а) и в вокальной ГП (б); до центрального эпизода его тема появляется в виде ПП¹, краткой и не возобновляющейся в репризе (г):

175 а) И.С. Бах. Месса h-moll, №10. Ария баса



Сонатная экспозиция имеет ту особенность, что основная ПП — ПП² — построена на теме R, главной теме всей формы. В репризе она заменяется на другой мелодический материал, с изобильным 4-тактовым колорированием (ПП³).

Аффект этой арии, написанной на три фразы текста в прозе «Ибо Ты один свят, Ты один Господь, Ты один высочайший Христос», можно определить как восторг. Соответственно выбрана типичная славильная тональность D-dur. В том же ключе выдержаны и музыкально-риторические фигуры арии: анáбасис в началах всех тем (Пример 175а, б, в, г), редкое изобилие скачков на октаву — вверх и вниз, с заполнением и без, в голосах верхних и нижних, инструментальных и вокальных, в разных голосах одновременно, также — колорирование, особенно пышное на слове «Dominus» — мы уже упоминали 4-тактовую колоратуру в ПП³ репризы.

Арии с ритурнелем, столь распространенные в музыке барокко, благодаря свободе обращения со структурой слова композиционно организованы столь же четко, что и инструментальные формы, а благодаря тесной смысловой и этической связи со словом принадлежат к самым одухотворенным произведениям эпохи.

4.2. Вариационная хоральная кантата

Тип церковной кантаты, которому следовал И.С. Бах, был установлен в самом начале XVIII в. в результате реформы немецкого теолога и поэта Э. Ноймейстера, введшего в немецкий духовный обиход элементы итальянской оперы-seria — арию da capo, с определенными стихотворными размерами, которой предшествовал речитатив, при сохранении мотетной полифонической формы в хорах. Особое духовное и музыкальное значение имела опора на протестантский хорал. [В строгой терминологии «хорал» — это католическое песнопение. Музыка протестантской церкви именовалась «песня», «Lied». Но поскольку в партитурах Баха эти песни обозначены словом «Choral», мы будем пользоваться терминами и «хорал», и «песня»]. Правилом было изложение его в последней части кантаты и в том строгом четырехголосии, в котором его могла спеть община. Если хорал составлял тематическую основу предыдущих частей, возникала композиция **вариационной кантаты**.

4.3. Цикл кантаты

В цикле духовной кантаты в отношении жанров установился следующий порядок: хор — сольные речитатив, ария, дуэт — хор. В такой логике композиции выразилась и идея нерушимости веры, и взаимосвязь идеи с переживаемым чувством, и эстетическая завершенность целого. В структуре как цикла, так и частей кантаты, вплоть до деталей, сказались неотделимые от протестантизма установки **герменевтики** (толкования Св. Писания, в связи с переводом древних текстов на немецкий язык) — комментирование религиозных догм поэтическими и музыкальными образами.

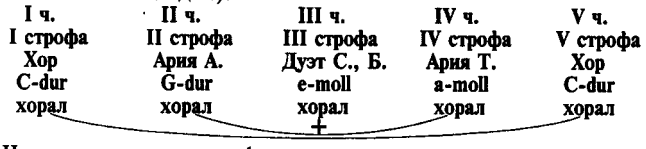
Среди баховских духовных кантат, построенных чрезвычайно разнообразно, мы не рассматриваем примеры единичного включения протестантского хорала (в конце, в первом хоре), также — примеры разных хоралов в хорах одной и той же кантаты. В число рассматриваемых кантат входят те, в которых как минимум две крайние, хоровые части основываются на строфах текста и мелодии какого-либо одного протестантского песнопения, как максимум — все части строятся на этих строфах и мелодии.

Выделим следующие **виды циклов** вариационных кантат: 1) полный хорально-строфический цикл — число частей кантаты равно числу строф хорала, в каждой части проходит мелодия хорала; 2а) полный строфический цикл с хоральным (мелодическим) обрамлением, 2б) полный строфический цикл с хоральным обрамлением и с мелодическими парафразами во внутренних частях, 2в) полный хорально-строфический цикл со вставными частями; 3а) хорально-строфическое обрамление с иными внутренними частями, 3б) хорально-строфическое обрамление

с хоральным центром цикла; 4) хорально-строфическое обрамление со словесно-мелодическими парафразами во внутренних частях.

1). Примеры **полного хорально-строфического цикла** с хоральной мелодией в каждой части — кантаты Баха №4 «Christ lag in Todesbanden» («Христос лежал в оковах смерти»), на текст М. Лютера, и №137 «Lobe den Herren» («Хвали Господа») на текст И. Неандера.

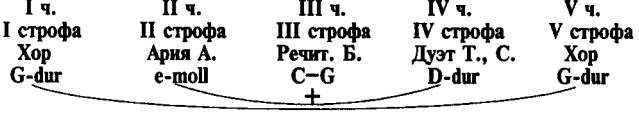
Схема кантаты №137 «Хвали Господа» в 5 частях такова (хорал — протестантская мелодия):



Части кантаты и строфы точно соответствуют друг другу (строфы обозначаются нем. сл. Vers, лат. versus — стих). Мелодия протестантской песни строго, без вариаций проводится в крайних, хоровых частях, I и V; во внутренних сольных II, III, IV чч. она варьирована, но вполне узнаваема. Вместе с точно выдержанной мелодией точно выдержана и тональность — C-dur (I, V чч.), при изменении облика мелодии изменены и тональности — G-dur, e-moll, a-moll (II, III, IV чч.). Общая композиция концентрична: два хора — внешнее кольцо, две арии — внутреннее кольцо, дуэт — центр.

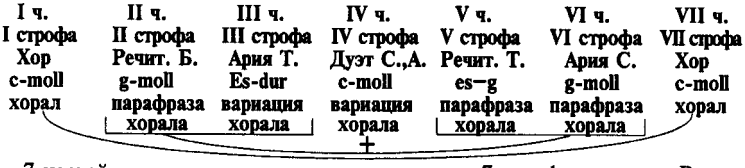
В кантате Баха №4 «Христос лежал в оковах смерти» число частей — 8, а строф в протестантской песне Лютера — 7. Добавочной частью стала небольшая инструментальная «Симфония» в качестве I ч. После нее все вокальные части кантаты (II–VIII) строго соответствуют порядку строф (I –VII). Все 8 частей кантаты выдержаны в одной тональности — e-moll.

2а). Пример **полного строфического цикла с хоральным (мелодическим) обрамлением** — кантата №112 «Der Herr ist mein getreuer Hirt» («Господь — Пастырь мой»), в 5 частях, на свободный перевод В. Мускулусом псалма 23 (в русской Псалтири — №22). Схема такова:



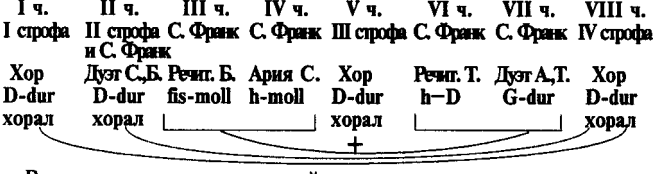
5 частей кантаты полностью соответствуют 5 строфам протестантского хорала. Но мелодия хорала присутствует лишь в обрамляющих хоровых частях и в главной тональности — G-dur (I и V). Внутренние части цикла II, III, IV основаны на другом мелодическом материале. Концентричность композиции очевидна: два хора — внешнее кольцо, ария и дуэт — внутреннее кольцо, речитатив — центр.

2б). Кантаты с включением музыкальных парафраз (см. объяснение далее) требуют от композитора большой изобретательности. **Полный строфический цикл с хоральным обрамлением и мелодическими парафразами**, также вариациями во внутренних частях покажем на примере кантаты №93 «Wer nur den lieben Gott» («Кто теперь возлюбленному Господу»), в 7 частях, на текст Г. Ноймарка. Схема такова:



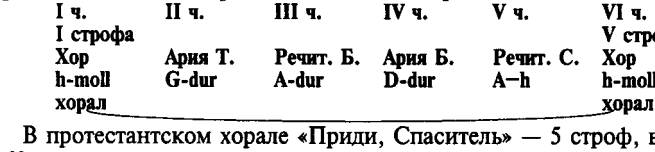
7 частей кантаты полностью соответствуют 7 строфам хорала. В концентрической архитектонике внутреннее кольцо составляют два отражаемых номера — Речитатив и Ария II, III чч. и Речитатив и Ария V, VI чч., поскольку Речитатив служит вступлением к последующему мелодическому номеру (как в опере). Находящийся в центре Дуэт своей тональностью c-moll корреспондирует с обрамляющими частями I, VII.

2в). Пример **полного хорально-строфического цикла со вставными частями** — кантата №80 «Ein feste Burg» («Господь наша твердыня»), по псалму 46 (русск. №45). В знаменитом протестантском гимне — 4 строфы, в кантате Баха — 8 частей: четыре части написаны на строфы и мелодию М. Лютера, остальные четыре — на стихи С. Франка. Схема такова:



В центре концентрической архитектоники располагается хор, исполняющий мелодию хорала **в унисон** (V ч.). Его симметрично окружают две пары сольных вставных номеров на тексты не хорала, а поэта С. Франка — Речитатив, Ария III, IV чч. и Речитатив, Дуэт VI, VII чч. Внешний круг составляют строфы-мелодии лютеровского хорала — I, II и VIII чч. (В основу кантаты №80 положена ранее написанная кантата №80а, с другим названием, в которой не было I и V частей, то есть это была структура с хорально-строфическим обрамлением — наш тип 3а).

3а). Примером **хорально-строфического обрамления** с иными по тексту и мелодии внутренними частями является кантата №62 «Nun komm, der Heiden Heiland» («Приди, Спаситель язычников»), из 6 частей, на текст обработки песни Лютера неизвестного автора. Схема такова:



В протестантском хорале «Приди, Спаситель» — 5 строф, в кантате №62 используются строфы первая и последняя, соответственно в первой и последней (VI) частях, вместе с мелодией хорала, проводимой в главной тональности h-moll. Так образуется хоровое обрамление цикла. Внутренние части (арии и речитативы) построены на иных текстах и мелодиях, также — в иных, мажорных тональностях.

3б). Во многих вариационных кантатах Бах стремится в центр композиции поставить часть с мелодией хорала. **Хорально-строфическое об-**

рамление с хоральным центром видно в кантатах №5, 9, 38, 80, 114. Вот план композиции цикла кантаты №38 «Aus tiefer Not schrei ich» («Из бездны бед взываю»), на текст лютеровского перевода псалма 130 (рус. 129), из 6 частей:

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.	V ч.	VI ч.
I строфа	Парафраза II строфы				V строфа
Хор	Речит. А.	Ария Т.	Речит. С. (Recitativo a Battuta)	Терцет С.,А.,Т.	Хор
e-moll	C—a	a-moll	d—D	d-moll	E-dur
хорал			хорал		хорал

Желание поместить хорал в центр композиции было у автора так велико, что он провел его в басу без слов, а контрапунктом к нему дал взволнованный, но метрически размеренный речитатив сопрано (a Battuta):

176. **И.С. Бах. Кантата №29, IV ч.**

Центр композиции окружен Арией (с предшествующим Речитативом) и Терцетом и обрамлен хорами на тексты первой и последней строф хорала. Аналогичные приемы прорисовки центра цитатой хорала применены Бахом в кантате №5 (IV ч.), №9 (IV ч.), №114 (конец III ч.), где мелодия хорала проводится в оркестре полностью или в виде отдельной фразы.

4). Тип вариационных кантат с **хорально-строфическим обрамлением и со словесно-мелодическими парафразами** во внутренних частях особенно наглядно показывают протестантские тенденции герменевтики, с приемами комментирования на разных уровнях, в слове и музыке. К произведениям такого рода относится кантата №113 «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut» («Господь Иисус Христос, Ты высшая благодать») в 8 частях, по тексту песнопения Б. Рингвальдта XVI в. (автор текстовой обработки неизвестен). Общая композиционная схема такова:

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.	V ч.	VI ч.	VII ч.	VIII ч.
I строфа	II строфа	Парафраза III строфы	Парафраза IV строфы	текст неизв. автора	текст неизв. автора	Парафраза VI строфы	VII строфа
Хор	Хорал А.	Ария Б.	Речит. Б.	Ария Т.	Речит. Т.	Дуэт С.,А.	Хор
h-moll	fis-moll	A-dur	e-moll	D-dur	G—e	e-moll	h-moll
хорал	хорал	вариация хорала	парафраза хорала	новая произв. мелодия	новая мелодия	вариация хорала	хорал

Концентрические очертания композиции складываются из обрамляющих хоралов (I, II и VIII чч.), парафраз текста с вариациями хорала

(III и VII чч.), центральной, в духе и тональности Gloria Арии D-dur (V ч.) с предшествующим речитативом.

Толкование на уровне всей кантаты начинается с того, что текст из 8 частей неизвестного автора является поэтическим «пояснением» по отношению к тексту протестантского песнопения XVI в. из 7 строф: две части текста являются новыми (V–VI чч.), три части текста — парафразами строф песнопения (III, IV, VII чч.).

Рассмотрим характер парафраз подлинных протестантских текстов на примерах III и IV чч. кантаты. Парафраза в III ч. — новое стихотворение, с использованием ключевых слов строфы автора протестантского песнопения:

III строфа протестантской песни Б. Рингвальдта	рифмы	Текст III ч. кантаты Баха неизвестного автора	рифмы
3. Fürwahr, wenn mir das kommet ein,	a	Fürwahr, wenn mir das kommet ein,	a
was ich mein Tag begangen,	b	dass ich micht recht vor Gott gewandelt	b
so fällt mir auf das Herz ein Stein,	a	und täglich wider ihn misshandelt,	b
und bin mit Furcht umfangen;	b	so quäl mich Zittern, Furcht und Pein.	a
ja, ich weiß weder aus noch ein	a	Ich weiss, dass mir das Herze bräche,	c
und müßte straks verloren sein,	a	wenn mir dein Wort nicht Trost verspräche.	c
wenn ich dein Wort nicht hätte.	c		

Подстрочный перевод:

3. Поистине, когда открывается мне, что день мой прошел, то падает камень мне на сердце и охватывает страх; да, я не знаю, как быть мне, и был бы я совсем потерян, если б не имел Твоего слова.	Поистине, когда открывается мне, что я иду перед Богом неправедным путем и каждый день я им пренебрегаю, так мучаюсь я, испытывая дрожь, страх и терзание. Я знаю, что будет разбито мое сердце, если не даст мне утешения Твое слово.

Парафраза в IV ч. кантаты носит иной характер: после каждой пары строк протестантской песни дается стихотворный словесный комментарий:

IV строфа хорала	рифмы	IV ч. кантаты	рифмы
4. Allein dein heilsam Wort, das macht	a	Jedoch dein heilsam Wort, das macht	a
mit seinem süßen Singen,	b	mit seinem süssen Singen,	b
daß mir das Herze wieder lacht	a	dass meine Brust,	c
und neu beginnt zu springen,	b	des vormals lauter Angst bewusst,	c
(и т.д.)		sich wieder kräftig kann erquicken.	b
		Das jammer volle Herz	d
		empfindet nun nach thränenreichem Schmerz	d
		den hellen Schein von Jesu Gnadenblicken;	b
		sein Wort hat mir so vielen Trost gebracht,	a
		dass mir das Herze wieder lacht,	a
		als wenn's begrünnt' zu springen.	b
		(и т.д.)	

Подстрочный перевод:

4. Однако Твое целительное слово, которое творит своим нежным пением, что сердце у меня снова смеется, как будто хочет выпрыгнуть, (и т.д.)	Однако Твое целительное слово, которое творит своим нежным пением, так что моя грудь, которая прежде ощущала безысходный страх, снова может укрепиться силой. Полное плача сердце после изобилующей слезами боли теперь ощущает ясный свет лучей милости Иисуса; его слово приносит мне так много утешения, что сердце у меня снова смеется, как будто хочет выпрыгнуть. (и т.д.)

В других случаях поводом для поэтической парафразы становится даже какое-либо отдельное выразительное слово, как слово «Meerswellen» («морские волны») в III ч. кантаты Баха №178, с многоуровневым текстовым комментарием: древний псалом 124 (рус. 123) — в протестантском хорале XVI в., строфа протестантского хорала XVI в. — в кантате Баха XVIII в.

Музыкальный язык, в частности, живописный язык баховских кантат, также является одним из аспектов герменевтики: выбирая тот или иной аффект, привнося взволнованную эмоцию, украшая слова многочисленными впечатляющими фигурами, композитор комментирует канонизированные тексты и духовную поэзию на языке «человеческих страстей».

4.4. Отдельные части кантаты

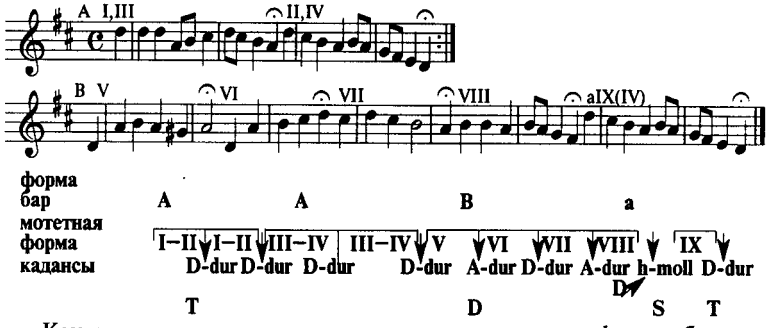
В формообразовании вариационных кантат помимо строения цикла специфична и организация отдельных частей. Источник этой специфики — ориентация частей, варьирующих хоральную тему, на музыкальную структуру протестантского хорала, прежде всего на форму бар, которая относится к классу строчных, тексто-музыкальных форм. Особенно показательны: мотетная форма первых хоровых частей, структура музыкальных парафраз, мелодическая вариация на хорал, производная новая тема. В первых трех случаях важна **проекция формы хорала на форму части кантаты**, в последнем форма может быть независимой от формы хорала. Формы нехоральных частей кантаты здесь не рассматриваются.

Проекция строчной формы хорала на нестрочные барочные формы привносит **полиструктурность**: на фоне форм музыкального барокко дискретно проходит череда строк формы бар, внося архаический оттенок в общий колорит и саму композицию. Один из наиболее существенных архаических элементов — модальная высотная система, не подчиняющаяся тональной логике и классическому порядку функций T D S T, установившемуся в барокко.

Мотетная форма, присущая первым, хоровым частям кантат, — наиболее монументальная в цикле. Основанная на головной, I строфе хорала, она содержит видное, дидактическое проведение его мелодии в качестве cantus firmus, как если бы это был сам религиозный догмат. Мотетная форма на хорал строится как цепь разделов, где каждый имитационно развивает одну (или две) музыкально-стиховые строки хорала, звучащего в финале кантаты в виде schlichter Choral.

Покажем разные виды полиструктурности в разбираемой форме и обратим внимание на поиски в ней Бахом тонального плана TDST. В I ч. кантаты №60 «Господь наша твердыня» — соединение структур формы бар и мотетной формы; напомним мелодию хорала «Ein feste Burg» по VIII ч. кантаты (римскими цифрами обозначены строки хорала):

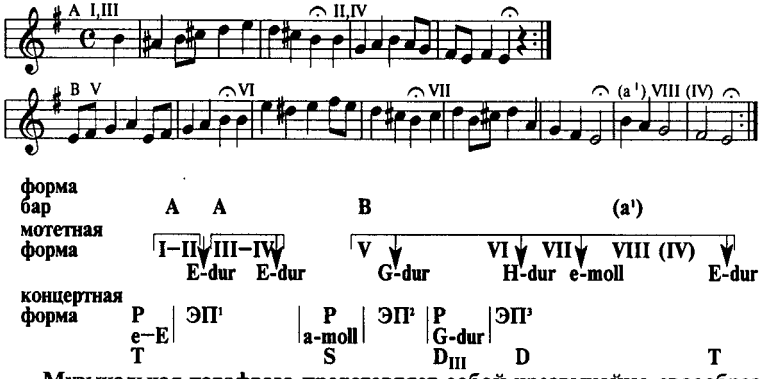
177. **И.С. Бах. Кантата №80, VIII ч.**



Как видим, в последовании кадансов, идущих от формы бар, где преобладает T, Бах находит место для T D S T.

В первом хоре кантаты №4 «Христос лежал в оковах смерти» — соединение структур мотетной и концертной форм, с тональным планом T S D T; напомним мелодию хорала «Christ lag in Todesbanden» по последней части кантаты:

178. **И.С. Бах. Кантата №4, VIII ч.**



Музыкальная парафраза представляет собой чрезвычайно своеобразный способ композиции, непосредственно отталкивающейся от парафразы словесной. Увидим это на примере IV ч. кантаты №113, отрывок из которой был показан ранее как случай парафразы при помощи комментирующих вставок после отдельных строк хорала; приводим вокальную партию, написанную Бахом на указанный текст («Однако Твое целительное слово»):

179. **И.С. Бах. Кантата №113, IV ч.**

В музыке Баха, где также осуществляется толкование канонизированного слова, тот эмоциональный отклик, который дан в словесном комментарии, подчеркнут взволнованным драматизированным речитативом, явным элементом оперной сцены. В оркестре используются фигуры: на цитаты из хорала — долгий ряд circulatio в равномерном ритмическом движении, на эмоциональный комментарий — хроматизмы, диссонансы, неправильные разрешения в гармонии. В музыкальной композиции части осуществляется проекция формы хорала (бар) на форму данной части, так как, перемежаемые вставками, в ней дискретно проходят все музыкальные строки хорала. Аналогичные примеры музыкальных парафраз см. в кантатах Баха №101, чч. III, IV, V, №178, ч. II.

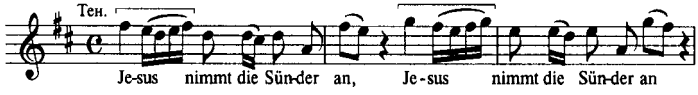
По существу также музыкальной парафразой, но иного типа, являются **мелодические вариации на хорал** во внутренних, сольных частях хоральных кантат Баха. Один из примеров — в III ч. кантаты №113, текст которой был ранее рассмотрен в сравнении с III строфой текста хорала («Поистине, когда открывается мне»). Подобно тому, как неизвестный автор варьировал (толковал) словесный текст хорала, так Бах варьировал (трактовал) мелодию хорала, введя при этом фигуры колорирования на слова «gewandelt» («иду неправедным путем»), «misshandelt» («пренебрегаю»), «жестковатый ход» на сл. «Zittern» («дрожь»), восклицание с паузой на сл. «Furcht» («страх»):

180 а) **И.С. Бах. Кантата №113. Хорал, строки I, II (III, IV)**

б) **III ч. Ария баса**

Укажем также и производность новых тем на основе мелодии хорала. В кантате №113 примером такого рода служит центральная часть, Ария тенора D-dur, в начале которой проходят звуки I строфы хорала (см. квадратные скобки и Пример 180а), преобразованные в фигуру circulatio — как нимб вокруг имени «Иисус» (слова — «Иисус приемлет грешников»):

181. **И.С. Бах. Кантата №113, V ч.**



Анализ хоральных кантат И.С. Баха особенно наглядно показывает тотальную пронизанность музыки композитора мелосом хоралов и изобразительными оборотами, в которых отпечаталось слово. Музыка Баха, по высочайшей развитости и совершенству музыкального языка достигшая стадии «абсолютной музыки», вместе с тем, в соответствии с мышлением эпохи барокко, окружена сплошным нимбом словесных символов и эмблем.

5. Русско-украинский хоровой концерт

Барокко стало первым оформившимся эстетическим направлением в истории русского искусства. Важнейшие свойства стиля барокко — эмоциональность, красочная декоративность, причудливость — оказались созвучны глубинным качествам русской культуры.

Совершив во времена реформ Петра I революционный скачок от многовекового русского равнинного одноголосия к пышному 12-голосию как фактурной норме (через этап так называемого «троестрочия»), российская культура создала оригинальный стиль партесного пения, одновременно и взаимодействующий с западноевропейскими достижениями того же времени, и развивающий национально-почвенные музыкальные традиции. (Партесное пение — букв. пение по партиям, или «партесам» — от лат. pars, partes — часть, части). В культуре партесного пения особая

роль принадлежит партесному концерту как жанру, органически сочетавшему высокое духовно-религиозное начало с человечески-светским, в котором при использовании в первую очередь религиозных текстов выразилось становящееся гуманистическое сознание эпохи Нового времени. Здесь утверждались глубочайшие образы всечеловеческой радости и ликования, скорби и покаяния, гнева и любви. Примечательно, что главный теоретик партесного стиля Н. Дилецкий сущность музыки определял через аффект: «Музыка — это то, что звуками возбуждает человеческие сердца или к веселию, или к печали, или к смешанным чувствам» (Н. Дилецкий. Идеа грамматики мусикийской. Публикация Вл. Протопопова // Памятники русского музыкального искусства. Вып.7. М. 1979. С.326). Новую для русской профессиональной музыки черту составила передача состояния активности, деятельности, чему отвечала установившаяся в партесном стиле такто-акцентная система музыкального ритма. Ни в каком другом историческом слое русской музыки не культивировалось столь открытое воплощение эмоции радости, воспевание ее сверхмногоголосным хором, с энергичными, плясовыми ритмами и изображением колокольного звона, как в данном, основанном не только на пробуждающемся гуманизме, но и на сохраняющейся религиозной вере. Стилистической и эмоциональной опорой партесному пению отчасти послужила русско-украинская народная культура с ее многоголосной песней, пляской, выражением разнообразных людских чувств.

С западным хоровым концертом русский партесный связан общей идеей хора как небесного пения (небесная капелла, пение ангелов) и самой идеей концерта, в букв. смысле «состязания», «борения» голосов, с чередованием тутти и группы (по Дилецкому: «все вкупе» — «концерт», «все» — «концерт» и т.д.). С запада пришла и идея сверхмногоголосия («Massenstil»), реализовавшаяся в России в создании хоров на 24 и 48 голосов.

Русская традиция существенно преобразовала концерт из жанра вокально-инструментального, каким он был в Италии, в чисто вокальный, хоровой, в соответствии с акапельным характером церковного и народного пения в России. Становлению многоголосия способствовала устоявшаяся гетерофонная манера в русском народном пении. Народная подголосочность сказалась в особенностях фактуры хоровых тутти — в мелодической вариантности голосов, а также в гетерофонном диссонировании созвучий, мелькающих не на сильных долях тактов.

Текстами партесных концертов становились и различные жанры церковной службы (псалмы, стихиры, кондаки, тропари, седальны и т.д.), и тексты светские, вплоть до народно-комических, пародийных (особенно развиты в украинской традиции). Соответственно по структуре церковные тексты — прозаичны, светские — стихотворны. Примечательны такие переработки фрагментов из канонических книг, которые приближают церковную прозу к симметрии стихов. Разнообразие текстов концертов при сходстве музыкальных фактурных и метрических приемов (чередование тутти и группы, размеров трехдольных и двудольных), указывает на тесную связь жанра с церковными Службами. На-

пример, известную «Херувимскую» Н. Калашникова, по тексту относящуюся к Службе, по музыкальному воплощению относят к концертам.

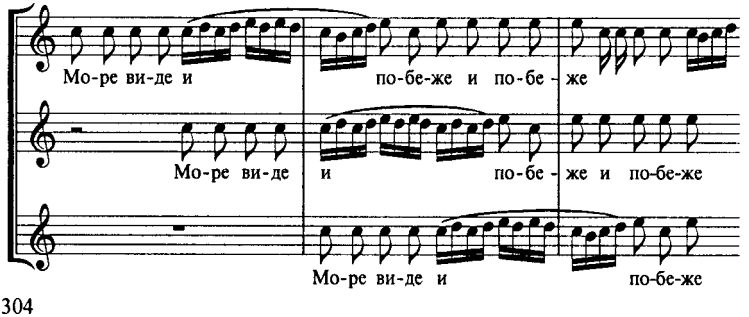
Отношение к словесному тексту партесного концерта в структурном плане диаметрально противоположно тому, которое было освящено традицией в монодии знаменного распева. Если в знаменном одноголосии запрещалось повторение слов ради музыки («усугубление речей»), то в партесном многоголосии повторы носят ничем не ограниченный характер («многажды бо едину речь поют»). Правильная просодия (ударение в слове) в целом соблюдается. Лишь изредка в виде специального художественного приема применяется акцентное варьирование слова, составляющее игровой момент некоторых видов народных песен, — «ве́лию, вели́ю», «аллилу́я, аллилуя́» (срав. «а мы просо се́яли, сеяли́»).

Аффекты, как обобщает Дилецкий в «Мусикийской грамматике», прежде всего поляризуются на две крайности — «мусикию веселую», то есть аффект радости, ликования, веселья, и «мусикию жалостную», или аффект скорби, уныния, печали. Мышление антитезами присуще всему европейскому барокко, и данной фундаментальной антитезе аффектов отвечает и соответствующая антитеза ладов — мажорного и минорного.

Аффектный характер партесных концертов усиливается благодаря употреблению их авторами выразительно-изобразительных **музыкально-риторических фигур**, установку на которые дал тот же Дилецкий в «Мусикийской грамматике». В музыке концертов наблюдаются фигуры двух типов: общеевропейские и специфически русские. Сам Дилецкий продемонстрировал примеры «восшествия» (ана́басис — см. Пример а), «нисшествия» (ката́басис — см. Пример б), дал описание фуги: «Фуга по латыни, по-славянски же бег, это то, когда голоса связанными [восьмыми, шестнадцатыми и т.д. — *Вл.П.*] нотами один за другим или совместно бегают» (Н. Дилецкий. Идея грамматики мусикийской. С.359.) (см. наш Пример в):

182 а) **Н. Дилецкий** **б)**

в)



Вполне новыми для русской музыки были паузы, появившиеся лишь в XVII в. Вот пример изобразительной паузы на словах «и отсекателю ересей» (см. Пример 183а), паузы в фигуре восклицания на междометии «О» (183б) и в фигуре «суспирация» на слове «плачу» (183в):

183 а)

б)

в)

Излюбленными стали повторения (например, 8 раз подряд слово «гром» в тт.17–18 концерта «Божественный гром», №2 в публикации Н. Успенского), колоратурной виртуозности достигли мелодические украшения (см. Пример 186г, ж, з).

К изобретениям российских композиторов в области фигур относятся, прежде всего, имитация колокольного звона, с добавлением плясовых ритмов, — см., например, мотивы у дисканта на слова «да радуется, земля же» в концерте «Небеса убо достойно да веселятся» (публикация Н. Успенского, тт.11–12). У современников Петра I неудивительна фанфара —в начале концерта В. Титова «Златокова́нную трубу» (см. Пример 186а). Подчеркиваются всевозможные детали слова, например, ремаркой «тихо» — слово «тайнообразующе» в «Херувимской» Калашникова.

Звуковысотную систему можно охарактеризовать как смешанную модально-раннетональную, с достаточно прочной, но не абсолютной тоникальной централизацией в двуладовой мажорно-минорной системе и с систематической внутренней линеарной связью тонов. Дилецкий в «Мусикийской грамматике» в своих «восшествиях» и «нисшествиях» басов, с их мелодическими вариациями, демонстрирует разветвленную ладовую технику модального типа. Круг 24 мажорных и минорных тональностей не используется, избираются тональности без знаков или с 1–2 знаками: C-dur, G-dur, D-dur, a-moll, d-moll. Заключительные каденсы — чаще автентические, несколько реже — плагальные, применение же полных каденсов не является правилом.

Ритмическая раннетактовая система, вместившая основные европейские тактовые размеры, была совершенно новой для традиции русской музыки — вокальной, опиравшейся не на стихи, а на прозу и не знавшей такта как музыкальной нормы. Появился ряд трехдольных метров («пропорций») — 3/1, 3/2, 3/4, дву- и четырехдольных («сигмовых», со знаком C) — 2/2, 4/4 и удвоенных трехдольных — 6/4 («пеканда»), 6/8. Правилом стало употребление в одном произведении и трехдольников, и дву- четырехдольных размеров. Вместе с трехдольными размерами

пришли средневековые и даже античные ритмические стопы и модусы: стопа хореического 1-го модуса с формулой 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 и стопа ямбического 2-го модуса с формулой 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥. Дву- и четырехдольные размеры, напротив, открыли путь ритмоформулам моторного, плясового характера, быстрым скороговорочным речитациям, энергичным синкопам и острым пунктирным оборотам.

Фактура в хоровом концерте барокко заслуживает особо пристального внимания. Прежде всего, партесное многоголосие имеет самые различные составы, достигая сверхмногоголосия. Исходное четырехголосие (на него ориентируется Дилецкий в своем трактате) может сокращаться до 3 голосов (минимум в партесном складе), увеличиваться путем дополнения партий до 5–6 голосов. Двойной 4-голосный хор включает 8 голосов, тройной — 12 голосов, что нормативно для особо значительных концертов. Наиболее выдающиеся по торжественности достигают 24 и даже 48 голосов, как два приветственных концерта Екатерине II 1762 г. (24 голоса — двойной 12-голосный хор, 48 голосов — тройной 16-голосный). Существенно для партесной культуры то, что концерты допускали вариативность числа голосов при реальном исполнении — в зависимости от состава хора в конкретных условиях. [В архивах одни и те же хоровые произведения насчитывают разное количество партий. Например, Н. Успенский публикует «Божественный гром» по рукописи ГИМ Синодальное певческое собрание №448 как 3-голосие, Вл. Протопопов находит под №448 8-голосие; концерт «Помышляю день страшный» в публикации Н. Успенского — 4-голосный (№449), в варианте, найденном Вл. Протопоповым (№330), — 6-голосный. Н. Герасимова-Персидская указывает варианты на 12 и на 8 голосов в концертах «Плачу и рыдаю», «Седе Адам прямо рая»].

Функции голосов в партесном хоре таковы: главный голос — тенор («имя мое тенор, содержу в себе путь»), бас — фундамент и вместе с тем, благодаря своей подвижности — украшение («эксцелентованный бас», от excellens — необыкновенный, превосходный), дискант и альт — либо дублировка тенора в терцию или секту, либо гармонические звуки.

Мастера партесного многоголосия видели свою задачу в обязательной индивидуализации партий, избегании их одинаковости: даже в 48-голосной фактуре каждый голос — самостоятелен. В многоголосии и сверхмногоголосии хорового тутти наблюдаются следующие виды фактуры: полифония пластов (термин Вл. Протопопова), имитационная полифония, гетерофония, разнотемная полифония, аккордовый склад. В полифонии пластов отдельные пласты составляются как группы однородных партий: 3 дисканта, 3 альта и т.д. Каждый пласт может быть каноном. Характерны имитации хоров с полными 4-голосными гармониями (4-голосная аккордовая пропоста), чему в 48-голосии соответствуют имитации 16-голосных хоров. Гетерофония, подголосочность подобны типу многоголосия в русской народной песне. Разнотемная полифония особенно рельефна при контрапункте партий с разными словами (у сопрано — «неисчерпаемую», у альтов — «мудрости» в одном из моментов концерта «Златокова́нную трубу» Титова). Необходимость сплоченной моноритмичной аккордовости возникает в особо важных моментах —

на самых значительных словах («Слава в вышних»), в заключительных тактах форм и составных разделов, а также в эффектных хоровых восклицаниях на односложных словах — «песнь», «днесь», «всех».

Для музыкальной ткани «группы» особенно показательна «трио-фактура» — два голоса в терцию и бас, также ее 4-голосный вариант, с двумя басами. Кроме того, для эпизодов концертной формы, порой и для ее ритурнелей характерно антифонное соотношение партий хора (состав голосов при этом может меняться по полутактам, тактам, двутактам), обозначаемое иногда ремаркой «похорно». См. ремарку «похорно» в «Херувимской» Калашникова на с.184, 191 издания Н. Успенского — для обозначения канона с 4-голосной аккордовой пропостой. В той же партитуре вместо итальянских piano и forte применены слова «тихо» и «голос».

Непрост в партесном стиле вопрос о **мелодии**. Поскольку здесь не культивируется гомофония (развитый голос с аккомпанементом), то не функционирует и мелодия — в качестве главенствующего, царящего над всем голоса. И у западных теоретиков понятие мелодии сложилось лишь к 30-м гг. XVIII в.

Неоднозначно и явление **тематизма** в разбираемом музыкальном языке. С позиции XVI–XVII вв. кристаллизованной «темой» является лишь полифонический элемент — отрезок для имитации величиной в среднем в 1 такт. С позиции XX в., предельно расширившей представление о тематизме (по Е. Ручьевской, тематичен любой элемент музыкального языка), тематические функции на более крупных масштабных уровнях выполняют фактура и метр. То есть тема мелодического порядка (микротема, тождественная классическому мотиву) действует на уровне синтаксиса или техники «письма», а темы фактурного и метрического порядка выполняют роль развитых классических тем, охватывающих составные разделы целой формы. С точки зрения теории музыкального тематизма конца XX в., универсализирующей все этапы европейской музыки, тематизм в партесном концерте имеет **многоуровневый** характер. [Обоснование многоуровневости тематизма см. в книге: В. Холопова. Музыкальный тематизм. М. 1983. С.83–85.].

Соответственно многоуровневости тематизма музыкальные формы отличаются **полиструктурностью**, идущей от несовпадения границ действия тематизма мелодико-мотивного, фактурного и метрического уровней. Пример — «Кто твою, Спасе, ризу раздра» (публ. Н. Герасимовой-Персидской):

Мотивы (сквозная форма)	A	B	C	D	E	F	G	H
Фактура (альтернативная 8-частная форма)	A Тутти	B Группа	A Тутти	A Тутти	B Группа	A Тутти	B Группа	A Тутти
	T.r.T.r.T.							
Метр (альтернативная 5-частная форма)	2/2 A		3/2 B	2/2 A		3/2 B	4/4 A	

Вместе с тем в партесном стиле можно встретить много различных случаев, направленных к кристаллизации будущего классического мелодико-тематического принципа композиции: повторность, даже репризность развернутой темы, мотивную работу, создание лейтмотива.

Пример ритурнеля, проводимого трехкратно с точным воспроизведением мелодических голосов, — в концерте «Вéлие и преславное чудо», где, возможно, точная повторность связана со сложностью написания 16-голосия. В том же концерте видна и упорядоченная мотивная работа, состоящая в производности темы «группы» от темы тутти с помощью комбинаторики: головной мотив главной темы становится продолжающим в теме группы:

184 а)

б)

Пример производности всех тем произведения из начального терцового мотива — в «Рцы нам ныне» В. Титова (отмечено Вл. Протопоповым):

185 а)

б)

в)

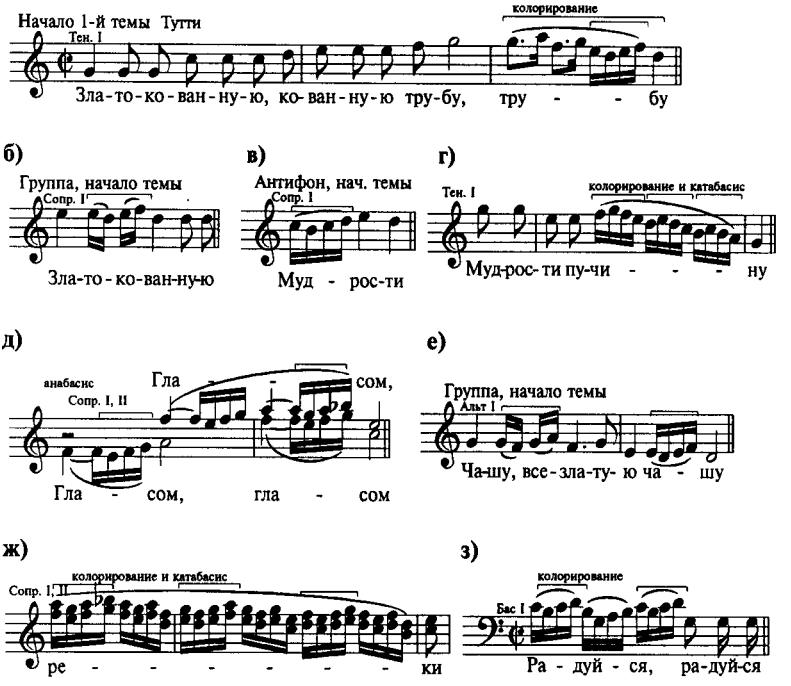
г)

д)

е)

В концерте В. Титова «Златокова́нную трубу» до значения лейтмотива произведения дорастает оборот, введенный туда в декоративных, украшающих целях, — музыкально-риторическая фигура circulatio («круг»). Она ощутимо сплачивает музыкальный материал развернутого 8-голосного концерта, присутствуя почти во всех разделах (за исключением одного в центре — на 3/4), входя то в темы, то в другие музыкально-риторические фигуры — на словах «трубу» (колорирование), «пучину» (колорирование и ката́басис), «гласом» (ана́басис), «чашу» (сам «круг»), «реки» (колорирование и ката́басис), «радуйся» (ана́басис):

186 а)



Музыкальные формы русского барочного концерта, сложившиеся до создания европейского учения о музыкальных формах, еще не могли следовать нормам классических видов композиции. В соответствии с общей классификацией они принадлежат классу вокальных форм. Их нельзя отнести к типу тексто-музыкальных строчных форм, поскольку строка текста не составляет исходной структурной единицы формы. Изобилие повторений слова настолько ослабляет его конструктивную роль, что создается ощущение «стремления музыки стать бестекстовой» (Н. Герасимова-Персидская). Но текст составляет основу музыкального аффекта и музыкальной изобразительности.

Неклассическими особенностями этих форм является отмеченная **полиструктурность** и действие в качестве основ музыкальной формы **фактуры** и **тактового метра**. Тонально-модальная звуковысотная организация дополняет названные выше основы формообразования.

В партесных концертах взаимодействуют две различные тенденции: к присущей концерту как музыкальному жанру концертной форме и к присущей его словесному тексту сквозной форме. Отсюда — два важнейших типа музыкальной формы: **концертная** и **сквозная**. От них происходят многие композиционные разновидности. Сцепление двух и более концертных форм дает **двойную, пятерную** концертную форму. Концертная

форма в качестве составного раздела композиции представляет собой **микроконцертную** форму. Возможно соединение концертной и сквозной форм, линейное и многоуровневое. Кроме того, благодаря нормативности в русско-украинском концерте барокко контрастных метрических смен, сопровождаемых и многими другими контрастами, в том числе темповыми, естественно присутствие здесь **контрастно-составных форм** (см. их объяснение в Гл.X.3). Наконец, и **крупная трехчастность** как универсальный классический музыкальный принцип начинает действовать в организаций форм барочных концертов (пример — концерт В. Титова «Рцы нам ныне» G-dur с расположением метров 2/2–3/2–2/2).

Концертная форма — типовая и для инструментального, и для хорового концерта барокко. Но из-за основополагающего значения в русско-украинском хоровом концерте средств фактуры и ритма эта структура приобретает специфические особенности. Благодаря композиционному действию фактуры и метра, с их контрастом только двух элементов — тутти и группы, двудольности и трехдольности, концертная форма принимает вид **«альтернативной формы»** со схемой A B A B ... A (объяснение понятия см. в Гл.XIV). Тем не менее термины: «ритурнель» и «эпизод» в ней закономерны.

При фактурных чередованиях в форме ритурнель излагается тутти, которое может быть предварено каким-либо оттеняющим звучанием (двухголосие в «Рцы нам ныне» Титова) или быть в первых тактах неполным («Златокова́нную трубу» Титова). При метрических чередованиях ритурнель имеет в большинстве случаев «сигмовый» размер (2/2, 4/4), но в отдельных концертах — «пропорциональный» (трехдольный), например, в концерте Ф. Редрикова «Господь, просвещение мое».

Подобно инструментальному концерту барокко, хоровой концерт содержит 5, 7 частей. Но в зависимости от продолжительности текста он может иметь меньшее и большее количество частей. Пример 4-частной альтернативной формы, на основе метрических смен, лишь с заключительным каденционным двутактом первоначального размера, — «Божественный гром» G-dur (№2 в публикации Н. Успенского):

A	B	A	B	a
¢	3/4	¢	3/4	¢
G-dur	C-dur–a-moll	a-moll–G-dur		G-dur

Пример 11-частной альтернативной формы, на основе фактурных контрастов, — в концерте Н. Дилецкого «Вошел еси во церков».

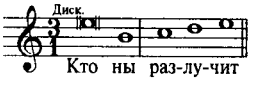
Рассмотрим в качестве образца концертной формы русско-украинского барокко «умилительный» концерт «Кто ны ра́злучит» a-moll, с редким 5-голосным составом (публикация Н. Успенского), с 5-частной альтернативной структурой (на основе чередования метров) и также альтернативной микроконцертной структурой в последнем разделе (на основе контрастов фактуры):

A	B	A	B	A
3/1	¢	3/1	¢	3/1
				a b a b ... a
a-moll	a-moll	a-moll	a-moll	a-moll

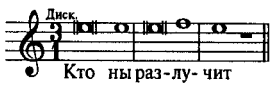
Контраст метров говорит о контрастно-составном характере музыкальной формы. Начало с трехдольного размера необычно.

Текст Концерта заимствован из Послания апостола Павла к римлянам, гл.8, стихи 35, 38, 39. Примечательна усиливающая его патетику выразительная аффектно-фигурная и структурная трактовка в концерте неизвестного автора. В музыке сопоставляются два ярких аффекта: печальный («умилительный») и мужественный. Печальный возникает благодаря начальным словам («ра́злучит») и выдержан в размере 3/1, тональности a-moll во всех трех проведениях ритурнеля А, несмотря на имеющиеся там мелодические изменения; приводим начало каждого раздела А по партии дисканта:

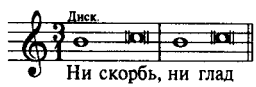
187 а)



б)



в)



Мужественный аффект идет от твердых односложных слов в Послании к римлянам — «скорбь», «смерть», «жизнь», которые в тексте концерта переработаны наподобие стихов:

Скорбь не ра́злучит от лю́бве Божия,
глад не ра́злучит от лю́бве Божия,
меч не ра́злучит от лю́бве Божия,
смерть не ра́злучит от лю́бве Божия.

Первое, односложное слово наделяется музыкально-риторической фигурой «экскламация» (восклицание), выраженной одним звуком с паузой, удвоенным необычной, жесткой квинтой:

188. **Концерт «Кто ны ра́злучит»**

*) Исправления текста Вл.В. Протопопова

По фактуре данный эпизод контрастирует ритурнелю разбиением 5-голосия на 2 и 3 голоса.

Аффект мужества присущ и второму эпизоду (В), по смыслу, структуре, метру и фактуре аналогичному первому. Текст его также преобразован наподобие стихов:

Теснота не ра́злучит от лю́бве Божия,
гонение не ра́злучит от лю́бве Божия,
нагота не ра́злучит от лю́бве Божия,
беда не ра́злучит от лю́бве Божия.

Тональность обоих эпизодов, как и всех пяти разделов Концерта, — a-moll. [К сожалению, Н. Успенский при своем составлении партитуры допустил ряд существенных неточностей. Так, во втором эпизоде он неправомерно объединил 2 и 3 голоса в 5-голосные аккорды, неверно расставив тактовые черты. Общее количество тактов в произведении должно быть 139, а не 137, как в данной публикации. Эти и многие другие ошибки издания обнаружены Вл. Протопоповым при сравнении с руко-

писями ГИМ. Без сверки с рукописями нельзя пользоваться также и номерами 6 и 8 указанной хрестоматии Н. Успенского «Русский хоровой концерт конца XVII — первой половины XVIII веков»].

В последнем проведении ритурнеля (А) его подразделение на секции микроконцертной формы происходит благодаря фактурным контрастам тутти (полное многоголосие, иногда антифон) и группы (3-голосие); общее количество секций в микроформе велико — 11:

		A								
a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a
тутти		тутти		тутти		тутти (антифон)		тутти (антифон)		тутти
	группа		группа		группа		группа		группа	
6т.	4т.	11т. a-moll	4т.	9т.	10т.	8т.	5т.	5т.	3т.	4т.

Концерт «Кто ны ра́злучит» принадлежит к числу самых ярких, оригинальных и композиционно отточенных произведений русского барокко.

Двойную концертную контрастно-составную форму имеет 16-голосный концерт XVIII в. «Ве́лие и преславное чудо» C-dur (публикация Н. Успенского), по тексту стихиры на службу Рождеству. Первая из простых концертных форм написана в размере 2/2, вторая — 3/1. Каждая членится на составные разделы по фактурному признаку — тутти или группа (в основном — 4-голосие, один раз — 3-голосие):

A	B	A	B	A	B	C	D	C	D	C
¢						3/1				
тутти		тутти		тутти		тутти		тутти		тутти
	группа		группа		группа		группа		группа	
10т.	8т.	10т.	8т.	10т.	10т.	7т.	4т.	7т.	4т.	10т.

Безрепризное последование двух концертных форм привносит элемент сквозной формы. Композиции присущ кристаллизованный мелодический тематизм, о чем говорят точные повторы 16-голосной темы (А, А, А) и комбинаторная мотивная работа (см. наш Пример 184). Праздничный Рождественский концерт наделен ярким аффектом ликования и украшен фигурами: circulatio — нимб вокруг слова «Ве́лие», экскламация — хоровое восклицание с паузой на слове «днесь», нота — 16-голосные аккорды на слова — «Слава в вышних Богу», колорирование — особенно пышное в звучании групп на слова «и на всей земли [мир]».

Пример **сквозной формы** — 4-голосный концерт XVIII в. «Помышляю день страшный» a-moll (публикация Н. Успенского), на текст седальна умилительного в понедельник на Утрене в неделю мясопустную. Текст состоит из трех прозаических предложений (А — «Помышляю день», В — «Како отвещаю», С — «Благоутробный отче»), на каждое из которых сочинена музыка в самостоятельном размере такта:

A	B	C
6/4	¢	6/8
a-moll	a-moll	a-moll

Пример усложненной сквозной формы — шестиголосный концерт «Небеса убо достойно да веселятся» C-dur—G-dur на текст тропаря пасхального канона, со схемой А А В С С. Повторения музыки вместе со словами (А А, С С) отвечают радостной утвердительности в аффектном характере концерта.

Пример линейного **соединения концертной формы с единым крупным разделом** в рамках контрастно-составной двухчастной безрепризной формы — концерт Дилецкого «Вошел еси во церков» для 8 голосов a-moll (публикация Н. Герасимовой-Персидской). В самом крупном плане, благодаря смене метра 4/4–3/1, — это контрастно-составная двухчастная безрепризная форма. Первая ее часть — развитая 11-частная концертная форма в размере 4/4, основанная на фактурном контрасте тутти (А) и группы (В); вторая часть — единый крупный раздел на 3/1 (С), как торжественный аккордовый финал «Мир и ве́лию милость»:

1 ч.	2 ч.
A B A B A B A B A B A	C
4/4	3/1

Изобретательнейшим образом Дилецкий для каждого из показанных 12 разделов формы сочиняет новый мелодический мотив. В данной композиции можно видеть полиструктурность трех масштабных уровней: 1) сквозная мелодико-мотивная структура на уровне синтаксиса, с 12 разными начальными мотивами, 2) альтернативная концертная форма в первой части контрастно-составной формы, с фактурными контрастами (А, В), 3) контрастно-составная сквозная двухчастная форма с метрическим контрастом 4/4–3/1.

Индивидуальное **сочетание концертной формы со сквозной** представляет собой развитая композиция концерта Титова «Златокова́нную трубу» для 8 голосов C-dur, на текст из Службы в честь Иоанна Златоуста. С учетом того, что количество частей в формах барокко не регламентировано, ее можно определить как **пятерную концертную форму**. Признаком сквозной формы в ней выступает само безрепризное сцепление пяти различных по внутренней организации разделов в концерной форме. По характеру это праздничный, ликующий концерт, с нарастанием аффекта радости до экстатически-плясового в финале (пятой концертной форме). О многочисленных фигурах и лейтмотиве circulatio мы говорили раньше (см. Пример 186). В отношении метра концерт выдержан в размере 2/2, за исключением одного контрастного эпизода на 3/4.

Первый раздел пятерной концертной композиции написан на слова: «Златокова́нную трубу восхвалим днесь орган чудный». Его схема такова (лат. буквы обозначают мотивно-тематические элементы, обновляющиеся в течение всего концерта):

2/2:	A	B	C	A¹ B¹
	тутти	тутти	группа	тутти
	9т.	16т.	10т.	3т.+4т.
	C-dur	C-dur	C-dur	C-dur

Основой формообразования является фактура, с контрастом тутти и группы; музыкальные темы тутти А и группы С см. в нашем Примере 186а, б. Альтернативно-концертная форма имеет здесь трехчастное очертание.

Второй раздел написан на слова: «Мудрости пучину неисчерпаемую. Мысли утверждение гласом песнопений». В нем концертность выражена как последование антифон — полное тутти, группа — тутти, где тутти — 2-тактовое заключение каждой секции:

2/2: D	E	F
антифон — полное тутти	группа — тутти	антифон — полное тутти
7т.+2т.	8т.+2т.	6т.+4т.
C-dur–a-moll	a-moll	d-moll–C-dur

Музыкальные мотивы раздела D см. в нашей Примере 186 в, г. Третий раздел написан на слова: «Мудрости глубину неисчерпаемую». Только этот раздел выделен сменой метра на 3/4, с активной синкопой в мотиве, на котором строятся многочисленные имитации:

3/4: G
антифон — полное тутти
21т.+3т.
C-dur

Четвертый раздел написан на слова: «Чашу всеблатую. Изливающую учений медоточивых и напаяющую всю тварь». Он сочетает в себе изложение группой, антифоном и тутти:

2/2: H
группа — антифон — тутти
15т. + 15т. + 4т.
C-dur

Мотив H см. в нашем Примере 186е.

Заключительный пятый раздел концерта, служащий финалом, ликующе-экстатический по аффекту, написан на слова: «Пéсенно воспоем Радуйся, всеблагохвалне отче Иоане Златоусте. Проси молитвами твоими даровати нам вéлию милость». Раздел этот — самый продолжительный и развитой по структуре концертной формы. Он также основан на фактурных контрастах тутти и групп, причем в одном из эпизодов (L) наблюдается микроконцертная форма («концерт в концерте»):

2/2: I	K	I	L	M	L^1
тутти	группы (антифон)	тутти	гр.–тут.–гр.–тут.	тутти	тутти
			1т. 4т. 3т. 3т.		
6т.	11т.	6т.	11т.	5т.+3т.	9т.
C-dur	C-dur	C-dur	C-dur	C-dur	C-dur

В форме пятого раздела видим редкий случай буквального тематического повтора (I–I): повторяется весьма сложный по технике канон с 4-голосной пропостой. Мотивное соответствие имеется между микроконцертом и заключительным построением (L–L^1), как стремление к тематическому резюмированию.

В целом композиция концерта «Златокова́нную трубу» полиструктурна: по мелодическому тематизму — сквозная мотивная цепная структура A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M (на синтаксическом уровне); по фактурным средствам — концертная форма, с чередованием тутти и групп; по метрическим средствам — трехчастность, с последованием 2/2–3/4–2/2. Музыка концерта дополнительно организована присутствием лейтмотива, идущего от декоративной стороны произведения, — фигурой circulatio. Поэтому в полном определении композиции «Златокова́нной трубы» В. Титова должно указываться: пятерная концертная форма с лейтмотивом и общим сквозным планом.

Партесное многоголосие, с его яркой и контрастной аффектностью, полнозвучием и красочной изобразительностью, стало выражением жизнеощущения людей России начала Нового времени. При этом такие его музыкальные черты, как чистая вокальность, вариативность составов,

полиструктурность, фактурные и метрические основы формообразования, влияние сквозной структуры слова, изобретение самобытных музыкально-риторических фигур, показывают своеобразие русско-украинского хорового концерта барокко в эпоху интенсивного сближения России с Западной Европой.

Литература по западноевропейскому барокко

Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М. 2004

Богатырев С.С. Сонатная форма Д. Скарлатти // С.С. Богатырев. Исследования. Статьи. Воспоминания. М. 1972. С.69–98

Евдокимова Ю. О диалектике становления сонатной формы в итальянской клавирной музыке // Из истории зарубежной музыки. Вып.4. М. 1980. С.142–164

Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып.2. М. 1972. С.98–138

Захарова О. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в. // Проблемы музыкальной науки. Вып.3. М. 1975. С.345–378

Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в. М. 1983

Иванова Л.П. Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И.С. Баха // Форма и стиль. ЛОЛГК им. Римского-Корсакова. Ч.II. Л. 1990. С.3–38

Кандинский-Рыбников А. Соната K124 как пример риторического мышления Доменико Скарлатти // Музыкальная риторика и фортепианное искусство. М. 1989. С.49–76

Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып.1. М. 1966. С.3–61

Копчевский И. Клавирная музыка. Вопросы исполнения. М. 1986

Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М. 1994

Лукьянова И. Об одном принципе формообразования в хоральных обработках из кантат И.С. Баха // Проблемы музыкознания. Вып.2. МДОЛГК им. Чайковского. М. 1975. С.59–72

Носина В. Символика музыки И.С. Баха. М. 2004

Петров D. Диалектика парных сонат Д. Скарлатти в контексте эпохи барокко // Музыкальная риторика и фортепианное искусство. М. 1989. С.77–102

Петров Ю. Испанские жанры у Доменико Скарлатти // Из истории зарубежной музыки. Вып.4. М. 1980. С.192–238

Протопопов Вл. Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков. Хрестоматия. М. 1980

Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И.С. Баха. М. 1981.

Сахарова Г. Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVII века // Из истории зарубежной музыки. Вып.4. М. 1980. С.119–141

Федосова Э. Обработки хоралов в кантатах Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа. ГМПИ им. Гнесиных. Вып.75. М. 1984. С.15–31

Холопов Ю. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М. 1974. С.119–149

Чередниченко Т.В. Интерпретация традиции в искусстве И.С. Баха // Проблемы музыкального стиля И.С. Баха, Г.Ф. Генделя. МГДОЛК им. Чайковского. М. 1985. С.26–45

Издания и литература по русско-украинскому хоровому концерту

Владышевская Т.Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. ГМПИ им. Гнесиных. Вып.XXI. М. 1975

Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М. 1983

Дилецкий Н. Идеа грамматики мусикийской. Публикация Вл. Протопопова / Памятники русского музыкального искусства. Вып.7. М. 1979

Дилецкий Н. Хоровые произведения. Введение Н.А. Герасимовой-Персидской. Киев. 1981

Келдыш Ю.В. История русской музыки. Т.1. М. 1983. С.265–293

Матеріали з історії української музики. Партесний концерт. Упорядник Н.О. Герасимова-Персидська. Киев. 1976

Музыка на Полтавскую победу. Составление и публикация Вл. Протопопова / Памятники русского музыкального искусства. Вып.8. М. 1973. С.140–179, 228–246

Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. Службы божии Василия Титова. Исследование и публикация. М. 2012

Русский хоровой концерт конца XVII — первой половины XVIII веков. Составление и исследование Н.Д. Успенского. Л. 1976

Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М. 1983. С.105–118

Холопова В. Русско-украинский хоровой концерт эпохи барокко: специфика музыкального языка и композиции // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып.2. М. 2004. С. 90–107

Глава IX. Музыкальные формы классического этапа. Сонатная форма

1. Эстетические принципы и значение форм классического этапа. Сонатная форма: предтечи, прототипы, роль ораторской диспозиции

Классический этап в истории музыки составило творчество композиторов второй половины XVIII в. (и начала XIX) — Гайдна, Моцарта и Бетховена, получивших название «венские классики». Их историческая заслуга — в возведении на высшую ступень искусства музыки чисто инструментальной, наделенной наиболее значительным для эпохи художественным мышлением, полнотой выражения человеческих эмоций, мастерством композиции, ставшим эталоном на века. Если музыка И.С.Баха, уже достигшая автономности по совершенству внутренней организации, в условиях мышления барокко существовала в непременном окружении словесно выраженных символов, то творчество венских классиков в целом сбросило эту оболочку и стало так наз. «абсолютной музыкой», «чистой музыкой». Но в «абсолютной музыке» классиков запечатлелся богатейший опыт ее исторического взаимодействия с поэти-

ческим словом, танцем, сценической драмой, ораторской речью, литературными сюжетами, в ней специально вырабатывались грамматика словесной речи, логика риторической диспозиции и приемы decoratio (украшения речи), эмоциональные эффекты драмы, стройность пропорций архитектуры, сохранялись связи с другими музыкальными жанрами — оперой, песней, мессой, светской ораторией и т.д. Композиционное совершенство было неотъемлемым идеалом «венских классиков», и самая тщательная работа над музыкальным материалом — от мотива до крупных структурных пропорций — принесла им авторитет непревзойденных мастеров музыкальной формы. Именно их творчество послужило фундаментом для разработки европейского учения о музыкальных формах (у А. Рейха и особенно А.Б. Маркса, в первой половине XIX в.), с классификацией так наз. «гомофонных форм»: периодов, предложений, простых и сложных «песенных» форм, 5 форм рондо, вариаций, сонатной, циклических форм.

Стабилизации и шлифовке определенных видов музыкальной композиции в стиле венских классиков способствовала ясно выраженная **каноническая тенденция**, благодаря которой композиторы ярчайших индивидуальностей писали сотни одних и тех же форм: сонатных, сложных трехчастных, рондо, сонатных циклов. Важнейшими завоеваниями художественного мышления классической эпохи явились **полиаффектность, принципы контраста в движении и диалектической триады**. Если в эпоху барокко в каждой музыкальной форме соблюдался, как правило, единый аффект, то у венских классиков одноаффектность оказалась взорванной, и контрастные аффекты заняли место на разных уровнях формы: между ГП и ПП сонатной формы, между элементами ГП, в развитии ПП, между экспозицией и разработкой и т.д. Если барочный контраст был парным и статичным (медленно–быстро, группа–тутти, мажор–минор), то венско-классический вместил в себя этапы динамичного нарастания и перехода в противоположный аффект. Он обнаружил также логику, идентичную диалектической триаде Гегеля, — тезис–антитезис–синтез, хотя даже современник Гегеля Бетховен (оба род. в 1770) не был знаком с трудами великого философа. Центром всех важнейших новых стремлений классической музыкальной эпохи стала зрелая сонатная форма — высшая и наиболее совершенная из так наз. «гомофонных форм», точнее — из форм инструментальной музыки до второй половины XX в.

Наиболее важными **предтечами** сонатной формы выступили самые развитые инструментальные формы барокко и увертюры классицистских опер (Глюк). Из барочных форм максимальным подступом к зрелой сонате была, естественно, сама «старосонатная» форма с ее тональной транспозицией ПП, приемами тематической производности ПП от ГП и разработочностью во всех разделах. Что касается методов тематической производности и разработочности отдельно взятых, то у одного лишь И.С.Баха они гораздо активнее себя выявляют в несонатных жанрах, чем в сонатных, благодаря чему во всем инструментальном творчестве этого великого композитора обнаруживается данная сторона сонатного развития. Важной предтечей выступает и концертная форма барокко —

благодаря обширным мотивно-разработочным эпизодам с активным «током» ритмической энергии и общим террасообразным контрастам между тутти и группой, сказавшимся в раннеклассической симфонии и сонате. В плане типизации образно-драматургического контраста между ГП и ПП в зрелой сонатной форме существенно влияние некоторых оперных увертюр Глюка, отражающих образы древнегреческих трагедий, контраст в них «долга» и «сострадания» (пример — увертюра к «Альцесте»). Прием оркестрового крещендо, воспринятый от мангеймской симфонической школы, а также и от опер Глюка, привел, особенно последовательно у Бетховена, и к принципу контраста в движении, с переходом в противоположный аффект, и к диалектической триаде в развитии образов-аффектов.

Важный внемузыкальный **прототип** сонатной экспозиции и других уровней сонатной формы составила **диспозиция античной ораторской речи**. На мышление музыкантов здесь оказал воздействие трактат И. Маттезона «Совершенный капельмейстер» (1739), где автор призывал композиторов следовать в своих сочинениях риторической диспозиции, то есть незыблемому расположению пунктов ораторской речи. Из венских классиков этот ораторский прототип получил особенно стабильное «озвучивание» у Бетховена, в частности, в сонатах для ф.-п., на протяжении от №1 до №32. Посредствующим звеном между Маттезоном и Бетховеном оказался Ф.Э.Бах, на f-moll'ную сонату которого 1763 г. тематически похожа соната для ф.-п. f-moll №1 Бетховена. Соотношение между пунктами ораторской диспозиции и партиями экспозиции сонатной формы таково:

Риторическая диспозиция	Сонатная экспозиция
вступление (exordium)	вступление
повествование (narratio)	(продолжение вступления)
определение темы (propositio)	главная партия
подразделение (partitio)	связующая партия
возражение и его опровержение (confutatio)	побочная партия, перелом в ПП
утверждение темы (confirmatio)	перелом в ПП, начало ЗП
отступление (digressio)	раздел в заключительной партии
заключение (conclusio)	заключительная партия (или ее окончание)

Влияние ораторской речи на сонатную форму сказалось и в более крупном плане: в наличии разработки как аналога раздела «доказательств» (argumentatio, или tractatio), составляющего бо́льшую часть ораторской речи, куда входят «возражения» и «опровержения возражений», в существовании репризы как функции «подтверждения начальной мысли» (входит в «confirmatio»), но в сильно развитом виде, наконец, в образовании коды в качестве самостоятельного отдела формы, аналогичного ораторскому «заключению».

Риторическая диспозиция может быть реализована в музыке и на микроуровне: в пределах развитого периода или простой одночастной формы — во вступлении, в ГП, ПП сонатной формы. Ведь Маттезон рекомендовал применять диспозицию к частям двухчастной формы барокко, то есть к масштабу периода (типа развертывания), в рамках которого

в конце концов и развилась экспозиция сонатной формы. Воздействие ораторской речи выразилось и в интонационном звучании классической сонатной формы. Приведем типичные отрывки из классической риторики, в которых слышны их речевые интонации.

Вступление — интонации призывные: «Жители Смирны!» «Сенаторы!» **Изложение, рассказ** — интонации повествовательные: «Итак, я начну с того вопроса...» «Так вот я хочу с полной откровенностью разобрать перед вами...» **Определение темы** — утвердительность, решительность: «Ведь дело вот в чем...» «Да, положение таково...» **Возражения и опровержения возражений** — интонация сомнения и еще более решительного утверждения: «Так что же — по-твоему, из-за боязни этих последствий мы должны исполнять чужие приказания? И ты это предлагаешь?» — «Ничуть не бывало» **Заключение** — утвердительность, призывность: «Будьте же великими, мощными и знаменитыми!» «Я думаю, что даю всем правильный совет...»

Сопоставим этот канонизированный интонационный порядок ораторской речи с музыкальным образцом, взяв в качестве примера I ч. c-moll 32 сонаты Бетховена. Во вступительном Maestoso героическим восклицанием звучит начальная тема, суровым эпическим «рассказом», «изложением» — ее развертывание. В самом Allegro con brio ed appassionato пафосом титанической воли проникнута ГП — ораторское «определение темы». От т.17 (секвентное дробление темы) следует бурное, активное «подразделение» мысли. Появление контрастирующей, лежащей в «небесном» регистре ПП — диалектическое «возражение» по отношению к ГП. Истинно бетховенский «взрыв» после характерного «затишья перед бурей» — волевое «опровержение возражений», перелом в ПП. И на новом витке диалектической спирали — «подтверждение главной мысли»: активное, утвердительное и кульминационное звучание мотивов ГП (в басу) на фоне пышных украшающих пассажей (фигурации верхнего голоса). Последний раздел экспозиции (3 т.) — каденсирующее дополнение на общих формах движения, аналог ораторского «заключения». Момент кульминационного проведения мотивов ГП в As-dur в басу расценивается музыкантами двояко — то как «перелом в ПП», то как начало ЗП. Немузыкальная риторическая функция «подтверждения главной темы», задача confirmatio, точнее характеризует данный момент формы Бетховена, чем музыкальная функция ПП или ЗП.

Возможно, через ораторскую речь была понята диалектическая триада зрелой сонатной формы. Триада в речи складывается из последования: тезис — определение темы, антитезис — возражение, синтез — опровержение возражения и тем самым утверждение темы. В сонатной форме это: тезис — ГП, антитезис — ПП, синтез — ЗП на мотивах ГП в тональности ПП или момент «перелома в ПП» с «прорывом» мотивов ГП. Однако несмотря на хрестоматийную известность строения античной ораторской речи в течение веков, для того, чтобы в музыку вошел ее диалектический момент, должен был наступить этап диалектического мышления в человеческом сознании, породивший тождественную логику в музыке Бетховена и философии Гегеля.

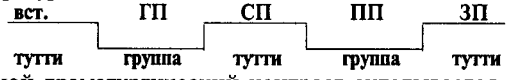
2. Классическая сонатная форма. Определение, применение. Основные драматургические типы сонатной формы у венских классиков

Сонатная форма как исторический тип музыкальной композиции, сложившийся в эпоху музыкальной классики, отличается от сонатной формы барокко, прежде всего, своим драматургическим типом организации. Определение зрелой, собственно сонатной формы классического типа таково: **репризная форма, основанная на драматургическом контрасте главной и побочной партий, на тональном противопоставлении главной и побочной партий в экспозиции (побочная как правило в тональности доминантовой группы) и их тональном объединении или сближении в репризе; для сонатной формы характерны разработочность во всех партиях и разделах, метод производности в тематическом процессе.** Поскольку история существования сонатной формы длительна, около 200 лет, не все названные в определении признаки присутствуют в каждом отдельном случае. Особенно неодинаков тип контраста между главной и побочной: в раннеклассической сонате он сглажен, в поздней сонате — у Прокофьева, Шостаковича — основной контраст смещен на соотношение экспозиции с разработкой и т.д.

В венско-классическом стиле сонатность составила эпицентр музыкального мышления, и сонатная форма получила необычайно широкое распространение. Она заняла ведущее место в сонатно-симфоническом цикле, ставшем, в свою очередь, концепционным центром для мышления композиторов венско-классической школы. В цикле сонатная форма и принципы сонатности применялись прежде всего в I ч., также в финале, помимо того, — и в медленной и менуэтно-скерцозной частях. Не осталась без влияния сонатности и вокальная музыка — особенно у Моцарта, у которого сонатная логика проникла и в оперные номера — арии, ансамбли (наиболее насыщен ими «Идоменей»).

Поскольку одной из координат зрелой сонатной формы стала драматургия, она требует своей типологии. В сонатной форме венских классиков наблюдается **три основных типа драматургии. Единицей драматургии** выступает не тема, а «тип выразительности» (по В. Бобровскому), то есть общий характер музыкального звучания: медленный торжественный или быстрый энергичный с активной ритмической пульсацией, или плавный замедленный певучий и т.д.

Первый тип драматургии связан с традицией кончерто гроссо барокко, продолжившейся в симфонизме Гайдна, — его условно можно назвать «концертным» и «альтернативным». В экспозиции сонатной формы он сохраняет альтернативный принцип чередования тутти и группы, поддержанный определенным распределением тематических, громкостных, тембровых ресурсов:



Основной драматургический контраст складывается не между ГП и ПП, а между ГП и ПП вместе, с одной стороны, и вступлением, СП и ЗП, с другой.

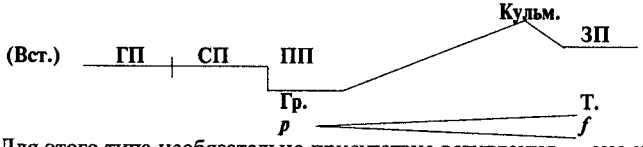
ГП и ПП, исполняемые оркестровой группой, основываются часто на одной и той же теме, но с различным продолжением и развитием. Им принадлежит наиболее индивидуализированный тематический материал. С точки зрения драматургического строения ГП вместе с ПП складываются в одну, главную «драматургическую сферу». Другую, контрастную и подчиненную «драматургическую сферу» образует Вст., СП и ЗП. Они отличаются большей внешней активностью — громкостной динамикой, ритмической моторикой (для СП и ЗП типичен Trommelbaß — «барабанящий бас»), сравнительной массивностью звучания. Но по тематизму и функции в форме это побочные разделы — в них неосновной тематизм или общие формы движения.

«Концертный» альтернативный тип гайдновской драматургии имеет близкие варианты и разновидности на основе того же принципа. Например, чередование тутти и группы может происходить внутри каждой из партий, также внутри вступления:

вст.			ГП		СП			ПП		ЗП		
Т.	гр.	Т.	гр.	Т.	Т.	гр.	Т.	гр.	Т.	Т.	гр.	Т.
f	*p*	*f*	*p*	*f*	*f*	*p*	*f*	*p*	*f*	*f*	*p*	*f*

Характерным примером первого типа драматургии может послужить I ч. Лондонской симфонии B-dur №4 Гайдна.

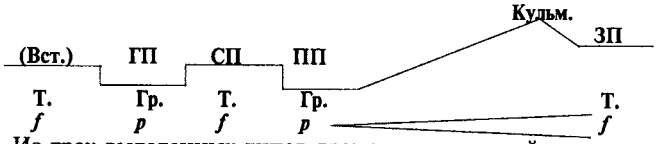
Второй тип сонатной драматургии венских классиков укрепился на более позднем этапе сонатного мышления и ярче всего выявился у Бетховена. Его можно назвать «риторическим» и «диалектическим». Схема такова:



Для этого типа необязательно присутствие вступления — оно не включается в драматургическую структуру.

Основу драматургического контраста здесь составляет противопоставление ГП и ПП, в то время как СП чаще примыкает к сфере ГП, а конец ПП и ЗП приносят не только возвращение к сфере ГП, но и значительно превосходят ее по динамике и активности. Риторическая диспозиция здесь выявлена в соответствии с указанными ранее параллелями: вступление, утверждение темы — ГП; расчленение — СП; возражения и опровержения возражений — ПП с ее развитием к кульминации; утверждение первоначальной мысли и заключение — «прорыв» мотивов ГП в зоне кульминации ПП и в ЗП. Ярко выявлена диалектическая триада: тезис — ГП, СП, антитезис — ПП, синтез (подъем тезиса на новый виток спирали) — ЗП. Подобно античной ораторской речи, сонатная экспозиция данного типа замыкается возвращением к начальной мысли, имеет в крупном плане очертания динамической трехчастности.

Наряду с двумя названными крайними типами драматургии, в сонатных формах Гайдна, Моцарта, Бетховена встречается **третий**, промежуточный между ними, совершающий модуляцию от альтернативности к диалектичности развития:



Из трех выделенных типов драматургии первый, альтернативный, не получил сколько-нибудь очевидного дальнейшего продолжения, второй, диалектический, сохранился у многих композиторов последующих эпох.

3. Составные разделы сонатной формы

Классическая сонатная форма состоит из следующих основных разделов: вступление, экспозиция, разработка, реприза, кода.

3.1. Вступление. Интродукция

Для симфоний, со времени становления этого жанра у Гайдна, стали закономерными большие развернутые вступления, интродукции. Среди классических инструментальных сонат аналогичное развернутое медленное вступление (интродукция) появилось лишь начиная с 8-й «Патетической» сонаты Бетховена. Генезис медленных симфонических вступлений (как в большинстве Лондонских симфоний Гайдна) — в первой части барочного цикла сонаты da chiesa и в первом разделе французской увертюры. 4-частность с последованием «медленно — быстро —медленно — быстро» превратилась у Гайдна в 3-частность, где первая пара «медленно-быстро» слилась и образовала собой аллегро с медленной интродукцией, а перед финалом был введен менуэт. Отюда контрастно-составной характер первых частей симфоний Гайдна и иногда довольно значительная тематическая самостоятельность интродукций, слабая связанность с дальнейшим развитием. В некоторых медленных вступлениях Гайдна предвосхищается тематизм не первой, а других частей цикла. Все бетховенские интродукции (ко 2-й, 4-й, 7-й симфониям) непосредственно связаны с тематизмом последующего аллегро и в этом смысле теснее приближены к основной симфонической части, объединены общим с ней тематическим процессом. Важное новшество Бетховена — предвосхищение в Интродукции необычного тонального плана дальнейшего аллегро. Например, смена тональностей b-moll — h-moll в 4-й симфонии моделирует сдвиг H-dur — B-dur в конце разработки перед предыктом. Однако развернутая медленная интродукция перед I ч. «Патетической» сонаты имеет иной, риторический источник, о чем говорит и само название: высокий «патетический стиль» — то же, что «риторический стиль».

Вступительное Grave 8-й сонаты «Pathetique» — полная высокого пафоса «звуко-речь», построенная по всем правилам ораторской диспозиции, лишь без «заключения», поскольку все это — вступление к аллегро. Присутствует здесь и ведущая в древнегреческой трагедии антитеза «долг и сострадание», в противопоставлении начальных мотивов в c-moll и продолжающих — в Es-dur. T.1–2 — императивные, грозные интонации, черты одновременно и призывного «вступления» и «определения темы» («мотив долга»). Для бетховенской формы вообще характерно син-

тезирование черт вступления и определения темы (exordium и propositio). Т.3–4 — расчленение начального материала, мотивное дробление, признаки риторического «подразделения». Т.5–9 — чередование «возражений» и «опровержения возражений», в т.5 появляется новая, контрастная тематическая фраза — «мотив сострадания», которая тут же опровергается сокрушающими трагическими аккордами «мотива долга», в т.6–9 трагический диалог двух противоборствующих начал усиливается, достигая кульминационной точки восклицания. В т.9—10 дается «отступление» в виде речитативов-рассуждений, после которых патетический поток звукоречи приводит снова к призывному возгласу sf.

Общая функция вступлений, продолжавшаяся и после венско-классического периода, — создавать тематическую подготовку первого аллегро.

3.2. Экспозиция в целом

Экспозиция сонатной формы может быть охарактеризована с позиции драматургии, тематизма, тональной логики. Основные 3 типа сонатной драматургии венских классиков были показаны выше, вместе со схемами. Момент кульминации во всех типах наступает в конце ПП — начале ЗП. Сонатная форма венских классиков — строго централизованная композиция. Сферы ГП и ПП неравноправны в ней драматургически: ГП преобладает, ПП подчинена. Соответственно и в тематическом плане: тема ПП выводится из темы ГП методом производного контраста, а в зоне ЗП, как правило, восстанавливаются мотивы ГП, хотя и в другом облике. В тональном отношении: экспозиция сонатной формы модулирует из главной тональности чаще всего в тональность D, у позднего Бетховена — в VI ст., приобретая в целом тональную незамкнутость, сменяемую в репризе сонатной формы тональной замкнутостью.

3.3. Главная партия

Главная партия сонатной формы — носитель главной драматургической сферы и основного характера произведения, главной темы произведения, главной ладотональности.

Типичную интонационную сферу ГП составляет активная моторика, фанфарность или танцевальность. Бодрый, уверенный, жизнерадостный тонус составляет наиболее типичный характер сонатных ГП и самих сонатных аллегро. Мажор в стиле венских классиков значительно преобладает над минором, но весомость минорных произведений — весьма велика.

Историческим завоеванием в теме ГП классической сонаты стала яркая внутренняя контрастность: те контрастные аффекты, жанры, которые в эпоху барокко принадлежали разным произведениям или различным частям, здесь соединились в одной теме. Резкость образовавшегося сопоставления можно во многих случаях сравнить с эффектом стилевого коллажа в музыке второй половины XX в.

В соответствии с каноническими тенденциями классической эпохи тематические контрасты ГП типизировались, хотя параллельно шла и их модификация, особенно в стиле Бетховена. Наиболее типизированный

контраст выработался еще в симфонизме композиторов мангеймской школы — сопоставление «фанфар» и «вздохов». В образно-аффектном отношении здесь на малом уровне предвосхищался контраст ГП и ПП на уровне экспозиции и всей сонатной драматургии.

Дух контрастности, диалога, диалектики, риторических утверждений–сомнений–опровержений обусловил различные другие роды контрастов в ГП. Для стиля венских классиков контрастность элементов (мотивов, мотивных групп) вполне типичное и частое явление, однородность же — более редкое. Контрастность проступает даже в темах, называемых однородными, как, например, главная тема симфонии g-moll Моцарта: в кадансе трепетно-лирической темы вторгаются туттийные аккорды с барабанящим басом, ГП становится все же контрастной. Контраст может быть не только двухэлементным (например, в 1 ч. 2 сонаты для ф.-п. A-dur Бетховена), мотивно-составной тип тематизма предоставляет необходимые условия и для множественного контраста.

На примере эволюции бетховенского творчества интересно проследить постепенную, но в итоге поразительно смелую модификацию типизированного контраста «фанфар» и «вздохов» в ГП сонат.

Бетховен застал еще вполне жанрово-бытовой облик «фанфар» и «вздохов», какими они были хотя бы у Моцарта — в сонатах для ф.-п. C-dur K.309, D-dur K.576 (см. Примеры 189 и 194а):

189. **В.А. Моцарт. Соната для ф.-п. K.309, I ч.**

Этот опыт он использовал в своей 5 сонате для ф.-п.: вслед за сонатой c-moll Моцарта «фанфары» он трактовал как гневные, решительные возгласы («долг»), «вздохи» — как ламентные мотивы («сострадание»). В 16 сонате аккордовые «удары» и «мелодические опевания» полностью переосмыслены в плане скерцозной игры (а). В 17 сонате появилась инверсия смысла «фанфар» и «вздохов»: первые благодаря медленному темпу превращены в таинственный речитатив, вторые стали бурным потоком взволнованного чувства (б). Еще одна трансформация — в «Аппассионате», где два традиционных элемента внешне слиты из-за внутреннего переосмысления: бывшая фанфара преобразована в затаенный, приглушенный речитатив, вздохи (с добавлением трели) — в сдержанно экспрессивный оборот (в):

190 а) **Л. Бетховен. 6 соната для ф.-п., I ч.**

б) Л. Бетховен. 17 соната для ф.-п., I ч.

в) Л. Бетховен. 23 соната для ф.-п., I ч.

Тональность ГП — всегда главная. Тоникальная утвердительность начальной темы закладывает прочный фундамент эстетически совершенного здания сонатной формы. Главная тональность господствует и в случае заключительного половинного каданса (когда ГП — одно предложение периода). Она укрепляется и в результате системы внутритональных отклонений, сопоставлений, даже модуляций, которые иногда возникают вследствие особого, например, игрового замысла сонаты. Так, в 16 сонате Бетховена тональный план ГП диалектически противоречив: G-dur — D-dur, F-dur — C-dur, C-dur — G-dur. Необычайный сдвиг в F-dur грозит разрушить всю тональную логику сонаты. Но дальнейшее движение в «c»и «g» еще прочнее, путем отрицания отрицания, укрепляет весь тональный G-dur'ный фундамент сонаты.

Форма ГП зависит от жанрового характера той части цикла, которой она принадлежит. Если это ГП первого аллегро, чаще всего формой его берется период, с возможной внутренней разработочностью. Динамичность и высочайшая связность сонатной формы порождает также форму ГП в виде предложения (тогда второе предложение начинает собой СП). И наоборот, форма ГП по своей развернутости может достигать структуры так наз. «симфонического периода» (Квинтет g-moll Моцарта, I ч.). ГП в финале иногда принимает простую двухчастную форму (7 симфония Бетховена). ГП в I ч. той же симфонии имеет весьма редкую трехчастную форму и наделена сильной динамизацией. Динамическая незавершенность составляет характерное свойство ГП.

3.4. Связующая партия

Основное назначение связующей партии — плавно подготовить вступление ПП. Композиторы-классики придают ей значение также и психологической разрядки в промежутке между ГП и ПП. В ней дается отдых от индивидуализированного тематизма, используются общие формы движения. Будучи неустойчивым разделом, СП содержит в себе

3 следующих этапа: 1) пребывание в главной тональности, 2) модуляция, 3) предыкт перед ПП. В ранних образцах сонатной формы — у Гайдна, Моцарта — встречается «модуляция метроритмическими средствами»: активное повторение доминанты главной тональности, превращающее ее в тонику доминантовой тональности.

Тематически СП разнообразна. В альтернативном типе сонатной формы Гайдна она наделяется общими формами движения — арпеджио, гаммами, репетициями, с «барабанящим басом» у литавр, звучанием tutti, forte. В других случаях в ней может происходить довольно длительная мотивная разработка ГП, как в I ч. 17 сонаты Бетховена, где композитор затем полностью переносит этот раздел (в транспозиции) на место разработки.

Примечательно тематическое обогащение СП (особенно у Моцарта), которое называется **«промежуточная тема»**. Новая тема обладает яркостью и привлекательностью, как и побочная, но появляется она импровизационно, неподготовленно, как сюрприз. Мелодическая щедрость таланта Моцарта делала для него особенно естественным появление таких тем. Промежуточная может возникнуть в любом разделе СП, ее тональностью может стать и S, как в I ч. сонаты Моцарта B-dur K.570:

191. **В.А. Моцарт. Соната для ф.-п. K.570, I ч.**

У Бетховена промежуточные довольно редки (в I ч. 3 концерта), для Гайдна малотипичны.

3.5. Побочная партия

У венских классиков в целом побочная партия — это вторая драматургически важная сфера, функционально подчиненная главной.

По риторической логике — это «возражение» главной. По логике античной драмы, возрожденной в классицизме XVII-XVIII вв., — сфера «сострадания». Интонационный характер ПП — чаще всего менее моторный и активный (ослабляется быстрая пульсация аккомпанемента), как бы замедленный и певучий.

Тематизм ПП отличается большим разнообразием в его соотношении с темой ГП. Если тема ГП — одна, то тем ПП может быть несколько. Они становятся более контрастными начальной теме по мере удаления от нее. В немецкой терминологии для каждой из них существует ряд терминов: Nebenthema, Seitenthema и Gegenthema.

Первые два термина соответствуют русскому переводу «побочная тема», 3-й же означает «противотема», «контртема». В музыкальной практике первые две темы могут не слишком контрастировать главной, последняя же ей антагонистична.

Тема ПП у венских классиков непременно производится от ГП, при любой степени их контрастности. Такая тематическая операция от-

вечает вечному эстетическому закону многообразия в единстве и придает сонатной форме эстетическое совершенство.

Соотношение между темами ГП и ПП простирается от явного подобия до очевидного внешнего контраста. В ранний период венской классики использовался метод построения ПП путем транспозиции темы ГП в доминантовую тональность, с какими-либо фактурными изменениями, как, например, в I ч. Лондонской симфонии №104 D-dur Гайдна:

192 а) **Й. Гайдн. Лондонская симфония №104, I ч.**

б)

Этот метод характерен для Гайдна, Моцарта, весьма редок у Бетховена (ПП[1] в финале «Крейцеровой» сонаты).

Способ, одновременно и удерживающий тему ГП, и обновляющий ее в зоне ПП, — присоединение к теме, сохраняемой в нижнем голосе, контрапункта в верхнем голосе, например, в I ч. сонаты для ф.-п. C-dur №15(50) Гайдна. У Бетховена этот прием привел к тематическому перевесу в ПП контрапункта в верхнем голосе над темой в басу; примеры — в I ч. Скрипичного концерта (первая, оркестровая экспозиция, ПП в D-dur, а), в I ч. 5 симфонии (б):

193 а) **Л. Бетховен. Концерт для скрипки, I ч.**

б) **Л. Бетховен. 5 симфония, I ч.**

Еще один способ — «выращивание» темы ПП из отдельных мотивов ГП, особенно из лирических «вздохов», пример — в I ч. сонаты D-dur Моцарта K.576:

194 а) **В.А. Моцарт. Соната для ф.-п. К.576, I ч.**

б)

Более сложный путь тематической производности при образовании ПП — жанрово-фактурная трансформация каких-либо мотивов ГП. В I ч. бетховенской «Авроры» трансформация 1-го и 2-го мотивов ГП в тему ПП (в) происходит на основе двух полифонических приемов: ритмического увеличения 2-го мотива ГП (а) и его контрапунктического соединения с хоральной основой 1-го элемента ГП, взятой без ритмической фигурации (б):

195 а) **Л. Бетховен. 21 соната для ф.-п., I ч.**

б) **в)**

Между ГП и ПП I ч. «Авроры» достигнут образный контраст, максимальный в стиле венских классиков и самого Бетховена: клокотание энергии в басу с быстрыми, как молния, отсветами в верхней октаве — в ГП — и светло-хоральное пение в высоком регистре в ПП. Метод же тематической производности свидетельствует об органичном внутреннем музыкальном единстве даже столь полярных образов.

Тональная сфера ПП у венских классиков очень определенна — область V и III ст., в виде исключения VI ст. (у Бетховена). Интенсивное развитие получили мажоро-минорные сопоставления в пределах тех же ступеней: если возможна какая-либо ладотональность, возможна и одноименная к ней. Значительные новации в тональном развитии сонатной формы были достигнуты Бетховеном: хроматическое родство ГП и ПП в 21 сонате (C-dur — E-dur), вызревание «второй главной тональности» — B-dur в 9 симфонии d-moll (B-dur как тональность ПП I ч., 2-ое проведение ГП в I ч., звук «b» в «фанфаре ужаса» (выражение Р.Вагнера), вариации «alla marcia» в финале), создание однотерцовой системы тональных соотношений — h-moll — B-dur в зоне ПП I ч. 5 фортепианного концерта.

В тональных соотношениях сонатной экспозиции действует своего рода производный контраст. Существует наблюдение, что произведение модулирует в ту тональность, чей основной тон содержится в начальном аккорде (И. Способин). Это полностью относится к использованию в ПП тональностей V и III ст., поскольку они входят в T^5_3 ГП. Также и при редких модуляциях: многократное повторение тона «е» в верхнем голосе ГП «Авроры» как бы предсказывает выбор E-dur в ПП.

Форма ПП чрезвычайно специфична: на ее «территории» и происходит то диалектическое развитие, тот контраст в движении, которым отличается классическое сонатное мышление. Развитие по-разному протекает в условиях альтернативной драматургии гайдновской симфонии и диалектической драматургии Бетховена. У Гайдна это либо небольшое динамическое устремление к концу, либо эпизодическое включение тутти. В бетховенском диалектическом варианте (как и у Моцарта), в промежуточном, третьем варианте у Моцарта и Бетховена тематический процесс ПП проходит следующие этапы: изложение новой мысли («возражение» главной), активизация, сдвиг, перелом в развитии, прорыв мотивов ГП («опровержение возражений»), заключительный каданс. Динамически ПП сначала пребывает в экстенсивном тонусе, затем стремительно растет «кривая» ее интенсивности. Момент сдвига означает прекращение пения побочной темы и переход к активному тематизму. Граница может отмечаться паузой. Активный тематизм (мотивы ГП) иногда сразу предстает в кульминационной динамике, но может развиваться постепенно, на «мангеймском крешендо» (6-я, 7-я, 8-я сонаты Бетховена), и тогда кульминация становится особенно яркой и полнозвучной. Кульминация означает драматургический перелом в движении экспозиции — достижение диалектического «синтеза» путем преодоления «возражений» и утверждения исходной, главной мысли. Пример типичного строения и развития ПП, причем, с двумя разными темами, — в I ч. 4 сонаты для ф.-п. Бетховена. В 1-й теме (от т.41, B-dur) главный голос дается в басу и по интонации (вопрошающий возглас с задиристой синкопой) выступает как само «возражение»:

196. **Л. Бетховен. 4 соната для ф.-п., I ч.**

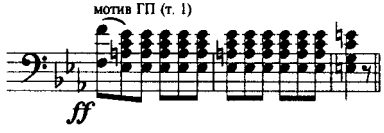
Форма изложения этого первого «возражения» весьма устойчива — период в 10 т. с варьированным повторением (вертикальная перестановка голосов).

2-я тема ПП, или второе «возражение» представляет собой тему, сильно контрастирующую главной, — стройное, замедленное хоральное пение. Она и включается в активное диалектическое развитие. Ее начальный этап — устойчивое изложение в виде 8-тактового предложения (а). Следующий этап — легкое фигурационное варьирование, переходящее

в разработочное изложение (активизация побочной темы). Дальнейший этап — «сдвиг», или «перелом», в результате чего в ПП активно вторгаются мотивы ГП («прорыв» ГП» — барабанящий басовый мотив из первого такта ГП, б). Разработочное развитие внутри ПП продолжается еще 11 тт., пока, наконец, не наступает заключительный вторгающийся каданс ПП на T B-dur, с утверждением мотивов т.1 и т.5 ГП в их синтезе (в). С риторической точки зрения вторжение мотивов ГП в «переломе ПП» и в начале ЗП — две фазы «опровержения»: само «опровержение возражений» (б) и «утверждение главной мысли» (в):

197 а) **Л. Бетховен. 4 соната для ф.-п., I ч.**

б)



в)

Возможное название данной формы ПП — модифицированный период с нормативным 1-м предложением и гипертрофированным, модулирующим в разработку, 2-м предложением. Здесь общие функции сонатной формы преобразуют местные функции побочной темы.

Встречаются ПП, заключающие в себе полную ораторскую диспозицию. Пример — в I ч. сонаты Гайдна для ф.-п. Es-dur №1 (№52): определение темы — т.17–19, расчленение — т.20, возражение — т.21, опровержение возражения — т.23, подтверждение — т.24–25, отступление — т.25–26, заключение — т.26–27.

3.6. Заключительная партия

Назначение заключительной партии — завершение экспозиции. Драматургически она закрепляет «тезис» ГП на более высоком динамическом уровне, обрисовывая крупную динамическую трехчастность экспозиции. Драматургическая функция ЗП порождает и тематическое решение — преобладание мотивов ГП. Но это относится к «диалектическому», бетховенскому типу сонаты. У Бетховена иногда в ЗП помещается риторическое отступление, пример — в I ч. 4 сонаты для ф.-п.: длительное 16-тактовое построение на фигурациях без темы, после которого активный 10-такт замыкает экспозицию. Иное наблюдается у Гайдна. По принципу альтернативности на ЗП приходится тутти на общих формах движения, с барабанящим басом и участием литавр. В других случаях у Гайдна ЗП

по сравнению с ходообразной ПП наделяется более рельефной темой, после чего уже следуют кадансирующие общие формы движения. Пример — танцевальная, мелодически рельефная ЗП в I ч. Лондонской симфонии Es-dur №103.

Важно тонально-гармоническое оформление ЗП. Признаком начала ЗП служит вторгающийся полный, чаще всего полный совершенный гармонический каданс в конце ПП. Заключая экспозицию, эта партия утверждает тональность ПП (иногда с «обратным» ладовым знаком: если в ПП был «заменный» одноименный минор, в ЗП восстанавливается соответствующий мажор). При любом тематическом материале гармония ЗП носит кадансирующий характер.

ЗП двойственна по своей функции. Замыкая важнейший процесс развития сонатной формы, она тонально закрепляет сферу подчиненной, побочной тональности, создавая неустойчивость высшего порядка во всем первом разделе сонатной формы.

Для сонатной формы Гайдна и Моцарта было абсолютно принято **повторение экспозиции**. Бетховен весьма рано отменил повторение разработки с репризой вместе, введя коду как «вторую разработку», а в ряде поздних произведений упразднил и повторение экспозиции.

3.7. Разработка

Основной прототип венско-классической разработки — часть ораторской речи, которая именуется «доказательства» (argumentatio, tractatio), предполагающая анализ высказанного ранее, рассмотрение его с разных сторон. Отсюда не кантиленный, а скорее речевой тип интонаций, и метод развития, дробящий темы на составляющие их мотивы. Благодаря такому прототипу разработки не всегда бывают очень динамичными и эмоциональными, в них порой выдерживается ненапряженный тон обсуждения, рассуждения.

Еще один прототип, повлиявший на ряд сонат, — свободная инструментальная фантазия. Ее признаки — пышная фактура, пассажный тип тематизма, сложные гармонические ходы, в том числе энгармонические модуляции. Из композиторов «Бури и натиска» разработки-фантазии писал И. Шоберт. Из венских классиков такую свободную фантазию применил, например, Бетховен в начале разработки I ч. 3 сонаты для ф.-п., 12 т.

По структуре разработка — наиболее свободный, наименее регламентированный раздел. Лишь один тип ее строения обладает твердым порядком, воспроизводя последовательность тем экспозиции, — так наз. «разработанная экспозиция». С тональными и некоторыми структурными изменениями проходят партии от ГП до ПП, а ЗП обычно отсутствует, поскольку должен начаться предыкт к общей репризе. Пример — I часть «Аппассионаты». А в I ч. Скрипичного концерта Бетховена, с двойной экспозицией, в разработке складывается соответственно двойная «разработанная экспозиция», со сменой темы ПП во второй раз.

Чаще всего венско-классическая разработка основывается на теме ГП, поскольку это главная тематическая мысль произведения, поддерживаю-

щая активность движения и в разработочном разделе сонатной формы. Тематическая работа с мотивами затрагивает и горизонтальный, и вертикальный параметры музыкальной ткани. Для развития по горизонтали широко используется метод секвенцирования, создающий эмоциональное нагнетание. Вертикальное сгущение мотивов и тем в контрапункте, сложном контрапункте, имитациях привносит особое интеллектуальное напряжение в раздел сонатной формы, трактующий, анализирующий тематизм экспозиции.

В разработке может возникнуть и эпизодическая тема. Логика ее образования та же, что при возникновении ПП в экспозиции: производность на основе распевания каких-либо мотивных элементов ГП или добавление самостоятельного контрапункта. Во второй «разработанной экспозиции» Скрипичного концерта Бетховена новая яркая мелодия g-moll рождается как тема-контрапункт над мотивами главной темы в средних голосах. Новая, эпизодическая тема возникает в разработках едва ли не всех концертов Моцарта, в чем сказывается концертная традиция барокко — появление нового, сольного эпизода после очередного тутти.

По тонально-гармоническому строению разработка — наиболее неустойчивый раздел. Ее отличает непрерывность модулирования, хроматизация, тяготение больше к минору, чем к мажору, избегание главной тональности, опора на функцию S. Присутствие тональности S на видных участках разработки способствует классической стройности всей сонатной формы: экспозиция — T–D, разработка — S, реприза — T. Среди тональных планов движение по кварто-квинтовому кругу или по терциям ближайшего родства производит впечатление гармоничной слаженности. Высшим образцом такой упорядоченности разработки у венских классиков остается тональный план знаменитой симфонии g-moll Моцарта: fis–h–e–a–d–g–(F–B–g).

Предыкт к репризе стал историческим завоеванием зрелой сонатной формы, поскольку типичная сонатная двухчастная форма барокко как раз его не содержала. Гармонически предыкты строятся на гармонии D главной, иногда — параллельной тональности (чтобы достичь потом свежего звучания основной тональности). Особым, интригующим моментом при переходе от предыкта к репризе выступает **ложная реприза**. У Бетховена она стала поводом для еще одного диалектического круга: тезис — ложная реприза, антитезис — поиск «верного пути», синтез — настоящая реприза. Наиболее яркие и сложные случаи — в I ч. 3 симфонии и I ч. «Крейцеровой» сонаты. В 3 симфонии: предыкт на D с широкими скачками — уход в разработку — снова предыкт — ложная реприза («ошибка валторниста» — мотив ГП на гармонии D/T) — сильное крешендо — настоящая реприза. В «Крейцеровой» (где ГП начинается необычно — не с T, а с S): предыкт на D главной тональности a-moll — предыкт в d-moll — ложная реприза в g-moll — разработочное крешендо — настоящая реприза.

3.8. Реприза

Назначение сонатной репризы — итог звуко-речи, утверждение тематических мыслей экспозиции после анализа и обсуждения их в разработке, симметричное уравновешивание архитектоники сонатной формы. Благодаря транспозиции ПП и ЗП в главную тональность сглаживаются тональные противоречия экспозиции, приводятся к эстетическому «консонированию» и завершенности музыкальной формы. При этом возникают разные варианты драматургических решений. Если ГП и ПП мажорны, в разработке наступает ominoриванию, в репризе восстанавливается мажор, торжествует жизнеутверждающая концепция. В минорных произведениях Бетховена ПП часто проводится в мажоре и сохраняет эту ладовую окраску в репризе. Намечается равноправие минорной и мажорной сфер. Но в коде оно чаще всего нарушается в пользу минора главной темы. Наиболее радикальный вариант преобразования репризы — в минорных сонатных формах Моцарта. Там ПП в экспозиции идет в мажоре, несет в себе движение к подъему, свету. В разработке наступает резкое омрачение. В репризе происходит ominoривание всего материала: ПП и ЗП переносятся в минор, в миноре пишется и кода (обычная и «внутренняя»). Усугубление минора происходит также посредством острых хроматизмов, уменьшенных гармоний, пониженных ступеней. Музыка в репризе достигает предельного у Моцарта трагизма.

В венско-классической репризе ГП сохраняет главную тональность и при этом обычно не динамизируется, за исключением начального такта или аккорда в некоторых бетховенских произведениях. Структурно она может быть и незамкнутой, слитой с продолжающей ее СП, а то и ПП.

СП перестраивает свой тональный план, поскольку отпадает необходимость модулирования. Она может и разрастаться, и сокращаться, и пропускаться вовсе.

ПП как правило транспонируется в тональность ГП, но в случаях особой авторской изобретательности имеет иную тональную «судьбу». Так, в бетховенской «Авроре» в ответ на новаторское сопоставление в экспозиции C-dur — E-dur, в репризе берется другая мажорная медианта — A-dur, но с заключительным кадансом все же в C-dur. ЗП во всех подобных случаях в репризе утверждает главную тональность произведения.

В условиях гайдновской однотемности, особенно если сонатная форма используется в лаконичном финале сонаты или симфонии, ГП и ПП по-новому объединяются на основе одной и той же темы.

Изредка в сонатной форме возникают **зеркальные репризы**, когда побочная предшествует главной. Пример такого рода усиленной архитектоничности — сонатная форма в медленной части 9 квартета Бетховена.

3.9. Кода

В сонатной форме венских классиков встречается 3 основных вида коды — оркестровая кода как заключительное тутти в концертах, бетховенская кода как вторая разработка и «внутренняя кода» в сонатах, симфониях, камерных ансамблях Гайдна и Моцарта.

Оркестровая кода в концертах (любой классический концерт) — пышный оркестровый отыгрыш тутти с включением виртуозной сольной каденции солиста. Такая кода пришла в сонатную форму от заключительного тутти барочного кончерто-гроссо.

Бетховенская кода как вторая разработка была введена этим композитором взамен отмененного им повторения разработки и репризы, с воссозданием тех же фаз при кодовой тонально-гармонической направленности в S. Показательный пример — в I ч. 3 сонаты для ф.-п. (в 1–2 сонатах есть повторения и нет коды): вместо повторения разработки идет аналогичная по материалу кодовая «вторая разработка», транспонированная в S, вместо репризы — устойчивый раздел коды, общая протяженность коды — 46 т. (разработка — 48 т.).

В I ч. 26 сонаты «Прощание», в связи с программной идеей, кода превышает разработку с репризой вместе взятых: разработка — 44 т., реприза — 48 т., кода — 98 т.

«Внутренняя кода» — дополнительный развивающе-заключительный раздел, вставка перед ЗП, тем самым сохраняющая «тематическую рифму» конца экспозиции и конца репризы. Пример — I ч. сонаты для ф.-п. D-dur Моцарта K.576, 17 тт. перед ЗП.

4. Разновидности сонатной формы

4.1. Сонатная форма с двойной экспозицией

Данная форма постоянна в первых частях концертов венских классиков для всех инструментов. Генетически она восходит к барочному концерту с его чередованием темы (тутти) и эпизодов (группа), а также — к арии с ритурнелем, с чередованием оркестрового ритурнеля и разделов соло. Вступление нескольких оркестровых тутти, перемежаемое звучанием технически усложненных соло, образует каркас этой классической формы. Специфику ее сонатной композиции составляет последование двух экспозиций, из которых 1-я — оркестровая, 2-я — сольная.

Особенность 1-й, оркестровой экспозиции (1-е тутти) — в том, что ПП проводится обычно в главной тональности, иногда — в какой-либо далекой (в 1 концерте Бетховена C-dur тональность ПП — Es-dur). 2-я экспозиция характеризуется вступлением солиста, возможно, с новой мелодически яркой темой (фортепианный концерт d-moll Моцарта). В состязании с оркестром, демонстрирующим силу компактного звучания, солист выявляет возможности своего индивидуального высказывания — лирического и виртуозного. Новая мелодическая тема может появиться и в сфере ПП. Темы 1-й экспозиции при этом могут также сохраняться. Тональный план 2-й экспозиции — обычный для сонатной формы, с проведением ПП и ЗП в тональности D (V, III ст). Особый момент концертного состязания солиста с оркестром составляет появление после экспозиции 2-го тутти — мощного вступления оркестра ff в тональности D или иной. В последующей разработке может появиться новая лирическая тема (она обычна у Моцарта), также и новое тутти оркестра.

Реприза объединяет свойства обеих экспозиций: состав тем — такой же полный, как во 2-й экспозиции, а тональный план, с транспозицией ПП в главную тональность, — как в 1-й. Развернутая кода выполняет роль последнего тутти, хотя в одних случаях это чисто оркестровый раздел со вставкой виртуозной сольной каденции после $К6_4$, в других — сочетание оркестровой партии с виртуозными пассажами солиста. Для заключения 1 ч. концерта отбирается тематизм активного характера, больше всего — из ГП, но порой проводится и тема ПП. Иногда в классическом концерте тематизм может проходить 6 «кругов» изложения, как в I ч. Скрипичного концерта D-dur Бетховена: двойная экспозиция, двойная разработка, реприза и кода.

Сонатная форма с двойной экспозицией — наисложнейшая из всех видов сонатности. Одна из рекордных по насыщенности сонатных форм — I ч. Кларнетового концерта Моцарта, построенная на 12 разных темах. Порядок их расположения таков. Оркестровая экспозиция (номера тем обозначим римскими цифрами): ГП A-dur (I), дополнение A-dur forte (II), $ПП^1$ A-dur (на теме I), $ЗП^1$ (III) и доп. A-dur (IV). Сольная экспозиция: ГП A-dur (I), $СП^1$ a-moll (V), $СП^2$ C-dur (VI), $ПП^2$ E-dur (VII), $ПП^3$ cis-moll (VIII), $ПП^1$ E-dur (I), $ЗП^1$ (III), 2-е тутти E-dur (II, IV). Разработка: ГП + $ПП^3$ (I + VIII), $ЭП^1$ fis-moll (мотивы на одном звуке — IX), $СП^2$ (VI), $ЭП^2$ fis-moll (скачки целыми длительностями — X), 3-е тутти fis-moll forte (XI, II). Реприза: ГП A-dur (I), $СП^1$ a-moll (V), $ПП^2$ A-dur (VII), $ПП^3$ fis-moll (VIII), $ПП^1$ A-dur (I), $ЗП^1$ A-dur (III), $ЗП^2$ A-dur (XII). Кода A-dur: 4-е тутти (II, IV). Здесь действует еще и **«добавочное сонатное соотношение»**, благодаря транспозиции материала 2-го тутти в 4-м тутти, из тональности D (E-dur) в тональность T (A-dur).

Сонатная форма с двойной экспозицией встречается и в других частях концерта, примеры — медленные части 1 и 5 скрипичных концертов Моцарта.

В XIX в. Мендельсон в своих концертах отказался от двойной экспозиции, Брамс же восстановил классическую традицию в концертах для всех инструментов, Малер стал применять двойную экспозицию в симфониях (I чч. 7, 9 и др. симфоний).

4.2. Сонатная форма без разработки

Сонатная форма без разработки — сонатная композиция с пропущенным разработочным разделом. Типичные области применения — медленная часть цикла, увертюра. Пропуск разработки не означает отсутствия в этой форме разработочности: как метод мотивного развития она сохраняется в партиях экспозиции и репризы, в коде, вносится в связку к репризе. Иногда композиторами дается особое компенсирующее развитие где-либо в репризе. Примеры классической сонаты без разработки — медленные части 5 и 17 сонат, 4 симфонии Бетховена, увертюра к «Свадьбе Фигаро» Моцарта. Во II ч. Adagio 4 симфонии Бетховена видно следующее расширение в репризе ГП — разработка с «налетающей бурей» и «оазисом затишья» размещается в 16 тактах ГП репризы (приводим схему всей части):

экспозиция				репризa				
ГП	СП	ПП	ЗП	ГП	СП	ПП	ЗП	Кода
16 (8+8т.)	9т.	8 т.	5т+2т.	8+16+7т.	9т.	8т.	7т.	9т.
Es-dur	Es–B	B-dur	B-dur	Es-dur	Es	Es	Es	Es

После венских классиков традиция продолжилась в тех же и других жанрах: увертюра к «Севильскому цирюльнику» Россини, увертюра к «Щелкунчику» Чайковского, III ч. 3 сонаты для ф.-п. Хиндемита. Чайковский в форме сонаты без разработки написал одну из самых динамичных симфонических частей — III ч. 6 симфонии, соединив в одну форму два возможных здесь жанра — скерцо и марш, придав одному функцию ГП, другому ПП и пронизав всю часть интенсивнейшей тематической работой.

Сонату без разработки следует отличать от двойной 2-частной формы, с той же схемой $АВА^1В^1$, опирающейся на сугубо песенный тематизм без его разработочности, — как 2-я песня Леля Римского-Корсакова.

4.3. Другие разновидности сонатной формы

К другим разновидностям сонатной формы относятся сонатная форма с эпизодом вместо разработки, сонатная форма с ненормативными сокращениями.

Сонатная форма с эпизодом вместо разработки, то есть с новой темой в центре формы (по классификации А.Б. Маркса это 5-я форма рондо) применялась прежде всего в финалах (финал 1 сонаты для ф.-п. Бетховена), также в оперных ариях, в связи с обновлением сценической ситуации — как в Терцете A-dur №15 из «Дон Жуана», где в центре формы Дон Жуан поет фальшивую серенаду Донне Эльвире на новой мелодии. Выдающийся пример сонаты с эпизодом в XX в. — I ч. 7 симфонии Шостаковича, с добавлением также и разработочного построения.

Сонатная форма с ненормативными сокращениями. Ненормативные сокращения сонатной структуры — те, которые не до конца соответствуют определению этой формы: пропуск ПП в репризе, всей репризы, разработки и репризы, экспозиции и разработки. Наиболее закономерны они — в опере, в связи с требованиями сценического действия, особенно многочисленны в операх Моцарта. Сонатная форма с оставлением в репризе только ГП: ария Керубино «Сердце волнует» B-dur №11 из «Свадьбы Фигаро». Сонатная форма с разработкой без репризы: ария Царицы Ночи d-moll №14 из «Волшебной флейты» — Царица исчезает, не допев репризы, раздается гром. Сонатная экспозиция без разработки и репризы: ария Лепорелло «со списком» D-dur №4, 1-й раздел Allegro 4/4; ария Графа D-dur №17 из «Свадьбы Фигаро», 1-й раздел Allegro maestoso. Сонатная реприза без экспозиции и разработки (она может быть понята и как первая, однотональная экспозиция в сонатной форме с двойной экспозицией): ария Графа D-dur №17 из «Свадьбы Фигаро», 2-й раздел Allegro assai. Пример отдельной сонатной экспозиции в XIX в. — Интродукция к «Пиковой даме» Чайковского (Вст. — h-moll, ГП — e-moll, ПП —D-dur).

Классическая сонатная форма как музыкальная композиция составила одно из высочайших совершенств в мировой истории искусства.

5. Эволюция сонатной формы в XIX в.

5.1. Сонатная форма у Шуберта, Шопена, Брамса

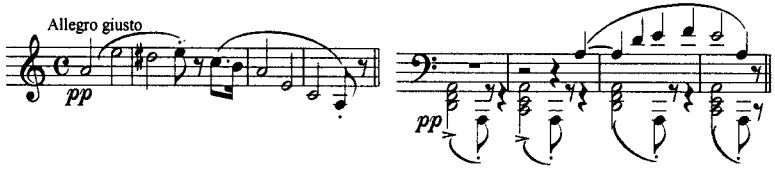
Эволюция сонатной формы в XIX в. была обусловлена новой эстетикой, повлиявшей на характер музыкального языка и принесшей смену прообразов и прототипов музыкальной композиции. В сонатной форме сказались две противоположные тенденции романтизма — к беспрограммности и программности. Первая была связана с новым осознанием сущности музыки, как таинственного, замкнутого в себе языка чувств, — «ибо она показывает все движения нашей души в невещественном виде, вознося их над нашими головами...» (В.Г. Вакенродер. Чудеса музыки // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М. 1980. С.84). Вторая шла, наоборот, от идеи синтеза искусств, связи музыки с поэзией, литературой, живописью. Обращение к потаенному в человеческой душе, к миру лирики, с «тысячеликими переходами чувствований» (В. Вакенродер) взаимодействовало с культом мелодического начала и стремлением передать в музыке многообразие эмоциональных движений. Сонатная форма как высшая форма «абсолютной музыки» оказалась, с одной стороны, носителем нового «невещественного», беспрограммного музыкального смысла, с другой — благодаря развитой драматургии со скрытой словесной канвой — вместителем программных замыслов романтиков. Беспрограммные сонаты (у Шуберта, Брамса), не обусловленные каким-либо единым прототипом, обнаружили новое по сравнению с классическими свойство — множественность концепций, их логическую непредсказуемость. Программные же сонатные формы (в симфонических поэмах Листа) проявили, наоборот, тяготение к одной концепции, с трансформацией тем в репризе, триумфальной кульминацией, контрастным эпизодом в разработке. Важные индивидуальные прочтения сонатной формы сложились у Шуберта, Шопена, Брамса, Бородина, Чайковского.

Шуберт. В сугубо беспрограммных сонатных формах Шуберта (в сонатах, симфониях) основу тем составили не только речевые и моторные интонации, но и песенные, новелльные, балладные, скерцозные. Они дали иные, чем у классиков, импульсы форме: темы-песни принесли тяготение к «кругу песен», темы-повествования — к музыкальной новелле, балладе и т.д. От классических видов драматургии — альтернативного и диалектического — остались лишь их элементы, принявшие романтически причудливые очертания. Композиционными особенностями шубертовской сонаты в целом явились: смещение главного контраста с ГП и ПП на вступление и экспозицию, экспозицию и разработку; новое соотношение ПП и ЗП (отодвигание «перелома» в зону ЗП); использование трехтональной экспозиции и субдоминантовой репризы. Примеры трехтональных экспозиций:

	ГП	ПП	ЗП
Соната для ф.-п. B-dur	B-dur	fis moll	F-dur
Соната для ф.-п. и скр. g-moll	g-moll	B-dur, Es-dur	Es-dur
3 симфония D-dur	D-dur	G-dur	A-dur

ГП шубертовской сонатной формы достаточно обширна — и при песенном, протяженном тематизме, и при мотивно-составном. Мелодизация исходного тематизма ведет и к большей длительности всей формы. В связи с песенным характером материала избирается и соответственная «песенная форма» — простая 3-частная, с продолжающим развитием в середине, как в сонатах для ф.-п. A-dur и B-dur. Пример длительной ГП, с разнообразным тематизмом, — в сонате a-moll op.143. Здесь видна смена прототипа по сравнению с классическим: вместо призывных возгласов идет сумрачный рассказ (а), затем как бы песня-баллада с аккордовым аккомпанементом (б). Во 2-м предложении балладный колорит усиливается вместе с появлением ускоренных пунктирных ритмов скачки (в). Общая протяженность ГП (период из 2-х предложений) — 46 т.:

198 а) Ф. Шуберт. Соната op.143, I ч. **б)**



в)

СП у Шуберта очень различны — от 3 т. модулирующей связки в I ч. «Неоконченной» до периода повторного строения в I ч. Струнного квинтета C-dur op.163.

ПП — не антитезис, не «возражение», за которым должно последовать «опровержение», скорее это как бы новая песня в вокальном цикле, новая новелла, листок из альбома. Ее течение в таких случаях — ровное, без сдвигов и переломов. Пример — в I ч. сонаты G-dur op.78: лендлер D-dur и вариация на него. Если и возникает резкое контрастное вторжение — как в I ч. «Неоконченной», то оно — словно гром среди ясного неба: не подготовлено предыдущим, не подтверждено последующим и являет собой чисто романтическую загадку. Яркое новаторство Шуберта составило введение необычных тональностей ПП — не только VI, но и IV, V в., I в. ступеней, с тем, чтобы в ЗП восстановилась традиционная тональность ПП (см. схемы 3-х- и 4-тональных экспозиций). Более того, применяется энгармоническая модуляция при вступлении необычной тональности ПП: ПП в fis-moll сонаты B-dur.

Особый раздел в сонатной форме Шуберта может составлять **ход между ПП и ЗП**, обычно весьма длительный: в 1, 2, 4, 6 симфониях, Сонате B-dur для ф.-п., также в некоторых произведениях других композиторов (об этом пишет Т. Кюрегян в книге «Форма в музыке XVII–XX веков», §103. М. 1998). Приведем пример хода (21 такт) из I ч. Сонаты

Шуберта B-dur от каданса ПП в A-dur до вторгающегося каданса в начале ЗП в F-dur (верхний голос):

199. **Ф. Шуберт. Соната для ф.-п. B-dur, I ч.**

ЗП многообразны: примыкают к ПП (I ч. «Неоконченной», II ч. сонаты a-moll op.143), включают область сдвига, перелома с последующим успокоением (I ч. сонаты G-dur op.78), составляют еще одну «новеллу» (I ч. сонаты B-dur, скерцозная тема F-dur).

Разработка в наиболее новаторских случаях у Шуберта, вместо классического «рассуждения» — область сильной интенсификации лирических тем, балладно-картинной трансформации тем активных. Методом «песенного симфонизма» Шуберта стала вариантность широких мелодий в разработке; пример — главная тема сонаты B-dur в разработке, в cis-moll:

200. **Ф. Шуберт. Соната для ф.-п. B-dur, I ч.**

Разработка у Шуберта не устремляется к репризе, как у других романтиков — Шопена, Листа, Грига, в конце ее наступает «рассеивающий предыкт» (И. Лаврентьева).

Реприза у Шуберта не составляет центра динамического тяготения сонатной формы. Она дается для эстетической красоты, ее назначение — в симметричном уравновешивании формы и красочном освещении ма-

териала. Применение субдоминантовой репризы (II ч. 5 симфонии B-dur, финал сонаты A-dur op.120) дает перспективу и статичного сохранения всей конструкции, и тонального освежения как ПП, так и ГП. Для многотональной экспозиции в репризе открываются богатые колористические возможности. Вот тональный план сонатной формы без разработки II ч. квинтета «Форель» с 4-тональной экспозицией:

экспозиция				реприза			
ГП	ПП^1	ПП^2	ЗП	ГП	ПП^1	ПП^2	ЗП
F-dur	fis-moll	D-dur	G-dur	As-dur	a-moll	F-dur	F-dur

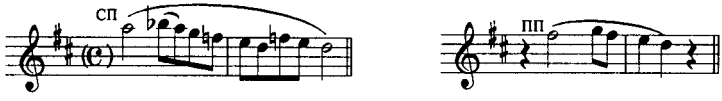
Среди всех необычностей шубертовской игры тональностями важно закрепление однотерцового родства (F—fis, As—a), перешедшего позднее в XX в.

Кода — так же неоднотипна, как и сама романтическая соната. Может быть сравнительно крупной — как в I ч. симфонии C-dur, но чаще — краткая, на ГП. Новый момент — напоминание темы вступления (I ч. «Неоконченной», I ч. симфонии C-dur), ради симметричного закругления композиции.

В целом, непроговоренная словом, оригинальная по структурам сонатность Шуберта осталась боковой ветвью в истории сонатной формы, не получив никаких последователей.

Шопен. Романтические новации Шопена в собственно сонатной форме кристаллизовались в его сонатах для ф.-п. b-moll и h-moll (первые части). Главное преобразование — концепционно-драматургическое: минорные, драматичные ГП и мажорные, светло-певучие ПП стали равноправными, а не соподчиненными, и драматургия приняла разомкнутый характер, в противовес классической замкнутости. Возвышению сферы ПП способствовала и одна конструктивная черта формы — проведение в репризе только одной ПП, в чем сказалась традиция сонаты барокко, переосмысленная в эпоху романтизма. Каждая из тем — ярко аффектна и длительна, характер аффекта отмечается композитором в нотах: в сонате b-moll ГП — agitato (после вступления grave), ПП — sostenuto; в сонате h-moll ГП — maestoso, ПП^1 — sostenuto, ПП^2 — con dolore (кульминация — patetico), ПП^3 — leggiero, melodico, ЗП — dolce. Чем сильнее и полярнее контрасты, тем больше заботится композитор об эстетическом единстве формы, применяя классический метод тематической производности: в сонате b-moll в ПП используется ритмическое увеличение основного мотива ГП, в сонате h-moll ПП (б) готовится при помощи промежуточной темы в СП (а), а ЗП выводится как полифоническое обращение головного мотива ГП (в, г);

201 а) **Ф. Шопен. Соната h-moll, I ч.** **б)**



в)

г)

Разомкнутая драматургия движения от драматизма и минора к жизнеутверждению и мажору охватывает у Шопена и меньшие, и крупные уровни формы, в сонате b-moll — экспозицию (b-moll–Des-dur) и I ч. (b-moll–B-dur), а в сонате h-moll — экспозицию (h-moll–D-dur), I ч. (h-moll–H-dur) и уровень всего 4-частного цикла: h-moll–H-dur.

Брамс. Сонатная форма Брамса — композиция виднейшего представителя музыки как автономного, замкнутого в себе искусства, у которого все прототипы тем и форм — чисто музыкальны. Основные брамсовские прообразы — песня, хорал, музыка И.С. Баха, Моцарта и Бетховена. По образцу Моцарта и Бетховена Брамс строил и сонатную форму, но с отпадением драматических и ораторских прототипов и трансформацией классической сонатной логики в непредсказуемость романтической фантазии. Как романтическая причудливость предстали любовно сохраненные им сдвиги и переломы в ПП, промежуточные темы и ложные репризы. В данном отношении «неоклассика» Брамса оказалась повернутой вперед, к новой эпохе. Композиция как явление автономного искусства приобрела смысл самоценной музыкальной красоты. Чисто музыкальное выражение получил и присущий Брамсу интеллектуализм: строгая продуманность всех элементов композиции, повышенная тематизация музыкальной формы — с заполнением рельефными темами участков «отдыха» (СП, предыкт), со сгущенной полифонизацией музыкальной ткани, с искусной отделкой сложной фактуры.

Важнейшие новые стилевые свойства сонатной формы Брамса составили: мелодическая лиризация произведений, ослабление моторной действенности («застывающие порывы», по Е. Царевой), драматургическая децентрализация, особая логика «обращенного контраста» (сравнительно с классической). Для драматургического многообразия и видов децентрализации показательна брамсовская всевариантность соотношений образных сфер начала и конца сонатной формы: 1) нединамичное начало — динамичное окончание (I ч. 4 симфонии e-moll, лирическая песенность в ГП — страстная взволнованность в коде), 2) динамичное начало — нединамичное окончание (I ч. 1 симфонии c-moll, I ч. 3 симфонии F-dur), 3) динамичное начало и конец (I ч. 1 фортепианного концерта d-moll, монументальное вступление — эмоциональное нагнетание в конце коды), 4) нединамичное начало и конец (I ч. 2 симфонии D-dur, мягкие вальсообразные мотивы dolce). Принцип «обращенного контраста» относится к соотношению сфер ГП и ПП, прежде всего, в экспозиции. Благодаря лиризации, мелодизации, хорализации темы ГП, она либо приближается к характеру ПП, либо оказывается менее активной, чем ПП. Зона активной музыки в таком случае смещается к началу ЗП, и сферы активности-пассивности располагаются обратно их порядку в класси-

ческой экспозиции. И лишь в одном, но самом специфически музыкальном аспекте, Брамс сохраняет пристрастную верность классикам — в тональном плане сонатной формы, никогда не позволяя себе вольностей типа Шуберта или Листа. Классическую традицию восстановил Брамс и в выборе формы инструментального концерта: во всех его концертах (2 фортепианных, скрипичный, двойной) взята сонатная форма с двойной экспозицией.

Вступление в целом нехарактерно для сонатной формы Брамса. Видное исключение — вступление в I ч. 1 симфонии c-moll, которое вместе с тем втягивается в развитие формы, благодаря упоминанию его темы в коде.

ГП у Брамса перестает быть сферой непременной активности даже в первых частях циклов, в ней звучат темы наподобие побочных: песенные с аккомпанементом, хорально-песенные, вальсообразные, дуэтные. Например, в ГП I ч. сонаты для скрипки G-dur характер музыкальной эмоции обозначен автором как «вполголоса, нежно», «все время тихо и спокойно», и в ровных хоральных аккордах 1–9 т. нет оживленной пульсации. По сравнению с ГП звучание ПП D-dur, также лирической, более интенсивно (con anima) благодаря активной ритмофактуре и более скорому темпу: экспозиция имеет типичный обращенный контраст. Даже в инструментальном концерте характер ГП может оказаться сильно смягченным — как в I ч. Скрипичного концерта D-dur. Уникальное исключение среди ГП Брамса составляет I ч. 1 фортепианного концерта d-moll, с мощным начальным «вселенским образом», романтически вздымающим креативную патетику 9 симфонии Бетховена.

СП строится по классическим образцам, причем композитор находит особый интерес во введении мелодически красивой «промежуточной темы», пример — в I ч. 1 фортепианного концерта, тема в d-moll в 1-й экспозиции (т.26) и в A-dur — e-moll во 2-й экспозиции.

ПП у Брамса — центр мелодизма, также и зона значительной ритмической подвижности, благодаря чему сфера ПП по яркости может превосходить сферу ГП, лишать ее доминирующей функции, создавая романтическую децентрализацию в сонатной форме. Примечателен обращенный контраст в сдвигах и переломах ПП: вместо резкой динамизации и активизации — уход в оазисы тихой красоты и самой интимной лирики. Для этих прекрасных «остановленных мгновений» Брамс находит особые гармонические краски, например, в I ч. 1 концерта d-moll в гимнической ПП F-dur — погружение в глубокий Des-dur, в 1 сонате G-dur (ц.4 + 7т.) в звучании *dolce p* — цепочка нисходящих диссонирующих аккордов.

ЗП столь же разнообразны, как и ГП. Даже «обращенный контраст» приносит противоположные решения. В случае отодвигания активности к концу экспозиции именно в ЗП возникает действенная эмоциональная сфера. Такой путь проделывается в I ч. Скрипичного концерта D-dur, где только в ЗП появляется волевая аккордовая тема с пунктирным ритмом и f (d-Moll в 1-й экспозиции, a-moll — во 2-й). В 1-й сонате для скрипки G-dur — после «остановленного мгновенья» в ПП затишье продолжается и в ЗП (ц.5). В I ч. 1 концерта сфера затишья втягивает в себя даже

2-е тутти, исполняемое здесь *pp* вместо классического *ff*. Экспозиция I ч. 3 симфонии F-dur аклассически завершается минором — a-moll.

Разработка у Брамса вместо классического «обсуждения мысли» — безраздельное царство страстных и лирических чувств, ведомое непредсказуемой фантазией романтика. Для эмоционального «разгорячения» созерцательных тем применяется метод трансформации (ПП в I ч. 1 концерта, ц.9). На пути к репризе может быть введена «ложная реприза», пример — в I ч. 3 симфонии в тональности Es-dur, за 8 т. до возвращения главной тональности F-dur.

Реприза следует классическим нормам, в частности, развивает бетховенский опыт красочных транспозиций: в I ч. 3 симфонии ГП — F-dur, ПП в экспозиции — A-dur, в репризе D-dur, в 1 концерте d-moll есть репризное проведение ГП в fis-moll. Равноправие или перевес ПП сказывается в сохранении ее лада: в многочисленных минорных сонатных формах Брамса не наступает ominoривания репризы, как у Моцарта, а происходит ладовое обособление ПП в своей, мажорной тональности.

Кода — постоянный раздел в брамсовской сонатной форме. В ней прочитываются свойства финалов, благодаря стремлению к какому-либо определенному итогу, к той или другой эмоциональной крайности. Чаще это бурное состояние (I чч. Скрипичного концерта, 4 симфонии), но вводится и противоположное, исторически новое — кодовое затухание (I ч. 3 симфонии). Строгая классическая модель формы сочетается у Брамса с романтически свободной игрой чувств.

5.2. Сонатная форма у Чайковского и Бородина, в связи с принципами драматического и эпического симфонизма

Наивысшие достижения в сонатной форме в русской музыке XIX в. связаны с двумя типами симфонизма, которые И.Соллертинский определил как «драматический» и «эпический», с главными представителями — Чайковским и Бородиным. Для обоих композиторов сонатная форма была наиважнейшей: Чайковский поверял ей самые глубокие и значительные музыкальные мысли, Бородин расширил ее действие до использования полной сонатной формы в скерцо, во 2 квартете (почин продолжил Глазунов, в 1 квартете), применял в опере (каватина Владимира).

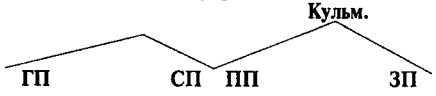
В своем обновлении сонатной формы Чайковской и Бородин развивали разные тенденции романтизма. Объединяла их работа с широким мелосом, в чем проявлялась и национальная специфика русской музыки.

Исходной для **Чайковского** была романтическая установка «естественности» (в ее определении В. Белинским), а в своем симфонизме Чайковский создал новую в Европе концепцию «естественного человека». Она выразилась во всех аспектах и уровнях его музыкального языка. Мельчайшая единица, мотив-интонация, моделирует естественность человеческого дыхания: ГП f-moll, ПП^1 as-moll, ПП^2 H-dur в I ч. 4 симфонии, особенно явственно — ПП^3 D-dur, с паузами, в I ч. 5 симфонии. Мелодическое движение следует естественной логике развития человеческих эмоций — нарастаний и спадов, динамических волн: в трехчастных формах с динамическими репризами (в ГП I ч. 4 и 5 симфоний, в ПП I ч. 6 симфонии), в динамизации ПП, устремленных к кульминациям (в I ч.

4 и 5 симфоний), в «волновой драматургии» разработок (все симфонии). На высшем композиционном уровне сонатная форма Чайковского восходит к вечным человеческим представлениям-антитезам: жизнь, любовь, счастье — страдание, обреченность (рок), смерть.

Концепции симфонии, симфонических увертюр, квартетов и др. сочинений композитора воплощаются методами драмы — с конфликтным столкновением образных антитез, прежде всего ГП и ПП, яркими контрастами (уникальный «взрыв» в начале разработки I ч. 6 симфонии), сильными кульминациями (на подъеме ПП, на вершине последней «волны» разработки), напряженным сквозным развитием, захватывающим репризу и коду. При этом Чайковский намеренно придерживается классической логики тонального плана — движения в сторону D в экспозиции и возвращения доминантовых разделов в главную тональность в репризе. Он соблюдает ее даже при введении новаторских соотношений, как тональности VII и тритоновой ст. В I ч. 5 симфонии: ГП e-moll, ПП^{1} h-moll, ПП^{2,3} D-dur (тональность VII ст.), в I ч. 4 симфонии: — ГП f-moll ПП^{1} as-moll (D_{III} от f-moll), ПП^{2} H-dur (D_{III} от as-moll, тритоновое соотношение с f-moll). В сонатной форме I ч. 4 симфонии осуществлен новаторский малотерцовый тональный план: f–as–H (экспозиция) — d–f (репризa).

В **экспозиции** сонатной формы Чайковского благодаря антагонизму ГП и ПП происходит раскол на 2 сферы: к развернутой ГП примыкает СП, а к ПП (из нескольких тем) примыкает ЗП. Типичный контраст образных сфер (в 4, 5, 6 симфониях, «Ромео и Джульетте») — страданий и счастья, каждая из сфер имеет вид эмоциональной волны:



Вступление к сонатной форме или примыкает к сфере ГП, или образует самостоятельную сферу драматургии — рока, смерти (в I ч. 4 и 5 симфоний).

Примечательно переосмысление в экспозиции Чайковского «сдвигов» и «переломов» в ПП. Тематически в эти моменты происходит «прорыв» темы ГП (в 4, 5 симфониях), но энергия «прорыва» служит дальнейшему подъему ПП, достигающей ликующей кульминации. ЗП становится заключительным разделом сферы ПП.

В **разработке** членение на крупные эмоциональные волны определяет ее строение. Так, в виде трех волн строится разработка в I ч. 6 симфонии: 1-я — от «взрыва» *ff*, через яростное фугато до кульминации с нисходящей гаммой у труб *fff* и спадом, 2-я — от хорала «Со святыми упокой», 3-я, последняя, — от мотивов ГП *pp* на K^{6}_{4} h-moll, далее проходя сквозь ГП в главной тональности h-moll к зоне генеральной кульминации на предыкте fis с «роковым» диалогом струнных и тромбонов. Большого размаха достигают у Чайковского модулирующие секвентные нагнетания: в I ч. 4 симфонии — 9 шагов по кварто-квинтовому кругу, h–e–a–d–g–c–f–b–es–as.

Реприза — новый этап драматургии, а не только симметричное уравновешивание формы. В начале репризы I ч. 4 симфонии — грозная 1-я

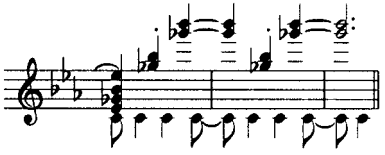
генеральная кульминация в d-moll на ГП, в I ч. 6 симфонии — одна лишь ПП H-dur, утверждающая свет.

Кода — итог драматургии. В I ч. 4 симфонии находящаяся в коде 2-я генеральная кульминация драматургически замыкает сонатную форму сферой минора, в I ч. 6 симфонии кода удерживает мажор ПП.

Бородин в своей индивидуальной трактовке сонатной формы связан с ориентацией романтиков на культуры, иные чем классическая античность. Для него это была сама древняя Русь, страны мавров и персов, колорит этих стран, колористика вообще как новый эстетический идеал. Бородинские восточные музыкальные элементы, с чертами азиатской жесткой терпкости, привнесли новую окраску в звучание европейской сонатной формы. Об этом говорит экзотика гармоний, красочные тональные планы, необычные для сонатной формы «застывания» ради любования краской. Например, «богатырский клич» начала ГП 2 симфонии первоначально задумывался как «тема азиатских пыток» для оперы «Князь Игорь» (Е. Левашев). Мощи богатырского образа он отвечает благодаря запрятанности в минорном ладу h-moll утверждающего мажора — C-dur (a). Экзотика гармонии головного мотива порождает и тональный план с использованием его звуков: h–D–C–H в ГП, Es-dur — в ПП репризы. В I ч. 1 симфонии — целая серия колористических застываний: во вступительном разделе ГП 13 т. (б), несколько статичных участков в разработке, большой колористический эпизод (25 т.) в коде как второй разработке (в):

202 а) **А. Бородин. 2 симфония, I ч.**

б) **А. Бородин. 1 симфония, I ч.** **в)**



Эпико-колористические установки Бородина вызвали к жизни взаимодополняющий контраст между ГП и ПП (а не конфликт между ними), сравнительно нединамичный профиль партий, использование вариационного метода в разработке, размещение кульминаций на устойчивых гармониях и устойчивых участках формы (в I ч. «Богатырской» симфонии — на тонике h в начале репризы и в начале коды). Можно сделать следующее сопоставление важнейших черт сонатной формы в драматическом симфонизме Чайковского и эпическом симфонизме Бородина:

Сонатная форма драматического симфонизма	Сонатная форма эпического симфонизма
1. Конфликтное противопоставление ГП и ПП	1. Взаимодополняющий контраст ГП и ПП
2. Активное драматургическое развитие, вплоть до коды	2. Симметрично уравновешенное строение формы
3. Динамизированная, структурно преобразованная реприза	3. Колористически видоизмененная, целостная реприза
4. Динамические формы партий	4. Нединамические или менее динамические формы партий
5. Разработочный метод, мотивные нагнетания	5. Вариационный метод, тонально-гармонические перекраски
6. Кульминации на неустойчивом моменте формы или на неустойчивой гармонии	6. Кульминации на устойчивом моменте формы или на устойчивой гармонии

(Не все признаки совпадают в каждом отдельном произведении.)

В русской музыке XX в. драматический вариант сонатной формы продолжился у Шостаковича, в ином круге идей и с иной расстановкой драматургических сил: в 5, 7, 8, 10 симфониях основной конфликт пролег между экспозицией и разработкой, а раскол произошел в репризе, где динамизированная ГП примкнула к интенсивному блоку разработки, а ПП соединилась в один, экстенсивный блок с кодой. Некоторые черты симфонизма Бородина — колористические фоны-остинато, метод варьирования — отразились в сонатности симфоний Прокофьева (пример — I ч. 3 симфонии), красочные застывания — у Равеля (Сонатина для ф.-п.), кроме того — в стилистике Дебюсси и Стравинского, где вышли за пределы сонатности и сонатной формы.

Литература

Анализ вокальных произведений Л. 1988

Барсова И. Симфонии Густава Малера. М. 1975

Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д.Шостаковича. М. 1961

Гнилов Б. Г. Акмеологический шпиль абсолютной музыки. Классико-романтический фортепианный концерт. М. 2007

Головинский Г. Камерные ансамбли А.Бородина. М. 1972

Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев. 1970. 1973

Денисов Э. Сонатная форма в творчестве С.Прокофьева // С.С. Прокофьев. М. 1972. С.165–184

Жигачева Л. Сонатная структура в вокальных произведениях Глинки и Даргомыжского // Вопросы музыкальной формы. Вып.3. М. 1977. С.3–26

Лаул Р.Г. О функциональной динамике сонатной формы венских классиков (Этюд о побочной теме) // Форма и стиль. ЛОЛГК им. Римского-Корсакова. Ч.II. М. 1990. С.109–128

Николаева Н. Симфонии П.И. Чайковского. М., 1958

Панкратов С. Сонатность в ариях и ансамблях опер Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля. Труды РАМ им. Гнесиных. Вып.135. М. 1996. С.5–27

Протопопов Вл. О сонатно-циклической форме в произведениях Шопена // Вопросы музыкальной формы. Вып.2. М. 1972. С.166–180
Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы ор.1-81. М. 1970
Протопопов Вл. История сонатной формы. Сонатная форма в русской музыке. М. 2010
Протопопов Вл. В. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-й половины XIX века. М. 2002
Слонимский С. Симфонии Прокофьева. М., Л. 1964
Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М. 1968
Федосова Э.П. Русский музыкальный классицизм: становление сонатной формы в русской музыке до Глинки. М. 1991
Фрумкин В. Особенности сонатной формы в симфониях Д.Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. М. 1962. С.126–194
Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып.4. М. 1979. С.4–22
Холопова В. Цицерон и Бетховен // Контекст-1994, 1995. М. 1996. С.323–337
Цендровский В. Сонатная форма в увертюрах к драматическим операм Римского-Корсакова // Вопросы музыкальной формы. Вып.2. М. 1972. С.181–201
Черты сонатного формообразования. ГМПИ им. Гнесиных. Вып.36. М. 1978
Шушкова О. Раннеклассическая сонатная форма. Владивосток. 1995

Глава X. Музыкальные формы романтизма XIX в. Смешанные и индивидуальные формы. Контрастно-составная форма

1. Эстетика, поэтические прототипы, композиционно-драматургические принципы

Наиболее новые достижения инструментальной музыки периода романтизма XIX в. были связаны со сменой внутренних прототипов: вместо риторики и драмы — поэзия и литература. Это означало отход от классических норм мышления, вхождение через программность в образный мир поэзии, овладение ее смысловой логикой (слова Листа: «задача обновления музыки путем ее внутренней связи с поэзией», **«художественное** освобождение индивидуального содержания от **схематизма** и есть и остается **нашей** главной задачей»). Вместе с литературно-поэтическими ориентирами музыка усваивает иное отношение к категории времени: вместо классической замкнутости и стабильности тяготеет к разомкнутости и изменяемости («Сущее можно представить только через изменчивое» — Новалис). Усваивает новое философское соотношение Добра и Зла: наряду с надеждой на божественную справедливость и Добро видит присутствие в мире сатанинского начала и Зла.

В музыкальных произведениях новое художественное сознание сказалось в появлении новых жанров — баллада, поэма, сказка, легенда,

картина и т.п., в новой драматургии, дающей значительное место негативным эмоциональным состояниям, катастрофическим кульминациям и развязкам. Заметным новым прототипом, сменившим ораторскую речь, стала **поэтическая баллада**, чья логика образного развития сказалась в балладах, скерцо, фантазиях Шопена, рапсодиях Брамса, симфонических поэмах, концертах, отдельных пьесах Листа, «Поэме» для скрипки Шоссона, восточной фантазии «Исламей» и симфонической поэме «Тамара» Балакирева и т.д.

В драматургии музыкальных произведений романтизма появилось **децентрализованное единство**, при котором вместо главенства образа главной темы установилась равнозначность образов главной и побочной тем, порой — смещение весомости на побочную тему. В драматургии также обозначилось стремление к **сквозной и необратимой линии образов**, по схеме a, b, c, d... без возвращения к начальному «а». В связи с этим образовалось характерное для произведений музыкального романтизма **расхождение между музыкальной драматургией и музыкальной композицией**, по-прежнему сохранившей принцип репризности; самая общая схема такова:

муз. драматургия	**A**	**B**	**C**
муз. композиция	**A**	**B**	**A**

В области собственно композиции наступило намеренное смешение различных классических форм, приведшее к возникновению класса **смешанных форм**. Стали закономерными и полностью **индивидуальные формы**. Внутри этих форм появились новые, усложненные виды функциональных отношений между составными разделами.

Стихотворная **баллада**, получившая в XIX в. распространение в разных странах Европы (Германия, Польша, Англия, Россия), обладает следующими содержательно-структурными особенностями: 1) повествование об исключительных, необыкновенных событиях, 2) напряженное поступательное развитие событий, 3) катастрофическая развязка в конце, 4) трансформация ситуаций и героев, их контрастное сопоставление, 5) наличие Пролога, на большой дистанции от основного действия, очень редко — эпилога («Светлана» Жуковского). Приведем несколько отрывков из баллады А. Мицкевича «Свитезянка».

1. Кто там мелькает в лунном сиянье,
Кто там идет, — отзовитесь!
Юноша с девой ходят в молчанье
Берегом озера Свитезь.

5. «Тайну открой мне, дева, молю я,—
Видимся мы не впервые, —
Как ты попала в чащу лесную?
Где же твой дом, где родные?

12. Помни, охотник, клятву сдержи ты:
Ибо кто клятву нарушит —
Горе тому! Не сыщет защиты,
Тело погубит и душу!»

17. Бурно вскипели, глубь зачернела,—
Силы небесные с нами! —
Свитезь разверзся; девичье тело
Вдруг поднялось над волнами.

28. Вмиг позабыл он деву лесную,
Клятву забыл, ослепленный;
Кинулся в волны, буйно ликуя,
Новой красой увлеченный.

32. «Где ж твои клятвы? Где уверенья?
Помнишь: кто клятву нарушит,
Горе тому! Не сыщет спасенья,
Тело погубит и душу!»

36. Разом вскипели волны, бушуя,
Полные ярого гнева:
В черную бездну, в глубь водяную
Скрылись охотник и дева...

37. Волны доныне мечутся в пене,
А среди топей болотных
Видно: мелькают бледные тени —
Дева и юный охотник.

1-я строфа относится к Прологу, 37-я — к Эпилогу, они подобны по содержанию. Необыкновенные до фантастичности события развиваются поступательно, с катастрофической развязкой в конце (36-я строфа, перед Эпилогом). Наиболее фантастический, контрастный эпизод располагается в центре — в 17-й строфе. Происходят трансформации ситуаций и героев: клятва героя — нарушение им клятвы; Свитезь, поднимающий на волнах молодую деву, — Свитезь, поглощающий охотника и деву.

Балладный прототип позволил музыке XIX в. выразить то мироощущение эпохи, которое осознало неизбежность отрицательного начала и Зла. Типичными чертами драматургии новых романтических форм стали следующие: 1) приподнятый характер музыки, достигающей большой эмоциональной силы, 2) сквозное образное развитие, разомкнутая драматургия, 3) главная кульминация — в конце, 4) трансформация репризы, метод тематической трансформации вообще, 5) введение контрастных эпизодов в центре, 6) возможное вступление, типа Пролога.

Несмотря на распространенность драматургии балладного (балладно-поэмного) типа в музыке, не все смешанные и индивидуальные формы ей подчинены. Так, многочисленные формы этого класса в XX в. имеют иные прототипы.

2. Смешанные и индивидуальные формы. Определения. Классификация. Функциональная организация

Определения. **Смешанными называют формы, основанные на соединении существенных признаков двух или более классических форм. Индивидуальными — формы, обладающие единичной организацией, без существенных признаков каких-либо типизированных форм.**

Классификация. I. Типизированные смешанные формы: 1) сонатно-вариационная (сонатная форма с вариационным методом развития тем), 2) сонатно-концентрическая (сонатная форма с концентрическим расположением разделов), 3) сонатно-циклическая (соединение сонатной формы с сонатным циклом), 4) сонатно-сюитная (соединение сонатной формы с сюитой); II. Редкие и нетипизированные смешанные формы (с участием сонатной, сложной трехчастной, рондо, вариационной); III. Индивидуальные формы.

Сочетания форм встречаются **равноправные** и **соподчиненные**, когда различают форму **первого** и **второго плана**. Например, в 1-м фортепианном концерте Листа сонатность и цикличность равноправны, а в его Сонате h-moll сонатность — форма 1-го плана, цикличность — форма 2-го плана. Соединения форм с участием цикла относятся к особому классу контрастно-составных форм (см. далее).

Функциональная организация смешанных форм отступает от типовых классических форм и требует подключения новых понятий: помимо функций общих и местных (см.Гл. III) — также **«устойчивое и подвижное совмещение функций», «композиционное отклонение, модуляция, эллипсис»** (В.Бобровский). **Устойчивое совмещение функций** — выдерживание функций двух или более форм от начала до конца произведения; например, в «Прелюдах» Листа — соединение сонатной формы и концентричности.

Подвижное совмещение функций — изменение функций входящих в композицию форм на протяжении произведения. Подвижное совмещение насчитывает 4 вида: отклонение, модуляция, эллипсис (пропуск), вставка (наращение). **Композиционное отклонение** — временный переход в функцию другой формы, например, отклонение из сложной 3-частной в сонатную форму — разработку и трансформированную репризу (ПП Трио) — перед общей репризой во 2-м скерцо b-moll–Des-dur Шопена. **Композиционная модуляция** — окончательный переход из одной формы в другую: пример — модуляция из сложной 3-частной в сонатную в 3-м скерцо cis-moll Шопена. **Композиционный эллипсис** — пропуск раздела типовой формы; пример — пропуск ПП в репризах крайних частей 4-го скерцо Шопена E-dur. **Композиционная вставка (наращение)** — введение в типовую форму добавочного раздела, пример — вставка скерцозного Vivace fantastico (Presto) в форму ПП «Мефисто-вальса» A-dur Листа (Vivace fantastico — в первоначальном, оркестровом варианте, Presto — в фортепианной версии). Названные случаи могут быть взаимосвязаны: с помощью эллипсиса или вставки возможно введение функций другой формы. Композиционное отклонение, эллипсис и вставка встречаются и не в смешанных формах.

2.1. Типизированные смешанные формы. Сонатно-вариационная форма

Яркий пример сонатно-вариационной формы — восточная фантазия «Исламей» Балакирева, сочетающая полную сонатную форму с вариациями на 2 темы — главную и побочную; от балладно-поэмной драматургии идет трансформация репризы и тем самым разомкнутость образного плана произведения (A B C):

сон. ф.	ГП	ПП	Разр.	ГП	ПП	Кода
	Des-dur	D-dur		Des-dur	Des-dur	Des-dur
вар. ф.	вар.^{1}	вар.^{2}	вар.^{1,2}	вар.^{1}	вар.^{2}	вар.
				трансформация		
драматургия	A	B	⟶	C		

Пример сочетания сонатной формы с вариациями на 4 темы — основной раздел D-dur «Испанской рапсодии» Листа: в ГП — 3 темы, в ПП — 1 тема, вариации отступают как метод в СП экспозиции и в разработке.

2.2. Сонатно-концентрическая форма

О концентрической форме см. в Гл.XI об оперных формах и в Гл.XIII о музыкальных формах XX в.

Остановимся на одном из самых характерных примеров сонатно-концентрической формы — 3-й балладе Шопена. Приведем схему формы и драматургии:

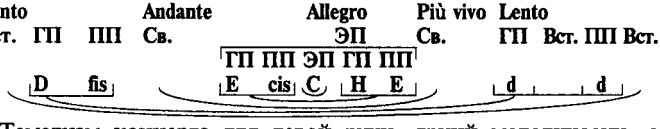
форма	ГП	ПП	ЭП	ПП	Разр.	ГП	Кода
						трансф.	
	As	F–C	As	Des		As	As
драмат.	A	B		⟶		C	

Сонатная и концентрическая формы здесь дополняют друг друга: в концентрическую форму «не укладываются» разработка и кода, но они необходимы для логики сонатной формы. Кроме того, взаимодопол-

няют друг друга музыкальная композиция и драматургия. Драматургия обладает ярко выраженной поступательностью: А — Пролог «сказового» характера, В — само «действие», показ «персонажей», С — трансформация ситуации и «персонажей». Незамкнутость драматургии уравновешивается повышенной репризной закругленностью композиции благодаря концентричности.

Укажем на соответствие 3-й баллады Шопена логике приведенной выше баллады Мицкевича «Свитезянка»: в музыке есть Пролог (см. 1-ю строфу), начало действия (5-я строфа), фантастический эпизод в центре (17-я), трансформация героев и ситуации (28-я, 32-я), катастрофическая развязка в конце (36-я строфа). Эпилог (37-я строфа) Шопеном не отражен, за исключением общей репризности в композиции. Поступательность сюжета баллады и вызвала в музыке сквозную драматургию А В С с кульминацией в конце. Концентричность же извлекается не только из обрамленности баллады Мицкевича, но и из наиболее общей художественной идеи симметрии, присущей музыкальным композициям вообще. Для Шопена она здесь так важна, что симметрию А В С В А, аналогичную структуре формы в целом, он применяет также в строении и ГП и ПП экспозиции. В репризе же, для создания стремительности развития действия, в ПП делается эллипсис ее замыкающего раздела «А» (переносимого в разработку), а в ГП остается и трансформируется только его раздел «А». Трансформация ГП в репризе одновременно решает две полярные задачи: вносит новый, кульминационный по эмоции образ и тематически закругляет композицию.

Иной смысл имеет сонатно-концентрическая форма в Концерте для левой руки D-dur Равеля. Для композитора XX в. романтическая форма предстает как традиция, которую он преобразует не на основе нового литературного прототипа, а при помощи самой конструктивной идеи зеркальной симметрии: всю шопено-листовокую сонатную форму с ЭП имитирует внутри одного лишь ЭП, получая двухуровневую зеркальную симметрию и многослойную концентричность в целом:



Тематизм концерта для левой руки, яркий мелодически, сочный гармонически, острый ритмически, организован также и темповой «дугой», с ускорением к центру и замедлением к общей репризе.

2.3. Сонатно-циклическая форма

В этой форме сам принцип смешения классических типов выражен особенно наглядно. Одним из ранних образцов стала фантазия Шуберта «Скиталец» C-dur, в которой контрастный цикл из 4-х частей (Allegro, Adagio, Presto, Allegro) был сомкнут в одну композицию, закругленную репризой начальной темы и пронизанную монотематизмом. Эталонный вид синтез сонатной формы с сонатным циклом принял в 1-м концерте Листа, и эта традиция просматривается в истории музыки до второй поло-

вины XX в. (2 соната для скрипки Шнитке). К особенностям сонатной формы здесь относится наличие двух экспозиций (что принято в жанре концерта классического периода), трех ПП, неклассические тональные соотношения. Как это характерно для Листа, Шопена, Брамса, в репризе остается только ПП (у Листа — также в «Мефисто-вальсе» A-dur, Тарантелле g-moll). Смешение с циклом приводит к уподоблению ГП — I части, $ПП^2$, $ПП^3$ — медленной части, центрального эпизода — скерцо, репризы (с трансформированной ПП) — финалу:

сон.цикл	I.Allegro	II.Quasi Adagio	III.Allegretto vivace	IV.Allegro marziale	
сон.форма	1-я эксп.	2-я эксп.		Репр.	Кода
	ГП $ПП^1$	ГП $ПП^2$ $ПП^3$	ЭП Разр.	ПГ ПГ ПГ ЭП трансф.	
	Es, c,	Fis, H, C,	es,	Es, H–Es, Es, e–Es.	Es

Динамичную сонатно-циклическую форму, с сильным сжатием к концу, представляет собой листовский «Мефисто-вальс» A-dur по «Фаусту» Ленау. Связанная с программой («Танец в деревенском кабачке») драматургия сочинения разомкнута — ABC, и на этап C приходится разработка с трансформациями тем, сокращенная реприза и кода:

драматургия	A	B	C	
сон. цикл	1 ч.	Медл.ч., скерцо	Финал	
сон. форма	Вст. ГП	ПП	Разр. ПП	Репр. Кода
	A	Des	B, A,	A

Раздел ГП в очень быстром темпе имеет устойчивую двойную 3-частную форму A B A B^1 A. Раздел ПП отвечает функции медленной части благодаря появлению в нем характера dolce amoroso (далекому отзвуку «певучего трио» сложной 3-частной формы), в замедленном темпе и далекой тональности. Скерцо вкраплено в ПП в качестве композиционной вставки, придавая форме ПП вид тройной 3-частной формы с составной серединой; при этом откинута последняя реприза (композиционный эллипсис). Схема формы ПП такова (начальное A — 52 т., скерцо — C):

A	B C	A^1	C^1	A	B
Des-dur...	~ b-moll	E-dur	f-moll	Des-dur	~

На долю общей репризы формы, где остается только ПП, приходится реминисценция скерцо (C) и превращенная в эпилоговый речитатив тема dolce amoroso (A). Бешеное Presto коды доводит до конца трансформации тем разработки.

2.4. Сонатно-сюитная форма

Развитие в XIX в. сонатно-сюитной формы связано с интересом к танцевальным и песенным жанрам разных стран. Наглядный пример смешения сюиты из двух танцев,— тарантеллы и неаполитанской канцоны, с сонатной формой (также и с вариациями второй темы) — Тарантелла «Венеция-Неаполь» g-moll из «Годов странствий» Листа. Здесь ГП — минорная тарантелла, ПП в экспозиции — неаполитанская канцона, которая в репризе, путем жанровой трансформации становится мажорной тарантеллой, синтезируя жанр ГП с темой и ладом ПП. Схема такова:

Presto		stretto	Prestissimo
сюита-Тарантелла	Неаполитанская канцона		Тарантелла
сон.ф. — Вст. ГП	ПП		ПП Кода
			трансф.
abcba	aabb →разр., a^1 a^1 b^1 b^1 → разр., предыкт		a^2 a^2 b^2 b^2
g-moll	Es-dur		G-dur

2.5. Редкие и нетипизированные смешанные формы

Эти формы, ввиду их разнообразия, особенно многочисленны. Сюда относятся необычные сочетания различных трехчастных форм и рондо с вариационностью и сонатностью, смешения не только двух, но и трех, четырех форм с сохранением их существенных признаков, с устойчивым и подвижным совмещением функций. Изберем несколько примеров, идя от более простых к более сложным.

Лист. «Забытый вальс» №1 Fis-dur: синтез простой 3-частной с переходами (св.) и сонатной без разработки, с перегармонизацией ГП и ПП в репризе:

пр. 3ч. — Вст.	A	B (Св.)	C	Св. (Вст.)	A^1	C^1	Кода
с перех.	дв.период		период		период	период	
сон. ф. — Эксп.					Репр.		
	ГП	СП	ПП		ГП	ПП	
	Fis-dur		(Fis) D		g-moll	Fis	

Глинка. «Ночь в Мадриде»: синтез форм сюитной, сонатной, концентрической и вариаций на 4 темы.

Чайковский. Финал 4-й симфонии: синтез рондо-сонаты и вариаций на 2-ю тему «Во поле береза» (в эпизодах). Кроме того, имеется ряд особенностей: рефрен (Р.) в первый раз излагается не полностью (период) и лишь во второй раз — до конца (простая 2-частная форма); вариации в $ЭП^{2,3}$ переходят в разработку; перед кодой напоминается тема вступления I ч. (фанфары). Схема такова:

рондо-сон. —	Р	$ЭП^1$	Р	$ЭП^2$	Р	$ЭП^3$	Тема	Кода—Р
	период		пр. 2ч.ф.		пр. 2ч.ф.		из I ч.	период
	F-dur	a-moll	F-dur	b-moll	F-dur	d-moll		F-dur
вариации —		тема		5 вар. и разр.		3 вар. и разр.		

Шопен. 3-е скерцо cis-moll: такой синтез сложной трехчастной и сонатной форм, при котором происходит композиционная модуляция из трехчастной в сонатную, благодаря транспозиции темы трио (В) в общей репризе:

сон.ф.			A—ГП	B—ПП	Кода
сл.3-ч. ф. —	I ч. — A	II ч. — B			
	cis-moll	Des-dur	cis-moll	E-dur—Cis-dur	cis-moll

Шопен. Полонез-фантазия As-dur: смешанная форма, модулирующая из сложной трехчастной в сонатную, с добавленным рефреном. Схема такова (рефрен — r):

сон.ф.					Св.-разр.	A—ПП трансф.	B—ПП трансф.	Кода
сл.3ч.ф.	Вст.	Iч. A r пр. 3 ч.ф.	Пч. B r период	Вст., r				
	as	As B	H gis-H	H f		As	As	As

В Полонезе-фантазии очевидны черты балладной драматургии: наличие Пролога, контрастных разделов (все появления рефрена и трио), трансформации тем, кульминация в конце, разомкнутая образная драматургия.

2.6. Индивидуальные формы

Индивидуальные формы, в которых отсутствуют существенные признаки типовых форм, организуются на основе более общих принципов формообразования, в то время как импульсом для их возникновения бывает оригинальная, часто программная идея. Изберем два примера — 2-ю балладу Шопена и «Сечу при Керженце» из «Китежа» Римского-Корсакова.

Программной идеей 2-й баллады F-dur—a-moll Шопена послужила баллада Мицкевича «Свитезь», из которой с музыкой стали связаны: рассказ русалки, картина грозного военного нашествия (слова «труба гремит», «то скачет рать»), фантастическое превращение дев и жен в цветы и травы, развергнувшаяся хлябь, в который исчезла русалка. Отбор в качестве главной — размеренной «сказовой» темы, а в качестве побочной — темы грозной и активной, в условиях разомкнутой балладной драматургии исключил все классические, репризно замкнутые формы. Шопен создал индивидуальную 4-частную форму с кодой, с двукратным показом основного образно-тематического контраста, без обрамляющей репризы (лишь с напоминанием 1-й темы в конце коды), с добавлением темы «чудесного превращения» (с), с разомкнутым тональным планом — от мажора к минору. Общее строение индивидуальной формы таково:

Andantino	**Presto con fuoco**	**Andantino**	**Presto con fuoco**	**Agitato. Andantino**
A	**B**	**A c**	**B**	**Кода**
F-dur	**a-moll—Es-dur**	**F-dur**	**d-moll—a-moll**	**a-moll**

«Сеча при Керженце» из оперы Римского-Корсакова симфоническими средствами передает один из узловых моментов драмы — поражение русского войска в битве с татарами. Следуя сюжету, композитор отобрал две противоположные по смыслу темы — «татарского нашествия» и «русского воинства» (песня про татарский полон), показал ожесточение битвы в разработке, победу татар воплотил в виде кульминации на теме «нашествия», уничтожение русского войска — как «опустошенную репризу», без мелодии песни про татарский полон. Оригинальность музыкального решения композитора — в том, что обе темы (А, В) трактованы как по-своему главные: тема «татарского нашествия» — ведущая в драматургии и новаторская по гармонии (уменьшенный лад), тема «русского воинства» — психологически главная, на мелодии известной народной песни и в главной тональности b-moll. Строение «Сечи» таково:

A	**B**	**Разр., трансф. тем**	**Кульм.**	**A¹**	**B¹**
	«Про тат. полон»				**без мелодии песни**
ум.лад	**b-moll**		**ум.лад**		**b-moll**

В данной индивидуальной форме, с одной стороны, выдержана последовательность сюжета, с другой — выполнены все функции формы: вст. и Гл. тема — А, гл. тональность и контрастная тема — В, кульмина-

ция — разр., A^1, реприза (тональная, b-moll), заключительное рассеивание тематизма — B^1.

Истолкование смешанных и индивидуальных форм может исторически корректироваться.

3. Контрастно-составная форма

Музыка романтизма XIX в. — одна из областей применения контрастно-составной формы. Понятие «контрастно-составная форма» было введено Вл. Протоповым. Другие термины — слитно-циклическая, слитно-сюитная форма, слитный цикл, слитная сюита (В.Цуккерман, Л.Мазель). Но благодаря ее распространенности и в другие исторические эпохи, она рассматривается в пределах от барокко до XX в.

Определение: **контрастно-составной называется музыкальная форма, состоящая из двух или нескольких частей, обладающая контрастом цикличского типа (темповым, тематическим, ладотональным), самостоятельностью формы одной или более частей, непрерывностью звучания, мотивно-тематическими связями частей.** (Не всегда все признаки присутствуют одновременно.) Части контрастно-составной формы могут быть написаны в формах простой и сложной, вариационной, сонатной, полифонической, представлять собой серединное или фантазийное построение. Свободной по структуре может быть и начальная часть формы.

Область применения контрастно-составной формы чрезвычайно широка. В вокальной музыке: оперные арии (с речитативами), хоры, сцены, части месс, реквиемов, ораторий, духовные концерты (35 концертов для одного хора и 10 для двух хоров Бортнянского), мотеты и антемы (энземы) Перселла, поздние мадригалы. В инструментальной музыке: в предциклических жанрах барокко — канцоны Букстехуде, И.С. Баха, токкаты, в жанре фантазии разных эпох — И.С. Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен, в постциклических жанрах романтизма — рапсодии Листа, каприччио Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, в смешанных формах с участием цикла (сонатного, сюитного) XIX и XX вв. — концерты Листа, Шпора, Глазунова, Прокофьева, Шостаковича, симфонии Шумана, Скрябина, Мясковского, квартеты Шостаковича (7-й, 8-й, 11-й) и мн.др.

Структурно контрастно-составные формы обладают огромным разнообразием. **Классифицируются** они по количеству частей и наличию или отсутствию репризы.

Двухчастные контрастно-составные формы в типичных случаях складываются из сочетания речитатива и арии (речитатив и каватина Гориславы «О, мой Ратмир»), токкаты и фуги, прелюдии и фуги (I–II чч. Квинтета g-moll Шостаковича), частей сонаты (4 соната Скрябина, слитный 2-частный цикл) и др. жанров. Одна из частей, в том числе первая, может по форме быть свободной (речитатив перед арией Гориславы); обе части могут быть кристалличными (4 соната Скрябина). Для самостоятельной репризной части в этой структуре нет места, двухчастные формы могут быть или совершенно безрепризны (речитатив Ратмира и хор Рабов Черномора, №25 «Руслана» Глинки), или содержать во 2-й ч. репризное

напоминание темы 1-й ч. (мотивы Прелюдии в ц.32 фуги из Квинтета Шостаковича).

Трехчастные контрастно-составные формы встречаются как репризные, со схемой А В А (Токката e-moll из клавирной партиты №6 И.С. Баха), так и безрепризные, со схемой А В С (ария Руслана: «О, поле, поле», «Времен от вечной темноты», «Дай, Перун»).

Многочастные формы данного типа наблюдаются репризные и безрепризные. Репризность проявляется различно. Распространено репризное замыкание, или обрамление, как в Фантазии c-moll K.475 Моцарта, «Итальянском каприччио» Чайковского. Встречается реприза-рефрен — в рондообразном контрастно-составном «Испанском каприччио» Римского-Корсакова, где I и III чч. — рефрен, V ч. — элементы рефрена с новой главной темой:

I	II	III	IV	V
A	B	A	C	D (A)
A-dur	F-dur	B-dur	домин. лад d-moll	A-dur
Vivo	Andante	Vivo	Allegretto	♩=66
ff	p	ff	p	ff

Реприза может быть не только тематическая, но и жанровая. Так, в Фантазии для органа G-dur И.С.Баха центральная полифоническая форма окаймляется двумя фигурационными фантазиями, **разными по материалу**:

A	B	A'
фигурац. фант.	полиф. форма	фигурац. фант.

Пример безрепризной контрастно-составной формы — 14 квартет cis-moll Бетховена, из 7 сомкнутых частей.

По тональному плану контрастно-составные формы бывают и замкнутые, и разомкнутые. Примеры замкнутых: Фантазия для органа Баха — G-dur–G-dur, ария Руслана — e-moll–E-dur. Примеры разомкнутых: №19 «Confiteor» из Мессы h-moll Баха — fis-moll–D-dur, «Испанская рапсодия» Листа — cis-moll–D-dur.

Для преодоления повышенной, циклического типа контрастности данной формы композиторы применяют гибкие гармонические переходы и тонкую тематическую работу — производность, контрапунктические наслоения. В фантазии c-moll Моцарта каждый предыдущий раздел модулирует к тональности последующего. В «Испанской рапсодии» Листа cis-moll 1-го раздела служит вводным тоном высшего порядка к D-dur основного, 2-го раздела. В Токкате e-moll из 6 партиты Баха из начального мотива собственно токкаты (субмотив «вздоха») выводится тема фуги среднего раздела. В V ч. «Испанского каприччио» на главную тему астурийского фанданго наслаивается контрапункт с мотивом из альборады I и III чч., осуществляя функцию рефрена во всей контрастно-составной форме.

Контрастно-составная форма, не обладая такой степенью структурной детализации, как любая классическая форма (от периода до сонатной), оказывается применимой в самых различных стилевых условиях.

В историческом процессе наблюдается лишь чередование ее с цикличеcкой формой: если в музыкальной классике преобладают циклические формы, то в барокко и романтизме значительное место занимает контрастно-составная форма.

Литература

Балтер Г. Баллада фа-мажор Шопена (к вопросу о программности) // От Люлли до наших дней. М. 1967. с.71–92

Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М. 1978

Иванова Л. Контрастно-составная форма в инструментальных циклах советских композиторов // Анализ, концепции, критика. Л. 1977. С.31–43

Канчели М. Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX в. Тбилиси. 1969

Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена / Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа // Мазель Л. Исследования о Шопене. М. 1971. С.159–206

Никифорова Н. Драматургические и композиционные основы контрастно-составных форм // Проблемы музыкальной драматургии XX века. ГМПИ им. Гнесиных. Вып.69. М. 1983. С.49–64

Протопопов Вл. Контрастно-составные музыкальные формы // В.В.Протопопов. Избранные исследования и статьи. М. 1983. С.168–175

Стоянов П. Взаимодействие между музикалните форми. 1975

Стоянов П. Контрастно-съставни форми. София. 1974

Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена. М. 1968

Глава XI. Оперные формы

1. Специфика жанра. Типы опер. Уровни организации

Опера — синтетический жанр, включающий музыку, сценическое действие, слово, актерскую игру, балет, декорации, костюмы и другие компоненты (освещение, кинокадры и т.п.). При этом главнейшими составляющими синтеза являются два — музыка и драма. Но в некоторых стилях число главных сторон увеличивается — у Вагнера, Р. Штрауса, Берга, Шостаковича, например, их три: 1) вокальные партии, 2) оркестр, 3) сценическое действие. Возникающее в опере противоречие между сюжетным действием и пением преодолевается у выдающихся создателей и исполнителей опер.

При зарождении оперы в Италии начала XVII в. главенствовала драма над музыкой, поскольку целью было восстановить древнегреческую трагедию. На дальнейших же этапах в основном главенствовала музыка: «В опере поэзия безусловно должна быть послушной дочерью музыки» (Моцарт), «Оперное произведение есть **прежде всего музыкальное произведение**» (Римский-Корсаков). Вместе с тем, для жизненности оперы как жанра ее сценическая сторона должна обладать захватывающей драматургией. Моцарт (продолжая приведенную выше мысль) говорил:

«Тем более должна понравиться опера, где хорошо разработан план пьесы» (Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч.1. Кн.II. М. 1980. С.437). «Ведь оперы есть духовное наслаждение, доставляемое драматической музыкой в соединении с сценической игрою», — утверждал А. Серов (Серов А.Н. Избранные статьи. Т.1. М., Л. 1950. С.374).

За четыре века истории оперы в ней сложилось множество жанровых видов: dramma per musica («драма через музыку» — ранняя итальянская опера), итальянская опера-seria, опера buffa, «большая парижская опера», «народная музыкальная драма» (Мусоргский), немецкий зингшпиль, французская комическая опера, камерная опера XIX–XX вв. («Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Мавра» Стравинского, «Шинель», «Коляска» Холминова), опера-балет («Галантная Индия» Рамо, «Млада» Римского-Корсакова, «Театр чудес» Хенце), хоровая опера («Мария Стюарт» Слонимского), моноопера XX в. («Счастливая рука» Шенберга, «Человеческий голос» Пуленка, «Записки сумасшедшего» Буцко), рок-опера («Иисус Христос — суперзвезда» Л.Уэббера), мюзикл («Вестсайдская история» Бернстайна, «Нина и 12 месяцев» Щедрина), киноопера (итало-американский фильм «Травиата» Верди) и т.д. С жанрово-композиционной точки зрения наиболее существенно разделение на **оперу номерного типа**, с чередованием законченных музыкальных номеров и речитативов (А. Скарлатти, Перселл, Глюк, «Похождения повесы» Стравинского), и **оперу сквозного развития**, с организацией музыкальных форм не только в отдельных номерах, но и на более крупных уровнях — сцены, картины, акта, всей оперы (Вагнер, Мусоргский, Чайковский, Верди, Прокофьев, Берг, Шостакович и мн.др.). Между ними имеются промежуточные типы, смешанного характера (Моцарт). В операх сквозного музыкального развития важны также жанрово-содержательные разграничения **по типу драматургии**; например, в русской опере XIX в.: опера драматическая, эпическая, сказочная, лирическая. Наконец, для характера композиции оперы значим **индивидуальный стиль композитора**: оперы драматического типа Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова построены на различных принципах. Композиция оперы имеет несколько уровней организации: 1) высший композиционный уровень — вся опера, 2) средний уровень — акт, картина, сцена, 3) низший уровень — отдельный номер (ария, ансамбль, хор). На уровне отдельных номеров господствуют музыкальные закономерности, в соответствии со стилем эпохи и композитора (см. Гл.II «Вокальные формы»). На уровнях среднем и высшем музыка непременно взаимодействует с драмой; здесь и складываются специфические «оперные формы».

2. Музыкальная форма оперы в целом

Форма оперы на высшем композиционном уровне основывается на общих закономерностях драмы и на собственно музыкальных принципах организации крупного целого. К общим закономерностям драмы относятся: наличие централизующей содержательной идеи, сюжета, контраст «действия» и «контрдействия», контраст главного действия и фона, наличие определенных драматургических этапов, повторность сценических комплексов и положений, сценические «арки», переклички

словесных реплик. По собственно музыкальным закономерностям оперы тяготеют к определенным типам форм, в свою очередь создаваемым тематизмом (репризы, рефрены, лейтмотивы) и тонально-гармонической организацией.

2.1. Общие закономерности драмы в опере

Идея. Идею, например, оперы «Руслан и Людмила» можно определить как «радостный круговорот бытия, который не может нарушить вмешательство злых сил». Отсюда — возвращение в финале к начальному торжеству, в той же светоносной тональности D-dur, построение оперы в основном из внутренне замкнутых, стабильных музыкальных номеров. Как «торжество жизни, несмотря на трагедию смерти» можно представить идею «Кармен» Бизе. С ней связано сочетание редкой для оперы пронизанности музыки зажигательными танцевальными ритмами с острейшей драматической коллизией, достигающей генеральной кульминации в самом конце: трагедия убийства героини сопровождается ликующим фоном — звучанием марша Тореадора в Fis-dur (при этом тональный план всей оперы разомкнут: A-dur–Fis-dur).

Сюжет. Особенность сюжета как фабульно-событийной стороны драмы — сквозное строение, в основном без повторений и возвращений. Сюжетное движение вперед составляет основу всех явлений сквозного порядка, какие непременно присутствуют в опере. На основе филологических теорий XX в. (Пропп, Польти) установлен метод обобщенного изучения различных сюжетов через систему основных «типов ситуации». Так, в сюжетах русских опер XIX в. найдено 6 основных таких типов: 1) «слово», 2) «обряд», 3) «драма», 4) «побуждение к действию», 5) «любовь», 6) «чудо» (Т. Нилова). Например, — сюжетные ситуации в начале «Жизни за царя»: народ полон решимости отстоять отчизну — «побуждение к действию», Антонида тоскует о женихе — «любовь», Собинин привез вести об ополчении Минина — «слово»; в начале «Руслана и Людмилы»: свадебный пир у Светозара — «обряд», Людмила обращается к Фарлафу, Ратмиру, Руслану — «слово», «любовь», похищение Людмилы — «чудо», витязи едут на поиски — «побуждение к действию» и т.д.

Действие и контрдействие. «Действие» — группа положительных персонажей и линия их развития, «контрдействие» — группа отрицательных персонажей и линия их развития. Например, в «Жизни за царя» «действие» включает Сусанина, Собинина, Антониду, Ваню, русский народ, «контрдействие» — поляков; в «Руслане и Людмиле» «действие» — Руслан, Людмила, Светозар, Финн, «контрдействие» —Черномор, Наина, Фарлаф. Разделение на «действие» и «контрдействие» весьма четко в драматургии классического типа, к которой принадлежат и оперы Глинки. Иначе обстоит дело с таким разделением в операх доклассических и XX в. Так, в комических операх XVII–XVIII вв. может не быть ни одного отрицательного персонажа, как например в опере Фомина «Мельник — колдун, обманщик и сват» («колдун и обманщик» Фадей устраивает счастливое сватовство Филимона к Анюте). А в музыкальном театре XX в. Повеса в «Похождениях повесы» Стравинского, Катерина Измайлова в одноименной опере Шостаковича, Синяя Борода в опере «Замок гер-

цога Синяя Борода» Бартока — неоднозначные герои, которые, не будучи положительными, ставятся авторами на линию «действия» и противопоставляются окружающим, подлинно отрицательным персонажам. Вершину парадокса образует опера Берга «Лулу»: в ней нет ни одного положительного действующего лица, и только лирическая музыка Берга вносит линию «действия» в «контрдействие» драмы.

Контраст «действия» и «контрдействия» по-разному воплощается в музыке. Иногда — с помощью лейтмотивов и комплексов интонаций: в «Царской невесте» лейтмотивы Любаши и Марфы («действие») противостоят лейтмотивам Грязного («контрдействие»), в «Дон Жуане» Моцарта противопоставлены интонационные комплексы Дон Жуана, Донны Эльвиры — и Командора, Донны Анны, мстителей, к которым потом примыкает и Донна Эльвира. В других случаях контрастируют музыкальные структуры: в «Жизни за царя» партия Сусанина и вся русская линия даны в интенсивном развитии, партия поляков — в основном в статике замкнутых номеров (сюита танцев). Контрастируют и музыкальные средства — более оригинальные и более традиционные: в «Жизни за царя» русская линия особенно своеобразна в сравнении с польской. Однако и в этом отношении в музыке встречается обратная расстановка сил, говорящая о сложности художественных законов: в «Кащее Бессмертном» Римского-Корсакова отрицательная линия (линия фантастики) — Кащей, Кащеевна, Кащеево царство — наделена выдающейся по новаторству гармонией, а положительные персонажи — Буря-Богатырь и Царевна — гармонически более академичны.

Главное действие и фон. Главное действие — действие ведущих героев, положительных и отрицательных, с конфликтами, кульминациями, развязкой. Фон — присутствие второстепенных персонажей, обрядовых и бытовых сцен. Существование фона в опере делает спектакль многомерным, вносит в драму картины ее эпохи. В операх наиболее драматически напряженных фон оказывается не нейтральным к главному действию: в нем по-своему трансформируется главная идея и музыкальные темы основного действия. Яркое расслоение музыки на два пласта видно в «Пиковой даме»: главное действие — все сцены с участием Германа, Германа и Лизы, Германа и Графини, фон — хоры детей и нянюшек из I к., хор гуляющих, дуэт Лизы и Полины «Уж вечер», романс Полины, пастораль «Искренность пастушки». Однако, здесь и фон реагирует на главное действие: в романсе Полины упоминается слово «могила», берется мрачная тональность es-moll, все темы фона участвуют в едином тематическом процессе оперы. В опере «Борис Годунов» контрасту главного действия и фона иногда способствует музыкальный темп: главное действие идет почти всюду в медленном темпе, а фон — в быстром; тем сильнее производит кульминационный эффект хор «Расходилась, разгулялась», впервые вводящий быстрый темп в главное действие (наблюдение Д. Загорского). Фон исчезает в одноактных операх, моноопера XX в., когда остается только концентрированное главное действие; пример — «Замок герцога Синяя Борода» Бартока, где все происходящее исчерпывается драмой Герцога и Юдит.

Драматургические этапы — это экспозиция, завязка конфликта, развитие конфликта, кульминация, развязка. Возможен также Пролог и Эпилог. **Экспозиция** — показ героев и обстановки действия. В русской опере XIX в. здесь часто использовались массовые сцены: Интродукция в «Руслане», Пролог, сцена у Новодевичьего монастыря и сцена коронации Бориса в «Борисе Годунове». Типичен ненапряженный характер музыки, закругленные музыкальные формы. **Завязка конфликта** — резкий перелом в сценическом действии: похищение Людмилы, затмение в «Князе Игоре», нашествие татар в «Китеже». Для музыкальных средств характерны композиционные и гармонические эллипсисы. **Развитие основного конфликта** ведет к сценам высокого эмоционального напряжения: сц. Сусанина с поляками в лесу, сцены Додона и Шемаханской царицы, сц. Водемона и Иоланты, сц. Германа и Графини (4 к.), сц. в казармах, сц. Лизы у зимней Канавки. Благодаря активному влиянию драмы, эти оперные формы наиболее специфичны по композиции. **Кульминация** — наивысший момент столкновения действия и контрдействия или наивысший момент развития либо действия, либо контрдействия: сц. Лизы и Германа у зимней Канавки, гибель Лизы, сц. Германа в игорном доме, гибель Германа, открытие 5-й двери в «Синей Бороде» Бартока («Вливается яркий поток света»). Кульминаций может быть несколько. **Развязка** — исчерпание конфликта, исчезновение либо действия, либо контрдействия, либо того и другого вместе. В напряженно-драматических операх может быть совпадение кульминации и развязки: сц. Дон Жуана с Командором, сц. Германа в игорном доме, заключительная сц. из «Кармен».

Повторность сценических комплексов и положений. Подобно тому, как музыкальное произведение обладает тематическим единством, драматическое произведение обладает содержательным единством, благодаря повторности сценических комплексов (В. Волькенштейн). В опере оно выражается в строении либретто, влияющем на музыкальную форму, и в сценографии, доносящей эту сторону формы до зрителя. В повторных комплексах присутствуют в первую очередь персонажи главного действия. Повторяются комплексы как правило с изменениями, даже трансформациями, в соответствии с необратимостью сюжета. Повторные комплексы вместе с их изменениями идентичны музыкальному методу вариационности (в широком смысле слова) и отвечают эстетическому закону многообразия в единстве. Один из секретов композиции «Пиковой дамы» (либретто М. Чайковского) заключается в том, что в каждой из 7 картин проходит комплекс — Герман, Графиня и 3 карты (наблюдение О. Комарницкой): в 1 к. — Герман слышит о Графине и 3-х картах в Балладе Томского, во 2 к. в Заключительной сцене Герман прячется от Графини, повторяя реплику из Баллады Томского «Кто, страстно любя, придет, чтоб наверно узнать от тебя три карты, три карты, три карты!», в 3 к., после представления, Герман «оборачивается и видит перед собой Графиню», после назначения Лизой ему свиданья произносит «и я буду знать три карты!», в 4 к., в спальне Графини, — неудавшаяся попытка Германа узнать три карты и смерть Графини, в 5 к. призрак

Графини является Германну в казармах и называет три карты, в 6 к. Германн рассказывает Лизе о том, как он узнал от Графини тайну трех карт, в 7 к. Германн ставит подряд три карты, показывается призрак Графини, Германн закалывается. В музыке «Пиковой дамы» повторность сценических комплексов реализуется в появлении мотивов Графини (мотив ♫ ♩, нисходящая целотоновая гамма) в каждой картине, даже там, где персонажа нет на сцене. В «Царской невесте» в каждом из 4-х действий возникает повторность сценического положения с «зельем».

Сценические «арки». Массовой сценой на площади в Путивле обрамляется опера «Князь Игорь». По принципу гигантской «арки» построено трехактное действие «Тристана и Изольды»: I и III акты — огромные дуэты главных действующих лиц, и III акт — видоизмененная реприза I-го. В символическое кольцо замкнут сюжет тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга»: в 1-й сц. первой оперы карлик Нибелунг похищает у русалок Рейна золото и кует из него кольцо, в финале четвертой оперы к русалкам Рейна возвращается золотое кольцо. Драматургия «Риголетто» Верди держится на сценической арке: проклятье Монтероне, обращенное к Риголетто в I д., — «будь проклят небом!» — и свершившаяся трагедия Риголетто в конце оперы — «Ах, вот где старца проклятье!»

Переклички словесных реплик могут в сжатом виде воплощать важнейшие линии драмы. Например, в «Онегине» координируют реплика Татьяны из сц. письма «знай, ты мне послан Богом...» и реплика Онегина из последней, 7 к. «И знай: тебе я послан Богом...» А в камерной одноактной опере «Замок герцога Синяя Борода» Бартока, где действие предельно сконцентрировано, перекликающиеся словесные реплики образуют густую сеть «словесных лейтмотивов»: со словом «кровь» — «крючья, палки... капли крови», «стены в каплях крови», «цвет воды в ручье кровавый», «капли крови всюду вижу я на этом снаряженье», «легче ранам, если кровь из них струится», «на короне следы крови», «капли крови и на розах!», «в облаке оттенок крови» и т.д., со словами любви — «я пошла с тобой, любимый», «тебя люблю я!», «благословенье нам с тобою вместе, Юдит! О! приди в мои объятья», «жду тебя я!», «чудо, чудо, как мила ты!», со словами «стон», «плач», «ключи», «двери» и др.

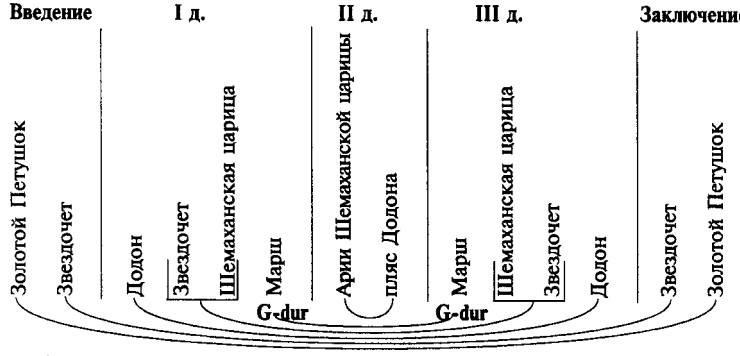
Словесно-сценическая основа оперы обладает своей системой организации, отчасти автономной, отчасти совпадающей с музыкальной. Она может быть и текстом, талантливо приспособленным к требованиям оперы, — у знаменитых либреттистов (Да Понте, Пиаве, Бойто), и высочайшим литературным произведением, с его собственными художественными законами, когда оригинал берется без изменений («Маленькие трагедии» Пушкина у Даргомыжского, Римского-Корсакова, Рахманинова).

2.2. Музыкальная композиция оперы на высшем масштабном уровне

По музыкальной композиции каждая опера в целом **индивидуальна**. На высшем масштабном уровне она лишь тяготеет к тому или иному типу композиции. Важнейшие из этих **типов композиции оперы** таковы: концентрическая композиция, рондо, рефренная, трехчастная, сквозная с репризным обрамлением (в частности, с синтетической репризой),

сквозная с репризными включениями, смешанная (синтетическая). Все названные типы композиции организуются репризами и рефренами, под которыми подразумеваются **повторы как сценические, так и музыкальные** (тематические, интонационные). В процессе формообразования во всех типах композиции участвуют тематическое развитие, основанное на сопоставлениях и производности тем, на лейттематических (лейтмотивных) характеристиках персонажей и ситуаций драмы. Важную композиционную логику придают тонально-гармонические связи.

Концентрическая композиция свойственна операм, прежде всего, сказочного типа: «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок» Римского-Корсакова. В «Снегурочке» внешнее кольцо составляют Пролог и IV д., внутреннее — I и III д., в центре располагается II д. В «Сказке о царе Салтане» внешнее кольцо образуют Введение и 2 к. IV д., внутреннее — I д. и та же 2 к. IV д., в центре — II–III д. и 1 к. IV д; заключительная 2 к. IV д. выполняет роль синтетической репризы, обобщая Введение, I д., 2 к. III д. Развитой концентричностью наделена композиция «Золотого петушка» — в зеркально-симметричном порядке даны номера III д. по отношению к I д., Заключение по отношению к Введению:



«Золотой петушок» основан также на системе лейтмотивов (всех указанных действующих лиц и др.), среди которых в качестве рефрена оперы выделяется фанфарный лейтмотив Золотого петушка «Ки-ри-ки-ку-ку!»

Особый случай строгой концентрической формы, включающий весь музыкальный материал, представляет собой композиция одноактной оперы-скетча Хиндемита «Туда и обратно», с абсурдистским сюжетом (с середины оперы сюжет идет вспять). В крупном плане здесь 9 разделов: Вступление, Ариэтта, Дуэт, Терцет, Монолог, Терцет, Дуэт, Ариэтта, Заключение. Есть и более дробные деления. Обыгрываются также детали: в начале старенькая тетя чихает «ап-чхи», в конце — «чхи-ап».

Композицию рондо имеет «опера-минутка» Мийо «Покинутая Ариадна», из 5 сцен.

Рефренная композиция, наделенная также и концентричностью, использована в «Сказке о царе Салтане». Функцию рефрена несет фанфара трубы, звучащая в начале каждой картины оперы. Выше указывалось на роль рефрена, также фанфарного, в «Золотом петушке».

Трехчастная композиция применена Вагнером в построении 3-х актов «Тристана и Изольды», основанных также и на системе лейтмотивов: III д. — сценически и музыкально видоизмененная реприза I д. В частности, I и III д. открываются соло: в I д. — это соло матроса, в III д. — наигрыши пастуха (соло английского рожка).

Сквозная композиция с репризными включениями принадлежит к нередким видам организации оперы. Репризные включения могут относиться и к отдельным номерам, и к отдельным темам. Примеры репризного повторения целого номера: Баркарола Дулькамары и др. персонажей (№14 B-dur), повторяемая в Финале оперы (№21, A-dur) из «Любовного напитка» Доницетти (там есть и троекатное проведение темы арии Дулькамары — в №6, 7 и 21); ария Марфы «В Новгороде мы рядом с Ваней жили» A-dur с ее реминисценцией «Иван Сергеич, хочешь в сад пойдем» B-dur в последнем действии «Царской невесты» (опера имеет также лейтмотивную систему); троекратное проведение Песенки Герцога «Сердце красавиц» H-dur в III д. «Риголетто» Верди, песни Вальтера в «Нюрнбергских мейстерзингерах» Вагнера; реминисценцией Вальса из «Фауста» Гуно является повторение его раздела в 1 к. IV д. оперы. Случаи повторов тем внутри оперной композиции весьма многочисленны: в «Жизни за царя» — прощальное напоминание ряда тем в сц. Сусанина в лесу, в «Руслане» — гамма Черномора в Увертюре, сц. похищения, сц. поединка Руслана с Черномором, в «Евгении Онегине» — тема Татьяны «Пускай погибну я» из сц. письма, повторенная позднее в 7 к. в партии Онегина «Увы, сомненья нет», тема Татьяны «Ах, няня, няня, я страдаю» из I д., повторенная в партии оркестра при встрече Татьяны с Онегиным на балу в III д. и т.д.

Сквозная композиция с репризным обрамлением, в частности, с синтетической репризой, также один из устойчивых типов: в «Садко» последняя, 7 к. оперы, с собиранием всех действующих лиц, одновременно собирает и все главнейшие темы оперы, составляет синтетическую репризу (в этой опере имеется также четкий концентрический сценический план семи картин, лейтмотивы, многократные проведения начальной «темы моря» — в 1, 5, 6, 7 карт.); в упомянутой «Сказке о царе Салтане» 2 к. IV д. — синтетическая реприза. Синтетическая музыкальная реприза, идущая вопреки сюжету, но использующая некоторые словесно-сценические соответствия между крайними картинами, осуществляется Чайковским в последней, 7 к. «Пиковой дамы». Некоторые моменты соответствия 1 и 7 к. таковы:

1 к.	**Хор детей, нянек** **Хор гуляющих**	**Князь Елецкий и др. персонажи**	**Баллада Томского**	**Страсть Германа (любовь, карты, буря), слова «она моею будет иль умру!»**
7 к.	**Хор гостей**	**Князь Елецкий и др. персонажи**	**Песенка Томского**	**Страсть Германа (игра в карты) и его смерть**

В музыкальном отношении синтетическая реприза в 7 к. обобщает все предыдущие картины оперы — и основные музыкальные темы, и важнейшие тональности:

7 картина	1–6 картины	
т.1 Хор гостей A-dur 3/4 с полонезным ритмом (начало — D-dur)	Тональность хора детей, нянек и пр. — D-dur	1 к.
ц.29 т.9 Сурин, Чаплицкий, Елецкий, тема в оркестре	Хор детей, нянек и пр., тема в оркестре	1 к.
сц.24 т.1 тема в оркестре		
сц.23 Песенка Томского F-dur	Тональность хора гуляющих F-dur	1 к.
16т. до ц.40 тема трех карт у тромбона	тема трех карт	1–6 к.
3т. до ц.40 тема Германа с пунктирным ритмом	тема Германа с пункт. ритмом	Интрод., 1, 3 к.
ц.48 т.3 тема призрака, целот.гамма	тема призрака, целотоновая гамма	5, 6 к.
4т. до ц.50 тема любви	тема любви	Интрод., 2 к.
8т. до ц.51 молитвенный хор Des-dur	молитвенный «хор» струнных es-moll–Des-dur...	5 к.

При этом сквозная музыкальная композиция «Пиковой дамы» обладает **уникальной в оперной литературе тематической организацией**, делающей ее единственной в своем роде оперой-симфонией. Первоначальной **«темой высшего порядка»** (термин Е. Чигаревой) для оперы была Баллада Томского из 1 к. Далее тематизм Баллады симфоническим методом был так преобразован в оркестровой Интродукции, что первая тема интродукции h-moll приобрела как бы функцию сонатной главной темы, а все остальные темы оперы (ок.50) — функцию побочных тем, полученных методом производного контраста. В главной теме конструктивную роль для дальнейшего играют 6 элементов, в побочных темах на основе каких-либо из этих 6 элементов каждый раз образуется головной мотив — во всех оформленных темах в вокальных партиях, в некоторых важных темах в оркестре, как в 1 к. и 4 к. 6 элементов главной темы таковы: 1) скачок на квинту или кварту вниз или вверх, 2) репетиция одного звука, 3) пунктирный ритм, 4) ряд секунд вверх или вниз, 5) тема трех карт, 6) оборот со вспомогательным звуком (в дальнейшем — и в обращении). Приводим главную тему и начала 25 дальнейших производных тем оперы из Интродукции и 1–7 картин:

203. **П. Чайковский. Пиковая дама**

Лейттематизм (лейтмотивизм). У многих композиторов XIX–XX вв. основу сквозного музыкально-композиционного развития составляет лейттематизм, или лейтмотивизм (нем. Leitmotiv — руководящий мотив). Лейттема — музыкальная тема, повторяющаяся точно или с изменениями в разных актах и картинах оперы, характеризующая определенный персонаж, идею, явление, ситуацию. По структуре она имеет вид или краткого мотива (отсюда — закрепившийся термин «лейтмотив», то есть мотив в функции лейттемы), или фразы, или более развернутого построения («тема любви» в «Пиковой даме»). Лейттемы и лейтмотивы — явления не только композиционного, но и семантического порядка, так как они за музыкальными оборотами закрепляют понятийные, символические значения.

Лейтмотивная система имеет принципиальное значение для композиции оперы у Вагнера, Мусоргского, Римского-Корсакова, Дебюсси, Прокофьева, Берга. У Вагнера в среднем в операх содержится по 25–30 лейтмотивов, в «Нюрнбергских мейстерзингерах» их 46, в тетралогии «Кольца Нибелунга» около 50. Римский-Корсаков в статье «Снегурочка — весенняя сказка» указывает 12 групп лейттем этой оперы и приводит 61 музыкальный пример. В «Воццеке» Берга различные комбинации повторяющихся тем достигают явления **пантематизма** — образования полифонической ткани из одних лишь тематических голосов.

При возникновении лейттематизма его применение было ограниченным; например, в «Руслане» Глинки — только одна лейттема, целотоновая «гамма Черномора».

В развитом лейттематизме выделяются 3 его системы. 1) Лейттемы и лейтмотивы характеризуют важнейшие линии и обозначают не столько отдельные персонажи, сколько их взаимоотношения, символизируют главные конфликтующие идеи произведения. Они имеют особое значение в узловых моментах действия, в кульминациях и подобны лейттемам в инструментальной музыке. Примеры — «тема любви» и «тема трех карт» в «Пиковой даме». 2) Лейтмотивы являются характеристиками действующих лиц, развиваются вместе с ними на протяжении всей оперы, но чередуются со многими другими темами и построениями не лейтмотивного значения. Такова лейтмотивная система в операх Римского-Корсакова. В статье «Снегурочка — весенняя сказка», выделяя наряду с лейттемами и темами, лишь иногда повторяемыми, также фразы и мотивы, «как бы проходящие, случайные», композитор указывает, что иногда они, «не мешая общей характеристике лица или понятия, представляют собой лишь материал для обработки и постройки самого музыкального здания, служа лишь симфоническим, а не оперным целям» (Римский-Корсаков Н.А. Полн.собр.соч. Литературные произведения и переписка. Т.4. М. 1960. С.397). Лейтмотивы у Римского-Корсакова проходят и в вокальных, и в оркестровых голосах. 3) Вся музыка оперы (или почти вся) состоит из лейтмотивов: «Тристан и Изольда», тетралогия «Кольцо Нибелунга» Вагнера. Музыкальная форма здесь — тематическая комбинаторика десятков одних и тех же тем сквозного симфонического развития. Основная сфера лейтмотивизма — оркестр, который становится самостоятельным компонентом наряду с вокальным и сценическим. Наделенная развитой семантикой, инструментальная масса вагнеровской оперы порой образует «театр в оркестре», идущий в контрапункте к происходящему на сцене (особенно последовательно — в «Мейстерзингерах»).

Тонально-гармонические принципы. Огромное целое многоактной оперы в ладотональном отношении бывает как замкнутым, так и разомкнутым. И тот, и другой вариант композиторы используют для выразительного или символического выявления центральной идеи произведения. Светлая радостная атмосфера оперы Моцарта «Все они таковы» поддерживается и обрамлением ее чистой, ясной тональностью C-dur (Увертюра и последний Финал). Более сложный случай — в «Дон Жуане» Моцарта»: Увертюра — d-moll, D-dur, Финал 15-й сц. d-moll

(с возвращением темы Увертюры), морализующая последняя сц. G-dur–D-dur. Вместе с темой возвращается тональность D-dur в «Руслане и Людмиле», выражая идею радостного круговорота событий. В «Золотом петушке», гротескно-сказочной опере с элементами абсурдизма, когда в последнем (III) действии, благодаря концентричности формы последовательность эпизодов начинает двигаться вспять, в Заключении она приходит к лейтмотиву Золотого петушка в Cis-dur, повторяя начальное проведение того же мотива в Des-dur, тем самым тонально замыкая оперу. В одноактной опере «Замок герцога Синяя Борода» символике «тьма» (начало) — «свет» (открытая 5-я дверь) — «тьма» (конец) соответствует тональный план — fis-moll–C-dur–fis-moll, с характерным для Бартока тритоновым соотношением высотных полюсов. В атональном «Воццеке» Берга вместо объединяющей тональности используется лейтгармония, на которой, в частности, заканчивается каждое из трех действий.

Разомкнутый тональный план еще более принят в композиции оперы, поскольку она наделена необратимым сюжетом. «Фиделио» Бетховена, «опера спасения», открывающаяся Увертюрой в E-dur (в 3-й ред.) и I д. в A-dur, завершается торжественной и высокой тональностью C-dur. «Садко» Римского-Корсакова, несмотря на концентричность в строении либретто и, как в «Руслане», идею счастливого круговорота, начинаясь с лейттемы моря в Es-dur, завершается мажором только с одним бемолем — F-dur. «Снегурочка», начинаясь в a-moll, устремлена к заключительному «трубному» B-dur, с его гимном Яриле-Солнцу. Разомкнутый тональный план подчеркивает необратимость событий в операх с драматическим или трагическим развитием фабулы: в «Кармен» Бизе движение идет от A-dur Увертюры и B-dur начала I д. к Fis-dur заключительной сцены (от мажора к мажору), в «Евгении Онегине» Чайковского — от g-moll Вступления к e-moll заключительного дуэта (от минора к минору). Глубокий смысл заложен в тональном движении «Сказания о невидимом граде Китеже», от затаенного h-moll «темы леса» к сверкающей фанфарности F-dur «темы Китежа»: воскрешение погибшего Китежа в мистическом мире легенды передано с помощью тонального смещения на тритон. Трагическая развязка «Пиковой дамы» также потребовала разомкнутого тонального плана: от трехтональной Интродукции, h-moll, e-moll, D-dur и начала I д. в D-dur — к заключительному катарсису после смерти Германа в Des-dur; Des-dur возникает как «потустороннее» инобытие стержневого в опере D-dur.

В тональной организации оперы существуют также **лейттональности**, обобщающие какие-либо важные образные сферы, объединяющие ряд тем или музыкальных эпизодов. В «Пиковой даме» к ним относятся h-moll и H-dur, fis-moll, e-moll и E-dur, также D-dur, Des-dur. На огромном пространстве трехактной оперы они находятся в функциональном соотношении T–S–D: h, H — T, e, E — S, fis, D — D. Тональность h-moll, открывающая музыку оперы, — лейттональность мрака и обреченности: 1-я тема интродукции, сц. грозы в 1 к., песенка Графини в 4 к.. H-dur в последней арии Германа «Что наша жизнь?» полон отчаянья, но не света. Тональность e-moll примыкает к h-moll: 2-я тема в Интродукции, Баллада Томского в 1 к., эпизод «Могильным холодом повеяло вокруг»

во 2 к., начало сц. Лизы у Канавки в 6 к. Тональность E-dur оттеняет ее, показывая моменты счастья: «тема любви» в сц. Германа и Лизы во 2 к., эпизод в их дуэте в 6 к. Тональность fis-moll — страдания и смерти: ариозо Германа «Прости, небесное созданье» во 2 к., начало и конец 4 к., включая смерть Графини, конец 6 к. — гибель Лизы. D-dur — лейттональность светлой стороны жизни в драматургии оперы: «тема любви» в Интродукции, массовые фоновые сцены — хор детей, нянек и прочих в 1 к., «Искренность пастушки» в 3 к., начало хора гостей в 7 к.. Des-dur, как мы говорили, — инобытие D-dur после смерти и Германа, и Лизы; он подготовлен гармонией «молитвы» у струнных в начале 5 к. и одноименной тональностью cis-moll в Квинтете «Мне страшно» из 1 к.

В «Евгении Онегине» Чайковского лейттональности главных героев — Ленского, E-dur, e-moll, Татьяны, Des-dur, cis-moll, Онегина, B-dur, с добавлением g-moll Вступления и №1 «Дуэт и квартет» — образуют малотерцовую цепь: g–b–cis–e (Вл. Протопопов). В «Тристане и Изольде» Вагнера как лейттональности любви и смерти выделяются As-dur и H-dur.

Вокальная природа оперы в то же время требует и допускает случаи некоторой тональной свободы. Так, ради удобства пения H Фигнера, первого исполнителя Германа, арию «Что наша жизнь?» Чайковский записывал не только в H-dur, но также в B-dur и A-dur. А знаменитая ария Орфея «Потерял я Эвридику» C-dur Глюка в партитуре под ред. Сен-Санса и Тьерсо дана на кварту выше — в F-dur.

3. Музыкальные формы крупных частей оперы (актов, картин, сцен)

3.1 Соотношение драмы и музыки

В формах крупных частей оперы — актов, картин, сцен — сочетается влияние и драмы (словесно-сценического ряда), и музыки. Благодаря меньшей продолжительности, чем вся опера, здесь более активно используются типовые инструментальные и вокальные формы, но с отбором и преобразованием, необходимым для сценического жанра. Соотношение «драма спешит» (Гете), а музыка останавливает и обобщает, ведет к внесению сквозного движения и развития во все репризные и многорепризные музыкальные формы.

На структуру формы влияют драматургические этапы оперы: для **экспозиции** характерны тематически закругленные и тонально замкнутые формы, для **завязки, развития конфликта, кульминации-развязки** — формы со сквозным развитием в тематизме и тональном плане, для эпилога — снова уравновешенные формы. Конструктивное влияние драматической стороны сказывается в использовании **повторности сценических положений**: Иоланта в сц. с Водемоном в одноименной опере Чайковского несколько раз срывает белые розы, Зиглинда в I д. «Валькирии» Вагнера трижды подает питье, музицирование Дона Жерома неоднократно прерывается приходом гонцов в 6 к. «Обручения в монастыре» Прокофьева и т.п. Используется прием **повторности словесных реплик**: слова Водемона «Желанье ваше мне закон, мой пыл теперь от вас я скрою, но чтобы это был не сон, не призрак счастья, в знак прощанья из роз сорвите мне цветок

на память нашего свиданья» и их вариант у Иоланты с той же мелодией — «Твои желанья мне закон, мою печаль от всех я скрою...» и т.д.; фраза Юдит «О, всеми проклятый» как один из лейтмотивов в «Замке герцога Синяя Борода» Бартока.

Особенность оперного музыкального тематизма составляет возможность его активного преобразования в моменты его повторности и репризности: варьирование, динамизация, трансформация, производность новых тем, то есть **замена одних тем на другие в той же функции**. Так, в сц. Водемона и Иоланты троекратно проводимый рефрен, всякий раз в G-dur, содержит новые, производные мелодии:

204 а) П. Чайковский. Иоланта, №7. Сцена и дуэт б)

в)

3.2. Классификация музыкальных форм крупных частей оперы

Классификация важнейших типов форм — от трехчастных и замкнутых к многочастным и разомкнутым такова: трех- и четырехчастные репризные формы; рондо и его разновидности; концентрическая форма и ее разновидности, рондо-концентрическая форма; сквозные формы в их различных видах. Все названные типы структур могут быть и контрастно-составными, при условии соединения в одну форму нескольких оперных номеров: контрастно-составная трехчастная, контрастно-составное рондо, контрастно-составная сквозная форма и т.д.

По сравнению с камерными вокальными формами (в романсах, хорах) в типологии оперных форм отсутствуют две крайности: куплетная остинатность, в которой нет места необходимому опере сквозному развитию, и сквозная безрепризная форма, которой не хватает возможностей для остановки и обобщения.

Классифицированные формы в крупных частях оперы могут смешиваться и комбинироваться друг с другом, между любыми из них могут быть промежуточные формы.

3.3. Трех- и четырехчастные репризные формы

Примеры трехчастной репризной оперной формы, со схемой А В А : 3 к. оперы «Евгений Онегин», трехчастная репризная контрастно-составная форма, объединяющая №11, 12; с позиции драмы контраст образуют обрамляющий фон (А) и развитие конфликта в главном действии (В):

A	B	A
№11 Хор девушек «Девицы, красавицы» A-dur 3/4	№12 Сц.и ария Онегина B-dur 3/2–C	Хор девушек A-dur 3/4

2 к. Пролога «Бориса Годунова», одна из сцен экспозиции драмы, уже наделенная внутренним конфликтом — между величием коронации и тайными терзаниями совести Бориса:

A	B	A
Колок. звон Хор «Уж как на небе» C-dur	монолог Бориса «Скорбит душа» Es-dur	Колок. звон Хор «Уж как на небе» C-dur

Другие примеры: 4 и 7 к. оперы «Пер Гюнт» В. Эгка.

Примеры четырехчастной репризной формы, со схемой A B C A. 1 к. Пролога «Бориса Годунова», в экспозиции драмы, с тематическим и тональным замыканием: A —народная сц., реплики Пристава, хор Народа «На кого ты нас покидаешь», cis-moll, f-moll... fis-moll; B — ариозо Щелкалова «Православные! Неумолим боярин» es-moll; C — хор Калик перехожих «Слава тебе, творцу всевышнему», As-dur; A^1 — народная сц., вместе с темой Калик, a-moll, es-moll, as-moll, cis-moll (в ред. Римского-Корсакова сделана купюра репризы, оставлена форма ABC). 2 к. «Китежа» Римского-Корсакова, на этапе развития драматического конфликта, со сквозным движением сюжета, без тонального замыкания:

A	B	C	A
Татары и Кутерьма Л-м. татар, Китежа, Кут. и звона	Дележ добычи Л-м. татар	Диалог Фев.и Кут. Л-м. Кут., звона, Китежа	Татары, хор Л-м. татар, Китежа, звона
ум. лад, неуст.	es-moll	a-moll	ум. лад, неуст.

3.4. Рондо и его разновидности

Рондо — одна из основных оперных форм, благодаря возможности сквозного движения сюжета в сменяющихся эпизодах и музыкальному обобщению в повторяющемся рефрене идеально отвечает эстетическому закону многообразия в единстве. Используемая в разных музыкальных стилях и оперных сюжетах, форма рондо приобрела множество разновидностей: динамическое рондо, рефренная форма, полирефренное рондо, рондо-соната, двойное рондо и др.

Некоторые оперные рондо сохраняют традиционную семантику этой формы — жизнерадостность, песенно-танцевальную основу. Таковы пронизанные юмором оперные рондо Прокофьева: сц. музицирования у Дона Жерома (6 к. из 4-х сцен), сц. в мужском монастыре (8 к. с рефреном «Бутылка — солнце нашей жизни» и внутренним припевом «Вертися, вертися») в «Обручении в монастыре» («Дуэнья»), сц. обучения партизан стрельбе из пушки в «Семене Котко» (2 к. IV д.) и др. Они имеют 5-частную структуру. Прокофьев, верный своему стилю, применяет резкие тональные сдвиги в проведениях рефрена; так, в сц. музицирования у Дона Жерома при главной тональности B-dur следуют смещения в E-dur, Ges-dur, с окончанием в Es-dur, тональности S. В данной сц. действует также принцип «рондо в рондо»: рефрен «музицирования» написан в форме 5-частного рондо.

Более многочастное оперное рондо у Прокофьева — в начале III д. «Семена Котко» из 7 чч., включая коду. Несмотря на развитие действия в эпизодах, музыка рондо обобщает любовные чувства разных героев благодаря поэтичной лирике рефрена amoroso:

A			B	A	C	A	D	Кода
ц.224, «Нокт.» amoroso	226, Семен и Софья	231 «Нокт.»	ц.232 Входит Ткаченко	ц.240 «Нокт.»	ц.243 Семен, Царев, Люба	ц.244 «Нокт.»	ц.245 Фрося, Микола, потом Семен	ц.256 Микола поет свадеб. песню
As-dur				As-dur		As-dur		B-dur

Пример **динамического рондо** — сц. и дуэт Иоланты и Водемона (№7), центр и кульминация одноактной оперы Чайковского. Составляющая этап развития конфликта, эта сцена, с одной стороны, заключена в строгую 5-частную тонально-замкнутую структуру (G-dur), а с другой — активно динамизирована во внутреннем развитии. Схема такова:

A	B	A^1	C	A^2
В.«Вы мне предстали как виденье»	«Я красную просил сорвать»	И.«Твое молчанье непонятно»	В.«Дитя, о нет, не надо слез»	Дуэт«Чудный первенец Творенья» Сл.3-ч.ф. с трио
G-dur	Es-dur...	G-dur	Es-dur...	G-dur

Помимо стремительного развития сюжета в эпизодах B, C, динамизация выражается в тематическом обновлении рефрена (A, A^1, A^2) — см. Пример 204а, б, в — и устремлении к дуэту-кульминации, гимну Свету, расширенному до масштаба сложной 3-ч. формы с трио и кодой.

Пример **рефренной формы** — 1 сц. III д. «Тристана», с соло английского рожка в качестве рефрена. Структурное положение этого рефрена у солирующего инструмента — иное, чем в собственно рондо, с обычным равномерным чередованием рефрена и эпизодов. Он звучит и вне оркестра, и на фоне оркестра с неравными промежутками, его мелодия уходит в оркестровую ткань, подхватываемая другими инструментами, превращаемая при такой тембровой замене из рефрена в один из лейтмотивов; наконец, его печальная долгая мелодия заменяется на радостный клич-наигрыш, когда умирающему Тристану подается сигнал о приближении корабля с Изольдой.

Рефренную форму с симфонически развиваемой главной темой имеет III д. «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») Шостаковича. В качестве рефрена трижды проводится гротескная канканная тема Антракта между 6 и 7 к., сюжетно связанная со служебным рвением полицейских. Ее первому появлению в Антракте после 6 к. предшествует ее постепенное складывание в эпизоде с Задрипанным мужичком, обнаруживающим труп в погребе, второе проведение составляет Антракт между 7 и 8 к., на другой теме, в характере галопа, третье — в конце III д., в момент ареста Катерины и Сергея на их свадьбе, с мотивными предвестниками надвигающейся беды.

Полирефренное рондо, в свою очередь, имеет также структурные разновидности. Одна из них характерна для Римского-Корсакова: **начальный комплекс рефренов с последующим их рассредоточением**. Примеры — Пролог из «Снегурочки», вторая половина сц. Снегурочки с Мизгирем

из III д. оперы — преследование Снегурочки в лесу. В «преследовании» начальный комплекс рефренов включает 4 лейттемы — тема Лешего с тритоном (а), с тритоном и скачком (б), тема бегства Снегурочки (в), «Леший оборачивается сухим пнем» (г):

205 а) Н. Римский-Корсаков. Снегурочка, III д. **б)**

В полирефренном рондо данного эпизода оперы при возвращениях рефрена звучит не весь комплекс из 4-х тем, а некоторые его темы. Тематический состав формы таков: $Р^1$, $Р^2$, $Р^4$ — темы Лешего, $Р^3$ — тема бегства Снегурочки, $ЭП^1$ — «ряды деревьев», $ЭП^2$ — Мизгирь, «В глазах мелькает милый образ», $ЭП^3$ — Мизгирь, «Безумец я», $ЭП^4$ — «кусты и сучья», $ЭП^{2(5)}$ — Мизгирь, «Опять ее я вижу призрак», $ЭП^{3(6)}$ — Мизгирь, «Поклялся я»:

$Р^1Р^2Р^3Р^4$ $ЭП^1$ $Р^3$ $ЭП^2$ $Р^3Р^4Р^2$ $ЭП^3$ $Р^3Р^4$ $ЭП^4$ $Р^3$ $ЭП^{2(5)}$ $ЭП^{3(6)}$ $Р^1Р^2$

Иная разновидность полирефренности складывается при **тематически заменяемом рефрене**: указанный выше пример из 1 к. III д. «Тристана» с заменяемой темой у английского рожка относится и к данному случаю. Еще одна разновидность — **рефренность двух или нескольких тем**, как во 2 к. IV д. «Китежа», где действуют рефрены Приветственный хор, Ариозо Февронии в разных мелодических вариантах. Расположение сцены в эпилоговой части оперы — в чудесно преображенном Китеже — обусловливает ее тематическую и тональную устойчивость:

$Р^1$	$Р^2$	$ЭП^1$	$Р^2$	$ЭП^2$	$Р^3$	$Р^2$	$Р^3$	$ЭП^3$–$Р^2$	$Р^{2-1}$
ц.325	326	329	334	340	343	346	348	353	360–361
Привет. хор	Ариозо Ф.	Свад. хор	Ариозо Ф.	Песня Ф. с хором	Привет. хор	Квартет	Прив. хор	Письмо Ф.	Привет. хор
F	C	B	C	A	F	Des	F	As–B–C	F

Рондо-соната также была использована в оперных формах. Ее образец помещен в самом центре оперы «Садко» — в сц. торга из 4 к. до появления Садко (Римский-Корсаков говорил, что написал здесь «нечто напоминающее рондо»): ГП B-dur — торг, ПП Des-dur (в репризе D-dur) — Калики перехожие, ЗП d-moll (в репризе es-moll) — Дуда и Сопель, ЭП — Настоятели, в коде — синтез всех тем.

Двойное рондо (по аналогии с другими двойными формами — двойным периодом, двойной трехчастной и т.д.) — сцепление двух рондо в одной, законченной форме. Пример — вся сц. Снегурочки с Мизгирем из III д., обрамленная протяжной мелодией у гобоя. Первая половина этой сцены —

рефренная, где рефрен идет сначала у кларнета одновременно со словами Снегурочки «Ах нет, уйди!», потом у гобоя, затем в соло Снегурочки «Слова твои пугают», далее сменяется на другой рефрен — тему бегства Снегурочки. Вторую половину сцены — преследование в лесу — мы разбирали выше как пример полирефренного рондо с начальным комплексом 4-х рефренов.

3.5. Концентрическая форма и ее разновидности

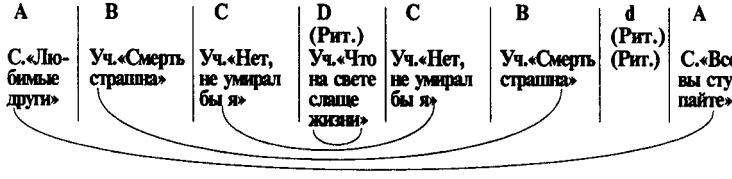
Концентрическая форма, со схемами А В С В А, А В С D С В А и более развитыми, в опере столь же распространена, как и рондо. Ее применимость в сценическом жанре обусловлена, прежде всего, ее соответствием зеркально-симметричной логике событий на сцене: герой появляется, взаимодействует с другими героями, покидает сцену. Кроме того, ее красивая симметричная многоарочность облюбована композиторами как наилучший эстетический противовес поступательно-необратимому движению сюжета. Концентрическая форма заключает в себе и логику возвращения «на круги своя», и возврата с противоположным смысловым результатом, и алогизм фантастики, абсурда и много других содержательных возможностей. С точки зрения сценического действия на оси симметрии или в центре концентрической формы композиторы стремились расположить какое-нибудь необычное, поворотное в развитии сюжета событие: в сцене Лизы и Германа у зимней Канавки — фраза Германа «В игорный дом!», в сцене Снегурочки с Весной в IV д. — наделение способностью любить, в заключительной сцене той же оперы — момент таяния Снегурочки, в I д. «Хованщины» — скрещение ножей Андрея Хованского и Марфы.

С музыкальной точки зрения концентрическая форма в отношении функций формы организуется неклассично: ее первый раздел не обязательно экспозиционен, он может быть и вступительным (соответственно последний — заключительным); центральный, осевой раздел может быть и неустойчивым, как середина, и устойчивым, как экспозиция; окружающие его построения — и серединными, и связующими, и особыми, не входящими в состав классических функций формы. Такого рода многовариантность функциональной организации делает концентрическую форму приспосабливаемой для различных по содержанию, индивидуальных сценических построений. Структурную гибкость имеет эта форма и благодаря разнообразию количества частей (подобно рондо) — 5, 7, 9 и более.

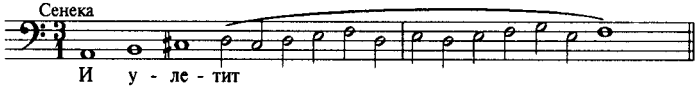
В применении к оперной сцене концентрическая форма, кроме строгих композиционных видов, имеет **разновидности**, связанные с вторжением поступательного движения сюжета — различные **концентрически-сквозные** структуры: 1) со свободными «вставками» разделов, 2) со свободными «краями» при строгом оформлении центра, 3) с полиструктурностью сцены и музыки.

Концентрическая форма прочно вошла в композицию оперы еще в период ее становления в Италии XVII в. Один из наглядных образцов — сц. Сенеки с учениками из «Коронации Поппеи» Монтеверди (3 сц.II д.). Сцена располагается на этапе развития конфликта: философ Сенека

объявляет ученикам, что должен покончить с жизнью. Вся сцена выстроена в виде 7-частной концентрической формы, где в зеркальном порядке возвращаются не только музыкальные темы, но и многие слова текста. В центр формы (D) поставлено прославление жизни в виде ритурнеля (Рит.) с символическим «анакреонтическим ритмом» (по имени древнегреческого поэта Анакреонта, воспевавшего вино, любовь, земные радости; ритмоформула — см. Пример д — на деле возникла в позднем средневековье). Два внутренних кольца вокруг центра (C, B, Примеры г, в) — попытки учеников отговорить Сенеку от его решения: «Нет, не умирал бы я» и «Смерть страшна», с использованием фигуры passus duriusculus. Внешнее кольцо (A, A^1) — речитативы Сенеки, разные по музыкальному тексту и на разные слова: «Любимые други» — «Все вы ступайте». В этих речитативах применяются фигуры ана́басис и ката́басис, причем, в начальном выделяется восходящее колорирование на слова «и улетит на Олимп» (Пример а), а в последнем — противоположное ему долгое нисходящее движение на слова «Раз наша жизнь похожа на ручей быстротечный» (Пример б). Ради драматической остроты перед последним речитативом Сенеки о смерти Монтеверди делает краткую вставку «радостей жизни» — 6 тт. ритурнеля с анакреонтическим ритмом (d), что усложняет общий порядок концентрической формы. Сцена замкнута тональностью d-moll. Схема такова:

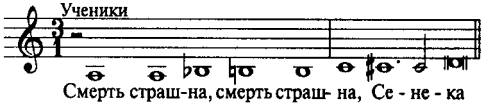


206 а) **К. Монтеверди. Коронация Поппеи, II д., 3 сц.**



б)

в)



г)

д)

Начиная со становления оперы в XVII в. и в последующие века ее развитая концентрическая форма занимает место на различных этапах оперной драматургии — от экспозиции и завязки до финала и развязки. Ее устойчивая симметрия особенно соответствует этапу экспозиции. Так, I к. «Тристана и Изольды» Вагнера выдержана в виде концентрической формы из 9 разделов, где внешнее кольцо составляет сольная песня Матроса (заключительное соло Матроса располагается в начале 2 к.) с лейттемой моря, основной из лейттем в данной форме. Главная, хотя зыбкая тональность c-moll обрамляет форму, а также присутствует в ее центре:

A	B	C	D	E	D	C	B	A
Песня Матроса Л-м моря	Речит. Из., Л-м страсти, гнева Из.	Ариозо Бранг. Л-м моря	Из., Л-м моря	Ариозо Из.	Из., Л-м. моря	Ариозо Бранг. Л-м томления, страсти, моря	Речит. Из.	Песня Матроса Л-м моря
c-moll	неуст.	Es-dur	неуст.	c-moll	неуст.			c-moll

В «Хованщине» Мусоргского, величайшей из опер-драм, где в конфликте участвуют все против всех, написанная в концентрической форме основная часть I д. содержит не только экспозицию обстановки и действующих лиц, но и завязку целого клубка конфликтов — Андрея Хованского и Марфы, Андрея и Эммы, Андрея и Ивана Хованских. На оси симметрии происходит драматическое «скрещение ножей»: нож, с которым Андрей бросается на Марфу, та отражает, выхватив свой нож из-под рясы. Форма столь длительной и напряженной сцены имеет ряд особенностей: с одной стороны, ее симметрия укреплена крупной трехчастностью, с массовыми эпизодами по краям (народ, «Слава лебедю»), с другой стороны, «правая сторона» симметрии усложнена «отодвиганием» ближе к концу эпизода Эммы (C), разработкой темы И. Хованского в эпизоде с Эммой (A^1) и вставкой ариозо Досифея es-moll (F); сцена тонально замкнута — h-moll, H-dur (цифры указываются по клавиру в ред. П. Ламма):

A	B	C	D	E		D	E	B	A^1	C	F	A
ц.90	ц.98	ц.101,102	ц.111	ц.112		ц.119		ц.120	ц.126	ц.127	ц.128	ц.133
					ножи							
Народ, И.Хов.	«Слава лебедю»	Андрей, Эмма	Ариозо Марфы	Трио М.,А.,Э.		Ариозо Трио	М. «Слава лебедю»		И.Хов. Эмма	Эмма	Досифей	Народ, И.Хов.
(C)h	Es	g	Des			Des	Es		h	g	es	h,H

Примеры концентричности в формах финалов — во II и IV д. «Свадьбы Фигаро» Моцарта, где действие насыщено острыми перипетиями. Особенно четкая концентрическая форма — в Финале II д. (подозрения

Графа, что в спальне Графини заперт паж Керубино, выход вместо него Сюзанны, заверения Фигаро, будто бы он выпрыгивал из окна, попытка Марцелины женить на себе Фигаро). Форма имеет контрастно-составной характер, благодаря сменам темпов и метров, содержит признаки сонатности (ГП — Es-dur, ПП, ЗП — B-dur), в центре расположены два эпизода подряд; ГП в экспозиции и зеркальной репризе имеет один и тот же начальный ритм, ЗП — один и тот же мотив, ПП репризы — вариация на ПП экспозиции:

A	B	C	D	E	C¹	B¹	A¹
Гр.и Грф.	Сюз.	Гр.,Сюз., Грф.	Фиг. и др.	Записка	Садовник	Фиг. и др.	Марц. и др.
Es 4/4	B 3/8	B 4/4	G 3/8	C 2/4	F 4/4	B 6/8	Es 4/4
ГП	ПП	ЗП	ЭП¹	ЭП²	ЗП	ПП	ГП

Концентрически-сквозная форма со «вставными» разделами может содержать одну крупную «вставку», типа отдельного номера или несколько таких эпизодов, но их количество не должно превышать число разделов, охваченных концентричностью, В противном случае форма становится иной — сквозной с репризными арками. Пример концентрически-сквозной формы со «вставкой» одного крупного раздела — 6 к. «Пиковой дамы», сц. Лизы и Германа у зимней Канавки. В центре расположен дуэт «ложного счастья» — «О да, миновали», поворотным моментом выступает фраза Германа «В игорный дом!» Центр формы окружен ариозо Лизы с одними и теми же словами — «Так это правда». Как бы вставным эпизодом является первое ариозо Лизы «Ах, истомилась». Трагическая сцена, в которой гибнет Лиза, обрамляется одной и той же музыкой оркестрового вступления и заключения, но с важным тональным и оркестровым различием — со смещением заключения на б.2 выше и с передачей темы фатально звучащему унисону 4-х валторн *fff*. Тональная разомкнутость сцены (e-moll–fis-moll) слышимо воплощает необратимость смысловых событий в условиях эстетически стройной формы. Схема такова:

A	B	C	D	C	A
Орк. вст.	Ариозо Лизы «Ах, истомилась»	Ариозо Лизы «Так это правда»	Дуэт Л.и Г. «О да миновали»	Ариозо Лизы «Так это правда»	Орк. закл. 4 валт.
e-moll	a-moll	A-dur	E-dur	A-dur	fis-moll

Пример концентрически-сквозной формы на этапе кульминации-развязки — все V д. «Хованщины», с несколькими эпизодами сквозного характера, окаймленное темой соснового бора, после которого в редакции Шостаковича добавлен хор пришлых людей «Ох ты, родная» и повторено оркестровое Вступление «Рассвет на Москве-реке».

Образец концентрически-сквозной формы с оформленным центром и свободными «краями» — 1 к. «Садко», на экспозиционном этапе драматургии. Это также и контрастно-составная форма: каждый раздел — отдельный номер оперы с названием. Схема такова:

A	B	C	D	C	D	E
Хор торговых гостей	Былина Нежаты	Хор «Будет красен день»	Речит.С. «Кабы была» и ария «Пробегали б бусы»	Хор «Гой ты, Сад Садко»	Речит.С. «По старинке живете» и хор	Пляска и песня скомор.
As	E	C 11/4	g, G	C 11/4	b,Es	G
(сцена Р.	ЭП[1]	Р	ЭП[2]	Р	ЭП[2-3]	Р)

Но данная форма имеет еще один план организации — сценическое рондо: Р — хоровые номера А, С, Е; ЭП — сольные номера В, D. В этом смысле форма принадлежит также и к полиструктурным.

Концентрически-сквозная форма с полиструктурностью сцены и музыки — естественный результат противоречивого взаимодействия двух основных компонентов оперы. Пример — сцена таяния Снегурочки, кульминация-развязка оперы. Концентрически построен сценический ряд — А В С В А: хор — Мизгирь — Снегурочка — Мизгирь — хор; в центре — таяние Снегурочки и тем самым развязка драматургии. Но в связи с необратимостью сюжетного движения сквозную композицию приобретает музыка — A B C D E: начальный хор «А мы просо сеяли» и заключительная Песнь Яриле-Солнцу — на разных темах и в разных тональностях, различна музыка в партии Мизгиря до таяния («Великий царь») и после — «Как вешний снег растаяла она». Добавлена лишь тематическая арка — появление мотивов заключительного хора перед таянием. Форма тонально разомкнута, с полутоновым (однотерцовым) хроматическим соотношением начала и конца — h-moll—B-dur. Схема полиструктурной композиции такова:

сцена	A	B	C	B	A
	Хор «Просо»	Мизгирь	Таяние Снегур.	Мизгирь	Хор Песнь Яриле
музыка	A	B/E	C	D	E
	h-moll		cis-moll		B-dur

Сложным полиструктурным переплетением отличается концентрически-сквозная форма в 1 к. IV д. «Хованщины» Мусоргского — в покоях Ивана Хованского. **Сюжет** — поступательный, необратимый, с убийством Хованского в конце. **Словесный текст** содержит и точное повторение реплики вокруг центра формы — «Ты зачем?» — в обращении Хованского сначала к клеврету Голицына, потом к Шакловитому, и повторяющуюся лексику смерти, предвосхищающую убийство: «словно мертвеца в жилище вечное проводят», «тебе грозит беда неминучая». **Сценический ряд** имеет альтернативно-концентрическое строение, где альтернативно чередуются фон и главное действие, а концентричность образуется в расположении хоров, диалогов и балета (в центре). **Музыкально-тематическая последовательность** — рефренная, с развитием лейттемы Хованского в диалогах и новыми темами в хорах «Возле речки», «Поздно вечером», «Плывет, плывет лебедушка» и Плясках персидок; на слова «Ты зачем?» точно повторяется и мелодический оборот. **Тональный план** — разомкнут, с хроматическим однотерцовым соотношением gis-moll—G-dur. Схема полиструктурности сцены и музыки такова:

сцена	ЭП	Р	ЭП	Р	ЭП	Р	ЭП	Р +	ЭП
	фон	Гл. дейст.	фон	Гл. дейст.	фон	Гл. дейст.	фон	Гл. дейст.	
музыка	Хор девушек «Возле речки»	Диалог И.Х. и девушек	Хор «Поздно вечером»	Диалог И.Х. и клеврета Голицына «Ты зачем?»	Балет: пляски персидок	Диалог И.Х. и Шакловитого «Ты зачем?»	Хор «Плывет, плывет»	Убийство И.Х.	Шакловитый: «Ой, слава белому лебедю»
					сл.Эп.				
музыка	ЭП[1] gis-moll	Р	ЭП[2] F-dur	Р	ЭП[3] fis-moll	Р	ЭП[4] G-dur		Кода

Эстетическому совершенству этой ярко контрастной и трагической сцены способствует то, что вся ее музыка объединяется одной музыкальной темой — лейттемой И. Хованского. Помимо того, что лейттема разрабатывается во всех трех проведениях музыкального рефрена, все 4 фоновых музыкальных эпизода с их песнями и плясками, содержат вариантно преобразованные субмотивы этой лейттемы. В следующем примере показаны: лейттема И. Хованского в ее первом полном проведении в I д. оперы, с четырьмя субмотивами — №1 восходящий ход, №2 ритм , №3 мелодическое опевание, №4 ход вниз к повторяющемуся звуку (а); тема «Возле речки» с субмотивами №1, 2, 3, 4 (б); тема «Поздно вечером сидела» с субмотивами №2, №1 в обращении, №4 (в), тема плясок персидок с субмотивами №1 в ракоходе-обращении и №2 (г); тема «Плывет, плывет» с вариантом субмотива №3 (д):

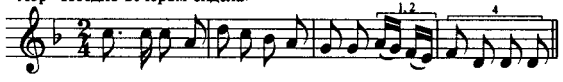
207 а) **М. Мусоргский. Хованщина** **б)**

Лейттема И. Хованского

Хор «Возле речки», вступление

в)

Хор «Поздно вечером сидела»



г)

Пляска персидок

д)

Хор «Плывет, плывет лебедушка»

3.6. Рондо-концентрическая форма

Две самые распространенные оперные формы — рондо и концентрическая — применяются композиторами также и в их синтезе, в виде рондо-концентрической формы. Яркий пример — сцена Марфы, Сусанны и Досифея в III д. «Хованщины». Рефреном рондо служит песня Марфы «Исходила младешенька», являющаяся «конспектом» оперы, с предсказанием конца («Словно свечи божие, мы с тобою затеплимся»): в первом проведении рефрена — куплеты 1–6, в остальных трех проведениях — куплеты 7–8 (8-й на слова 4-го) и повторение 5-го. Последнее проведение рефрена, которое могло бы симметрично замкнуть форму, Мусоргским не использовано (композиционный эллипсис), композиция оставлена разомкнутой тематически и тонально (G-dur–Fis-dur). Концентрическая форма из 7 разделов сосредоточена вокруг центра, в котором между проклятиями Сусанны появляется Досифей со словами «Почто мятешися?» Концентричности способствует мизансцена персонажей: 1 чел.–2 чел.–3 чел. (в центре)–2 чел. (В ред. Римского-Корсакова нарушено репризное обрамление центра — сделана купюра второго проклятья Сусанны c-moll.) Схема такова:

P		P			P				P			P
Песня Марфы, куплеты 1–6	Сцена Сусанны и Марфы	Песня Марфы куп.7	Сцена Сусанны и Марфы	Ариозо Марфы	Песня Марфы куп.8(4)	Проклятья Сусанны	Сцена Досифея, Сусанны, Марфы	Проклятья Сусанны	Песня Марфы куп.5	Ариозо Марфы	Сцена Досифея	*Композиционный эллипсис*
G-dur		F-dur		es-moll-Des-dur	F-dur	c-moll		c-moll	As-dur	es-moll-Des-dur	fis-moll-Fis-dur	
1 чел.	2 чел.						3 чел.		2 чел.			

Еще пример — сц. и ария Людмилы из IV д. оперы Глинки, исключая хор «Мирный сон» (№18 до ремарки «Людмила падает без чувств»). Рефрен — ариозо h-moll «Вдали от милого» в конце пополняется новой темой в H-dur — «Безумный волшебник», производной от первой (обозначено P^1 и P^2). А в строгой 9-частной концентрической форме в центре располагается ария d-moll «Ах ты доля» в 3-частной форме. Вся форма тонально замкнута, но динамизирована в ее последнем разделе благодаря мажорной тональности H-dur и решительному маршеобразному характеру:

P¹		P¹				P¹		P²
Ариозо Людмилы «Вдали от милого»	Хор водяных дев	Ариозо Людм. «О что мне жизнь»	Хор цветов	Ария Людм. «Ах ты доля» 3-ч.ф.	Хор цве-тов	Ариозо Людм. «Не нужно мне»	Хор вол-шебных дев	Ариозо Людм. «Безумный волшеб-ник»
h-moll	Fis-dur	h-moll	Es-dur	d-moll	Es-dur	h-moll	h-moll	H-dur

Указанная сцена и ария Людмилы представляет собой также и контрастно-составную форму, благодаря слиянию различных оперных номеров — ариозо, арии, хоров. Пример рондо-концентрической контрастно-составной формы был указан ранее в 1 к. «Садко» (см. выше).

3.7. Сквозные формы

Сквозные формы в опере не бывают чисто сквозными, они содержат те или иные виды репризности и повторности. К важнейшим **разновидностям сквозной формы** относятся: **сквозная с репризным обрамлением, сквозная с местной репризностью и повторностью.**

В «Руслане и Людмиле» Глинки целые действия построены в виде **сквозной формы** (при номерной структуре) **с репризным обрамлением** — II и IV д. Их тематическая замкнутость повторяет аналогичную структурную идею всей оперы, но тональная разомкнутость свидетельствует о драматургическом этапе развития конфликта. Репризная тематическая арка в обоих случаях образуется между оркестровым Вступлением и Финалом действия. Схемы таковы:

IIд.	Вст. Тема рассказа Головы	Баллада Финна	Дуэттино Руслана и Финна	Сцена и рондо Фарлафа	Ария Руслана	Сцена с Головой	Финал Рассказ Головы
	№4 b-moll	№5	№6	№7	№8	№9	№10 g-moll

IVд.	Вст. Тема	Сцена и ария Людмилы	Марш Черномора	Восточные танцы	Хор	Финал Тема марша 8т.до ц.38
	№17 G-dur	№18	№19	№20	№21	№22 As-dur

Сцена письма Татьяны из «Евгения Онегина» — **сквозная форма с тональным обрамлением** (Des-dur) и тонкими мотивными связями между темами.

Как сквозные формы с местными тематическими арками строятся классические оперные финалы. Яркий образец **сквозной формы с местными репризами** и тональной аркой — Заключительная сцена (7 к.) «Онегина»:

A				B			C			Кода
a	b	c	a	d	e	d	f	g	f	
cis-moll	e-moll	cis-moll		F-dur	F-dur		Des-dur	C-dur	e-moll	e-moll

Сквозной характер формы 7 к. со структурой A B C обусловлен стремительным движением драмы к развязке. Раздел A по сюжету олицетворяет связь с ушедшим прошлым (обрамляющая тема «a» в cis-moll — «Онегин, я тогда моложе»), и в то же время тема «b» в e-moll уже дает почувствовать фатализм предстоящей развязки. Раздел B обобщает страст-

ные надежды Онегина на счастье («Нет, поминутно видеть Вас»). В разделе С воплощается непреклонность Татьяны по отношению к Онегину, по-прежнему любимому ею («Онегин, я тверда останусь»). В коде (e-moll) наступает кульминация-развязка и итог драмы («О жалкий жребий мой»). В местном плане, благодаря репризным формам — 4-частной a b c a и 3-частным d e d, f g f — осуществляется основная задача эстетического единства композиции и эмоционально-смысловых обобщений.

Опера в своей истории содержит самые великие шедевры, какие только создало музыкальное искусство (некоторые послужили основой данной главы): во-первых, в музыке накопился двухтысячелетний опыт взаимодействия с драмой (в Европе драма — центральное искусство), во-вторых, слово и сцена предоставляют музыке безбрежный простор для расширения ее выразительности и смысловых ассоциаций.

Литература

Анализ вокальных произведений. Л. 1988. Раздел IV. Опера. С.235–348

Бакулин В. Лейтмотивная и интонационная драматургия в опере Римского-Корсакова «Царская невеста» // Вопросы оперной драматургии. М. 1975. С.274–314

Виеру Н. Опера Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». М. 1972

Волков А. О направленности развития музыкальной формы в опере второй половины XIX — первой половины XX века) // Вопросы оперной драматургии. М. 1975. С.66–78

Гейлиг М. Ф. Форма в русской классической опере. М. 1968

Гончаренко С.С. Драматургические и композиционные принципы концентрической музыкальной формы. Новосибирск. 1984. С.14–19

Гончаренко С.С. Зеркальная симметрия в музыке. Новосибирск. 1993. С.138–172

Жигачева Л.Т. Композиционные структуры в операх Ф. Кавалли // История и современность. Сб. МГДОЛК им. Чайковского. М. 1990. С.87–114

Кенигсберг А. «Кольцо Нибелунга» Вагнера. М. 1959

Комарницкая О. Драма, эпос, сказка, лирика в русской классической опере XIX века // Русская опера XIX века. Сб. ГМПИ им. Гнесиных. Вып.122. М. 1991. С.5–27

Комарницкая О. Преемственность традиций оперной формы: Римский-Корсаков — Прокофьев // Теоретические проблемы советской музыки. М. 1988. С.63–75

Комарницкая О. Тайна музыкальной формы «Пиковой дамы» // Чайковский. Вопросы истории и теории. 2-й сб. статей МГДОЛК им. Чайковского. М. 1991. С.94–113

Комарницкая О. В. Русская опера второй половины XX — начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. М. 2011

Кулешова Г. Композиция оперы. Минск. 1983

Нилова Т. Оперная ситуация как основа морфологического метода анализа оперной драматургии // Теоретические проблемы советской музыки. Сб. МГДОЛК им. Чайковского. М. 1988. С.49–62

Порфирьева А. Лейтмотив и логические основы тематической работы Вагнера. «Тристан и Изольда» // Аспекты теоретического музыкознания. Проблемы музыкознания-2. Л. 1989

Протопопов В.В. Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова // В.В. Протопопов. Избранные исследования и статьи. М. 1983. С.98–121
Протопопов Вл. «Иван Сусанин» Глинки. М. 1961
Ручьевская Е.А. «Руслан» Глинки. «Тристан» Вагнера. «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб. 2002
Скобликова К. Традиционные музыкальные формы в условиях сценического действия (на материале русской оперной классики) // Музыкально-исполнительское искусство: проблемы стиля и интерпретации. Сб. МГДОЛК им. Чайковского. М. 1989. С.84–97
Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М. 1976
Чигарева Е. О тематической драматургии в опере Моцарта «Дон-Жуан» // Вопросы оперной драматургии. М. 1975. С.78–117
Ширинян Р. Оперная драматургия Мусоргского. М. 1981
Якубов М. Форма рондо в произведениях советских композиторов. М. 1967. С.65–82

Глава XII. Музыкально-хореографические формы балета

1. Балет как вид искусства. Эстетика. Музыка и хореография

Балет (ит. balletto — уменьшительное от ballo — танцую) — искусство прекрасного движения. Исторически он сложился не на основе драмы, как опера, а на основе танцевального дивертисмента (фр. divertissment — увеселение), что сказалось на его жанровой специфике. Как самостоятельный вид театрального зрелища он утвердился в 1581 г. показом постановки «Комедийный балет королевы» в Париже, хотя в нее еще входили декламация и вокальные номера. Целым спектаклем без слова стал с 60-х гг. XVIII в., действенным хореографическим спектаклем — в результате реформы Новера (1727–1810). В XIX в. существенное качество балета составила романтическая окраска. Важнейшие элементы сложившейся в этом столетии академической хореографии связаны с неземными образами сильфид, девушек-лебедей: тюника, затем пачка как атрибут костюма, позы на пуантах (на пальцах), направление движений вверх (аттитюд, воздушные прыжки), впечатление легкости и грациозности движений несмотря на высочайшие технические трудности. Лишь в XX в., эпохе радикального обновления жанра, в балете появились также и партерные комбинации на планшете сцены (на полу), особенно в связи с сюжетами, говорящими о трагической подавленности человека, вплоть до тем бомбежек и концлагерей. Несмотря на это, балет как вид искусства больше, чем драматический театр, кино, литература, живопись, даже музыка, подчинен власти идеально-прекрасного: «Балет — искусство, говорящее преимущественно о красоте чувств, поступков, чаяний и устремлений... он идеализирует своих героев» (Ю. Слонимский. В честь танца. М. 1968. С.69).

Балетный спектакль — синтетический жанр, включающий хореографию (танец, жест, пантомима, мимика), музыку (реальные исполнители или фонограмма), декорации, костюмы, освещение (свет, цвет), драма-

тическое действие, мизансцены, иногда — пение, кинокадры; слово участвует в сценарии, названии балета, театральной программке. Соотношение данных компонентов различно в разных исторических типах балета. Наиболее важные компоненты — хореография, музыка, кроме того, — драма. В отличие от оперы, сохраняющей свою самоценность и в одном лишь слуховом восприятии, балет живет только на сцене. По этой причине роль балетмейстера-постановщика и артистов балета столь велика, что первоначально созданный балетный спектакль может и не стать «балетным произведением». Хотя практика реставрации старых постановок существует, вполне нормативно обновление хореографии новым балетмейстером. Соответственно делается перекомпоновка музыкального текста, написанного композитором, практикуются сокращения, перестановки, добавления, компиляции. Например, в «Лебедином озере» наряду с 4-актной формой у Чайковского существует 3-актная редакция Дриго, знаменитые 32 фуэте в коде вариации Одиллии (III акт по Чайковскому или II акт по Дриго) исполняется на музыку коды №5 I акта, балет «Спартак» имеет не менее 16 постановочных вариантов, с произвольным использованием музыки А. Хачатуряна. Самым свободным модификациям подвергается сюжетный компонент, с заменой действующих лиц, места действия, характера развязки. Например, согласно клавиру «Лебединого озера» Чайковского Одетта и Зигфрид гибнут, а в сценических решениях (начиная с постановки М. Петипа и Л. Иванова 1895 г.) гибели героев не происходит.

Музыка и хореография в соотношении друг с другом составляют как правило «контрапункт» и лишь в исключительных случаях — «унисон». «Контрапункт» означает относительную самостоятельность хореодвижений от музыкальной формы и фразировки; **в частности, репризы, почти обязательные для музыки, в хореографии в основном не соблюдаются**. «Унисон» возникает в таких специальных замыслах пластического изображения музыки, как «танцсимфония» Ф. Лопухова (на I ч. 4-й симфонии Бетховена), с точным вытанцовыванием музыкальных длительностей. Неодинакова в каждом случае функция композитора и балетмейстера в работе над балетным спектаклем. Так, при создании «Спящей красавицы» М. Петипа предлагал Чайковскому не только расположение сцен и танцев, но и даже метроритм, и количество тактов. А при работе над «Лебединым озером» Чайковский сочинял музыку свободно, в то время как Л. Иванов в балетном воплощении «лебединых сцен» шел за композитором. Музыка придает хореографии дополнительную структурность и ассоциативную емкость.

2. Жанрово-историческая типология балетов

История балета насчитывает ряд важнейших жанрово-исторических типов: балет-драма Ж.Ж. Новера, чья эстетика близка принципам Глюка, с которым он сотрудничал (2-я пол. XVIII в.); романтический балет, тяготевший к развитию танца, — «Сильфида» (1832, композитор Ж. Шнейцхоффер, балетмейстер Ф. Тальони), «Жизель» (1841, композитор А. Адан и др. авторы, сценаристы Т. Готье, Ж. Сен-Жорж, Ж. Коралли), «Эсмеральда» (1844, композитор Ч. Пуни, балетмейстер Ж. Перро) и др.; акаде-

мический большой балет — «Лебединое озеро» (2-я постановка 1895, композитор Чайковский, балетмейстеры Л. Иванов и М. Петипа), «Спящая красавица» (1890, композитор Чайковский, балетмейстер Петипа), «Раймонда» (1898, композитор Глазунов, сценаристы Л. Пашкова и Петипа); симфоническая балетная драма — «Петрушка» (1911, композитор Стравинский, балетмейстер М. Фокин, художник А. Бенуа), «Дафнис и Хлоя» (1912, композитор Равель, сценарист и балетмейстер Фокин, художник Л. Бакст); неоклассический балет, в том числе бессюжетный (балет-симфония) — «Игра в карты», «Агон» (соотв. 1937 и 1957, композитор Стравинский, балетмейстер Дж. Баланчин); хореодрама — «Бахчисарайский фонтан» (1934, композитор Асафьев, балетмейстер Р. Захаров), «Ромео и Джульетта» (2-я пост. 1940, композитор Прокофьев, балетмейстер Л. Лавровский); «тотальный театр» М. Бежара (вт. пол. XX в.). Сочетанием четких форм танца с широким симфоническим развитием характеризуется стиль балетмейстера Ю. Григоровича (постановки «Ромео и Джульетты» Прокофьева, «Спартака» Хачатуряна), синтез симфонического балета и хореодрамы отличает балеты Щедрина («Чайка», «Дама с собачкой», балетмейстер М. Плисецкая). Особняком стоит опера-балет («Млада» Римского-Корсакова, «Четыре девушки» Денисова). По продолжительности и внутренней структуре различаются балеты многоактные (3–4 акта — у Чайковского, Глазунова, Прокофьева; 2 акта — в «Жизели» Адана), одноактные (Фокин — Стравинский, Равель), балетные и концертные миниатюры (Фокин — «Шопениана»; К. Голейзовский — на музыку пьес Листа, Скрябина, Л. Якобсон — на пьесы Дебюсси, Чайковского).

3. Идея, драматургия балетного спектакля

Как свойственно художественным произведениям, балетный спектакль проникнут единой **идеей**, пластической «генеральной интонацией», охватывающей хореографию, музыку, сюжет и все другие компоненты. Ф. Лопухов об идее «Спящей красавицы» пишет сдедующее: «Основная тема балета «Спящая красавица» — освобождение от темноты и застоя. Вся хореография Петипа утверждает светлое начало, и это блестяще воплощается в каждом движении. Я бы сказал, что основа хореографии балета «Спящая красавица» является в позе — эффасе, раскрытость. (...) Все вариации Авроры, главного действующего лица спектакля, построены на эффасе. (...) Как тонкий музыкант и тонкий хореограф, Петипа понимал интонационную суть музыки «Спящей красавицы», в основном мажорной, чему соответствует эффасе ан деор» (Ф. Лопухов Хореографические откровенности. М. 1972. С.83–84). [Эффасе, фр. effacée — поза с развернутостью всей фигуры и ногой, «открытой» вперед или назад. Ан деор, фр. en dehors — вращательные движения, направляющиеся «наружу»]. В балете «Жизель» основная идея заключается в противоречии коварства, смерти и жизни, любви. В финале, где Жизель, умершая после коварного обмана своим возлюбленным, став мстительной виллисой, его прощает и спасает; идея подчеркивается контрастом хореографических движений: руки, скрещенные на груди (символ умершей), и руки развернутые.

Драматургия балетного спектакля в типичных случаях организуется той же последовательностью **драматургических этапов**, что и опера (как и сама драма): экспозиция, завязка, развитие действия (конфликта), кульминация, развязка. Например, в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева — Р. Захарова, в его III д.: экспозиция — появление Служанки, Марии, Заремы, завязка — столкновение Марии, в которую страстно влюблен хан Гирей, и Заремы, прежде любимой им жены, развитие конфликта — Зарема обнаруживает тюбетейку хана в покоях Марии, думает о кинжале, кульминация — вбегает Гирей, Зарема убивает Марию, развязка — Мария падает, вздохнув последний раз. Названные драматургические этапы могут составлять логическую канву на разных масштабных уровнях — акта, сцены. Так, в «Большом вальсе» из II акта «Золушки» Прокофьева-Захарова экспозиция — знакомство Золушки и Принца, появление Индийского, Китайского, Испанского принцев, Шута, Гостей и Легких звезд, завязка — Золушка танцует с иноземными принцами, затем Принц приглашает Золушку на танец, развитие действия — развитие любовных чувств Золушки и Принца, разочарование иноземных принцев, радость придворного Шута, приветствия гостей, кульминация-развязка — Индийский гость высоко поднимает Золушку, а все, в том числе Принц, склоняются пред ней.

4. Структура балетного спектакля. Масштабные уровни

Число актов в балете — от 4-х до одного (изредка встречается 5 актов). В академическом большом балете нормативно 3–4 акта, причем последний целиком бывает занят танцевальным дивертисментом, в чем проступает специфика природы этого вида искусства. Так, в «Баядерке» Л. Минкуса, по сюжету заканчивающейся трагической картиной гибели людей от землетрясения, последний акт, с апофеозом, отдан целиком чистой хореографии, составляющей при этом художественную вершину всего балетного спектакля. В симфонической балетной драме и хореодраме XX в. в последнем акте, по аналогии с театральной пьесой, наступает развязка конфликта.

В связи с дивертисментным происхождением балета в его строении есть особый уровень, отсутствующий в опере и драме, — уровень **танцевальной сюиты**. Из-за этого в многоактном балете количество масштабных уровней на один больше, чем в опере.

Число **масштабных уровней** в балетном спектакле в зависимости от количества актов и исторического типа жанра колеблется от 5 до 2. В академическом 3–4-актном балете число уровней — 5: 1) весь многоактный балет, 2) один акт, 3) картина или сцена, 4) танцевальная сюита, 5) отдельный номер. Пример — «Спящая красавица» в 3-х актах с Прологом, равным отдельному акту. В хореодраме XX в. («Ромео и Джульетта» Прокофьева) почти исчезает уровень танцевальной сюиты, теряет устойчивость уровень картины (количество картин у разных балетмейстеров сильно варьируется), общее количество уровней составляет 3: 1) весь многоактный балет, 2) один акт, 3) отдельный номер. В одноактной симфонической балетной драме — 3 других уровня: 1) весь одноактный

балет, 2) картина, 3) сцена («Петрушка» Фокина-Стравинского-Бенуа, где уровень сцены и отдельного номера совпадают). А в одноактном сюжетном и бессюжетном балете типично только 2 уровня: в «Кармен-сюите» А. Алонсо — Бизе-Щедрина, в «Аполлоне Мусагете» Баланчина-Стравинского это уровень всего балета (в бессюжетном «Аполлоне» это танцевальная сюита) и уровень одного номера. Иногда наблюдается и «модуляция» от одного количества уровней к другому: в «Икаре» Слонимского (в нем к оркестру добавлен хор) 4 уровня сменяются на 3, так как с середины произведения исчезает уровень отдельного номера и наименьшим уровнем выступает сцена.

Три главных компонента балетного спектакля — хореография, музыка и драма — по-разному организуют масштабные уровни формы в зависимости от исторического типа спектакля. Так, в «Жизели», где нет единого автора всей музыки, на высшем уровне довлеют драма и хореография, а на низшем — музыка и танец, В «Спящей красавице» Чайковского, где композитор шел за балетмейстером (Петипа), на высшем уровне активнее всего — драма и хореография. На уровнях картины, сюиты и отдельного номера музыка организует музыкальную форму. В «Ромео» Прокофьева видна противоположная тенденция: уровень балета в целом полностью организован средствами музыки, а на уровне отдельного номера не менее ощутима логика драмы. В «Петрушке» Стравинского на всех трех уровнях музыка совершенно самостоятельна, так что произведение в равной мере исполняется в концертном зале; выход музыки на развитую драму дается в основном через неформообразующие детали музыкального языка. Фокинская хореография «Петрушки», в которой танец пополнен мимикой и пантомимой ради наибольшего приближения к драматической пьесе, выступает в естественном синтезе с музыкой и драмой. В «Кармен-сюите» Бизе-Щедрина музыка и оригинальная балетная пластика А. Алонсо изначально рассчитывались на балерину и драматическую актрису М. Плисецкую. «Аполлон Мусагет» организован по принципам хореографии и музыки, но не драмы. Лишь в балетной миниатюре, как например, части триптиха Якобсона на музыку Дебюсси по скульптурам Родена («Вечная весна», «Поцелуй», «Вечный идол»), остается один масштабный уровень организации музыкально-хореографической формы. Из трех главных компонентов балетного спектакля — хореографии, музыки, драмы — может исключаться не только драма, но и музыка как таковая, например, в ритмическом эпизоде из «Кармен-сюиты» на один лишь ритм хлопков.

5. Классические музыкально-танцевальные формы академического большого балета

Образцы классических музыкально-хореографических форм дали русские балеты XIX в., созданные балетмейстерами М. Петипа, Л. Ивановым, композиторами Чайковским — «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» — и Глазуновым — «Раймонда». Обращение Чайковского к балету составило новую эпоху в истории этого вида искусства. Для классической хореографии обязательна выворотность, пря-

мой корпус, пачка как постоянный атрибут костюма балерины, определенный свод движений с французской терминологией.

Канонизированные классические музыкально-хореографические формы продолжились в XX в. в русле неоклассических балетов «Аполлон Мусагет», «Поцелуй феи», «Агон» Стравинского, отчасти — «Золушка» Прокофьева («Аполлон», «Агон» при этом — бессюжетны).

Кристаллизовавшиеся в академическом балете музыкально-хореографические формы — **классическая и характерная сюита**. Классическая сюита состоит из канонизированной последовательности номеров чистого, бессюжетного танца, характерная содержит элементы изобразительности, подражая бытовым и народным персонажам, также животным. В «Раймонде» Петипа-Глазунова предпринят намеренный синтез классического и характерного танца.

Основу **классической сюиты** составляет последовательность: вступление (entrèe), адажио, вариации, кода. В зависимости от состава ансамбля (2, 3, 4, 5, 6 участников и более) разновидности сюиты таковы: па-де-де (pas de deux), па-де-труа (pas de trois), па-де-катр (pas de quatre), па-де-сенк (pas de cinq), па-де-сис (pas de six), гран-па (grand pas). С ними в балете связана остановка сюжета. Сюита, развивающая сюжетное действие, называется па д'аксьон (pas d'action).

Pas de deux — разновидность хореографического дуэта, классический любовный танец, «лирический центр» сцены или акта, состоящий из выхода (entrèe), адажио (дуэтный танец), вариации танцовщика, вариации танцовщицы и коды (заключительный быстрый танец, соединяющий танцующих). Па-де-де, как и другие ансамбли, может сопровождаться кордебалетом. Выход по музыкальной композиции может быть или небольшим неустойчивым вступлением (дополнительное па-де-де к III акту «Лебединого озера» по клавиру Чайковского), или отсутствовать вовсе (II акт «Щелкунчика», па-де-де Маши и Принца, или — в клавире Чайковского — Феи Драже и Принца Оршада), или иметь форму, равноправную с адажио и вариациями («Спящая», №28; «Поцелуй феи», па-де-де 3 сц.).

Адажио — хореографическое понятие, означающее любовный дуэт, медленный темп музыки (adagio, andante, andante non troppo и др.), характер движений — парение героини, поддержки балерины партнером при исполнении медленных и быстрых балетных движений, виртуозных вращений и подъемов. Адажио как музыкальная форма — закругленный номер с кантиленной мелодией, обычно в простой трехчастной форме, с динамизированной репризой, соответственно нарастанию чувств героев: дуэт Авроры и Дезире C-dur (в №28 «Спящей»), с репризой *ff*, мелодией у труб, дуэт Одетты и Принца Ges-dur (в №13 по клавиру «Лебединого»), где в экспозиции — соло скрипки, в репризе — соло скрипки и виолончели. Однако в хореографии, составляющей «контрапункт» к музыке, трехчастность не соблюдается: в дуэте Авроры и Дезире в постановочной редакции Григоровича (по Петипа) вместо динамизированной репризы делается купюра, а в дуэте Одетты и Принца в постановке Иванова, сохраняющейся в дальнейшем, несмотря на соло в репризе двух инструмен-

тов вместо одного, танцовщик продолжает делать те же поддержки, что и до того. Примеры адажио у Стравинского: в 3 сц. из «Поцелуя феи», в pas de deux из «Агона» (со структурой a b b¹ a¹, тт.411–462).

Вариация — сольное выступление каждого из партнеров в виде короткого виртуозного танца на мелких технически сложных движениях или больших прыжках. Темп музыки — обычно подвижный, от moderato до prestissimo. Название «вариация» не означает музыкального варьирования каких-либо тем — тематизм здесь самостоятелен. Но композиторы иногда используют этот балетный термин для создания вариаций в музыкальном смысле: «Пиццикато» в «Большом вальсе» из «Раймонды» — вариация и танцевальная, и музыкальная (на тему Вальса), в Славянской теме с вариациями из «Коппелии» Делиба следуют 4 танцевально-музыкальных вариации. Вариации мужская и женская контрастируют по характеру, темпу, хореографическому тексту: вариация Дезире (№28) — в музыкальных темпах vivace, prestissimo, вариация Авроры — в темпе andantino. Музыкальная форма — чаще всего простая 3-частная: упомянутые па-де-де Авроры и Дезире из «Спящей», из II акта «Щелкунчика», па-де-де «Агона» (A B A¹ как вариации мужская — женская — мужская). В хореографии же репризной музыкальной структуре A B A обычно отвечает безрепризная — A B C.

Кода в хореографическом смысле — быстрый, чаще всего виртуозный заключительный номер классической сюиты. Балетная «кода» как понятие не тождественна музыкальной коде, разделу формы с заключительным типом изложения, — это самостоятельный танец и самостоятельная музыкальная форма. По темпу кода —наиболее подвижная среди частей сюиты: allegro molto vivace, presto. Партнеры сначала выступают поочередно, затем — вместе. Танец здесь наиболее виртуозен. Именно в коде Петипа поместил знаменитые 32 фуэте Одиллии, околдовывающие Зигфрида (на музыку коды G-dur, перенесенную из №5 I акта). Музыке коды па-де-де свойствен мажорный лад, четкий, преимущественно 2-дольный размер, характер галопа (у Чайковского, в «Поцелуе феи» Стравинского). Музыкальные формы коды — трехчастные (№28 «Спящей»), двойные трехчастные (№5 1 акта «Лебединого»), рондо (па-де-де в Приложении «Лебединого»), сложная 3-частная (у Глазунова). Структура двойной трехчастной формы в коде G-dur 2/4, на которую танцуются 32 фуэте в «Лебедином», такова:

A	B	A¹	B¹		A²	Кода
8+8,8+8	24	8+8	8+8,	16	8+24	11
период с повт.	серед.	1-я репр.	новый матер.	преж. матер.	2-я репр.	

208. **П. Чайковский. Лебединое озеро. Кода G-dur**

«Кода» в балете имеет и другие значения: заключение отдельного номера, то есть обычная музыкальная кода (№27 «Спящей» «Pas berrichon. Мальчик-с-пальчик, его братья и людоед. Кода»), финал акта — во II акте «Щелкунчика», по сценарию Петипа, — «Большая общая кода для всех, кто на сцене и кто уже танцевал свои па».

По модели па-де-де строятся и все остальные классические бессюжетные сюиты, но содержат большее количество вариаций, по числу участников: в па-де-труа — 3 сольные вариации, в па-де-катр, па-де-сенк, па-де-сис — соответственно 4, 5, 6 вариаций. У разных ансамблей — разные функции в драматургии балетов. Если в па-де-де участвуют как правило главные герои, и этот ансамбль может составлять «лирический центр» балетного спектакля (Pas de deux в «Агоне» Стравинского), то в па-де-труа чаще всего заняты побочные персонажи: в №4 I акта «Лебединого» — фигуры из толпы поселян, в «Золушке» — трио двух Злых сестер и Мачехи, танец Трех апельсинов (Трех девушек). Побочные персонажи участвуют и в более многочисленных ансамблях. В па-де-катр №25 из последнего, дивертисментного акта «Спящей» персонажи сгруппированы попарно: Золушка с Принцем Фортюне и Синяя птица с Принцессой Флориной, благодаря чему остается только 2 вариации вместо 4-х. Пример известного па-де-сис — сюита фей из Пролога «Спящей», с вариациями каждой из 6 фей. В театральной практике балетмейстеры иногда меняют количество участников ансамблей. Например, знаменитая четверка лебедей Петипа превращена в шестерку в постановке Горского. «Четверкой», «шестеркой», «тройкой» называется танец исполнителей одного пола (пример «тройки» — танец Трех апельсинов (девушки) в «Золушке» Прокофьева). В многочастных классических сюитах соблюдается контраст темпов и метров, но не требуется непременное тональное единство. Так, в сюите фей драгоценностей (№23 из последнего акта «Спящей») крайние тональности отстоят друг от друга на тритон: B-dur–E-dur.

Grand pas (гран па, «большой танец») — классическая сюита, построенная по той же модели, но предназначенная для участия главных персонажей, солистов, иногда кордебалета. Последовательность номеров: выход, адажио, несколько вариаций (сольных или для нескольких артистов), кода. Название «гран па» распространяется и на сложные ансамбли — па-де-катр, па-де-сенк, па-де-сис. Развитие гран па составило важную особенность русского балета XIX в., сравнимую с ролью хоровых сцен в опере. Вершинные образцы этой формы созданы Петипа и Глазуновым в балете «Раймонда» — монументальное гран па там развертывается в каждом акте. В 3 к. I акта в гран па участвуют Раймонда и Жан де Бриен, окруженный небесными девами, символами славы и т.д., Белая дама. Сюита включает, помимо выхода, адажио, вариаций и коды, также «Фантастический вальс» в сложной трехчастной форме. В гран па 3 сц. II акта занят и кордебалет. Вершинное гран па в творчестве Петипа — Большой венгерский танец III акта. Его состав — пара главных героев (Раймонда и Жан де Бриен), 4 пары солистов, 4 пары корифеев, всего 18 артистов. Одной из находок Петипа стала Вариация II G-dur 2/4 —

танец-соревнование четырех мужчин, Бриена и 3 солистов, в свое время поражавший зрителей. Кода сюиты имеет сложную трехчастную форму с трио. Сюита, занимающая большую часть дивертисмента III акта, объединена тональностью D-dur.

Некоторые из классических сюит носят название **«Pas d'action»** (па д'аксьон, «действенный танец»). Смысл этого термина многозначен. От балетов Новера до «Спящей красавицы» Чайковского это была обычная номерная сюита, но сопровождаемая мимическим действием на сцене. Примеры из «Спящей»: №8 па-де-сенк Авроры с 4 принцами, когда Аврора отвергает всех 4-х, №15 сцена Авроры и Дезире, когда она ускользает от суженого (в современных постановках музыка Вариации Авроры B-dur заменяется на музыку Феи Золота Es-dur в темпе вальса из №23 следующего акта). Название Pas d'action относится в балетах XIX в. и к более сжатым формам — как знаменитое адажио Одетты и Зигфрида Ges-dur с вкраплением кордебалета лебедей, обрамленное выходом и кодой Es-dur (она обычно пропускается).

Pas d'action называют и отдельный номер, если в нем активно развиваются события. Таково рондо виллис с Гансом во II акте «Жизели»: виллисы, невесты, умершие до свадьбы, закручивают до смерти встретившегося им путника, лесничего Ганса, любившего Жизель. Этот раздел в №14 «Месть», Allegro feroce h-moll 2/2, имеет форму полирефренного рондо:

$Р^1$	$Р^2$	$ЭП^1$	$Р^2$	$ЭП^2$	$Р^1$	$Р^2$	$ЭП^1$	Закл.
(1)20	8	11	8	9	12	8	11	34+10+27
h	h	D	h	G	h	h	D	h, H

В «Раймонде» есть pas d'action с самым стремительным действием во всем балете — финал II акта (4 к.), где происходит сражение, поединок двух соперников, смерть Абдерахмана; музыкальная форма носит разработочный характер.

Характерная сюита — сюита характерных танцев (danse de characтère), то есть наделенных жанрово-бытовыми, народными, национальными чертами, элементами подражания (матросам, нищим, разбойникам и т.д., также животным). Примеры: «Pas de characтère» №26 из «Спящей» — Красная шапочка и волк, Золушка и принц Фортюне; сюита II акта «Щелкунчика» — Испанский танец, Арабский танец, Китайский танец, Русский танец, Танец пастушков, Мамаша Жигонь и паяцы. Прокофьев в «Золушке» ввел остроумный неологизм — «Па-де-шаль», №2 (Худышка и Кубышка шьют). Характерная сюита противостоит бессюжетности классической сюиты сюжетной окрашенностью своих персонажей, их музыки и хореографии. Но она противостоит и классическому «действенному танцу», pas d'action, своей недейственностью, чистой дивертисментностью.

Классические формы академического балетного спектакля были возрождены в **неоклассическом балете**, особенно у Стравинского, притом стали освобождены от сюжета и драмы. На сюиту танцев опираются «Аполлон Мусагет», «Игра к карты», «Агон». Так, в «Агоне» части балета приобрели форму сюит старинных танцев: Прелюдия, Сарабанда, Гальярда, Кода; Простой бранль, Веселый бранль, Двойной бранль.

6. Музыка и хореография в симфонической балетной драме и хореодраме XX в.

Полный хореографический спектакль как симфоническую балетную драму создал балетмейстер М. Фокин, добившийся драматической действенности сцены, исторической достоверности образов, естественности пластики, в которой он отказался от классической танцевальной сюиты и канонизированных малых форм, сбалансировал роль танца и пантомимы, уравнял в правах танцовщика и балерину, ввел мимику как самостоятельный компонент, специальные костюмы и декорации для каждого спектакля, наделил артистов кордебалета индивидуальным обликом, обратился к музыке симфонической и фортепианной, а не только специально балетной. Вместо многоактного балетный спектакль стал одноактным. «Я ждал от композитора картины, образы, характеры. (...) Из такой идеи "раскрепощения композитора" создался новый балет, в частности новая балетная музыка. Став свободной, музыка стала богаче, и обогатился сам танец» (М. Фокин. Против течения. М. 1981. С.153). Каждая постановка мыслилась как уникальное **произведение**, для которого заново сочинялись все элементы в их синтезе. Для композиторов — Стравинского, Н. Черепнина, Глазунова, как и для художников — Бенуа, Бакста, Рериха, Добужинского, Гончаровой — такой балетный театр стал источником новой выразительности. Реформа Фокина указала путь балету всего XX в., в частности, подвела к хореодраме. Вершину симфонической балетной драмы составил балет «Петрушка» Фокина, Стравинского, Бенуа, при участии В. Нижинского (Петрушка) и Т. Карсавиной (Балерина, 1911).

Во второй половине XX в. достиг полного формирования **«тотальный театр» М. Бежара**, синтезировавший в себе пластику, еще более обновленную на пантомимической основе (элементы акробатические, физкультурные, военные, эротические и т.д.), кукол, пение, декламацию, инструментальную музыку (в живом звучании и на фонограмме), кино, игру света, цвета и т.д., с постановками в многотысячных аудиториях (цирк, стадион), хотя также в театральных и концертных залах. Бежар уравнял 3 вида пластики: танцевальную, спортивную и бытовую. Один из многих показательных образцов — «Ромео и Юлия» на музыку Берлиоза (1966).

В фокинском **«Петрушке»** балет как вид искусства достиг такого богатства своих возможностей, что смог стать в ряд с давно сложившимися искусствами — драмой, музыкой, живописью. Равноправие видов искусства в симфонической балетной драме Фокина позволяло каждому оставаться самим собой и только углублять свою ассоциативность во взаимодействии с другими. Начиная с театра Фокина любая классическая небалетная музыка стала использоваться для хореографии.

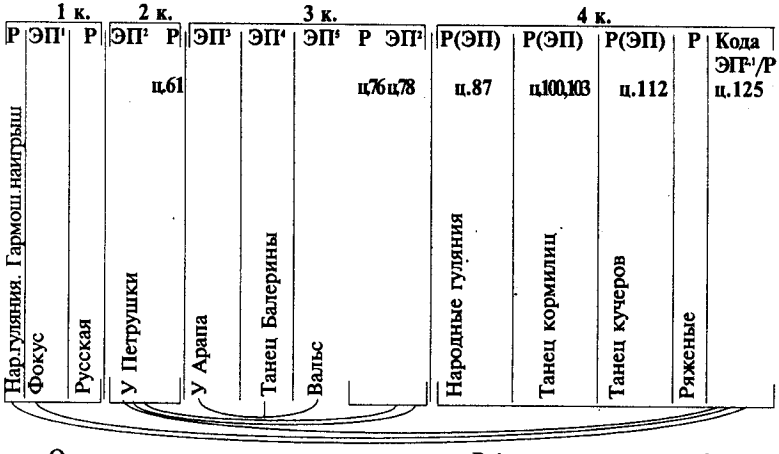
Музыка Стравинского, оставаясь автономной, допускающей концертное исполнение, органично соединилась с драмой и новой хореографией благодаря богатству ее неформообразующих деталей: фонизму оркестра (тембровому колориту, стереофонии), характеристичности

фактуры. Таковы стереопространственность оркестра в «Народных гуляниях на масленой» в 1 и 4 к., позволяющая передать многосоставность народной массы, «озвучивание» в оркестре музыкального ящика (колокольчики), треугольника и корнета в руках Балерины (1 и 3 к.), флейты в руках фокусника (1 к.), использование яростных форшлагов свирепого Арапа (3 к.) и т.д.

Музыка «Петрушки» Стравинского полностью организована по музыкальным законам на всех масштабных уровнях, которых здесь 3: 1) уровень одноактного балета, 2) уровень картины, 3) уровень сцены (вобравшей в себя уровень отдельного номера). Высший масштабный уровень музыкальной формы опирается на несколько принципов. 4 картины балетного спектакля отвечают логике 4-частного сонатно-симфонического цикла: 1 к., с экспозицией драмы, аналогична I ч. цикла, 2 к. (Петрушка и Балерина) — лирической части, 3 к. (у Арапа) — скерцо, 4 к. — массовому финалу. Действует и крупная трехчастность:

A	B	A
1 к.	2–3 к.	4 к.
Массовые сцены	Камерные сцены	Массовые сцены

Наиболее проработанной формой на высшем уровне выступает рондо-концентрическая, где Р — массовые красочные сцены и «гармошечный наигрыш» в разных вариантах (начало 1 и 4 к., конец 2 и 3 к.), а ЭП — камерно-психологические сцены. В центре формы — сцена Арапа с Балериной, причем на оси — Танец Балерины, внутреннее кольцо составляют темы Петрушки, внешнее кольцо — массовые народные сцены, в коде отражаются $ЭП^2$ и $ЭП^1$ в контрапункте с Р — темой «гармошечного наигрыша»:



Организация на уровне картины такова. В 1 к. — сценическая 3-частность, отражающая крупную сценическую 3-частность всего балета, но без тематической репризы:

A	B	A^1(C)
Нар. сц.	Фокусник	Нар. сц.

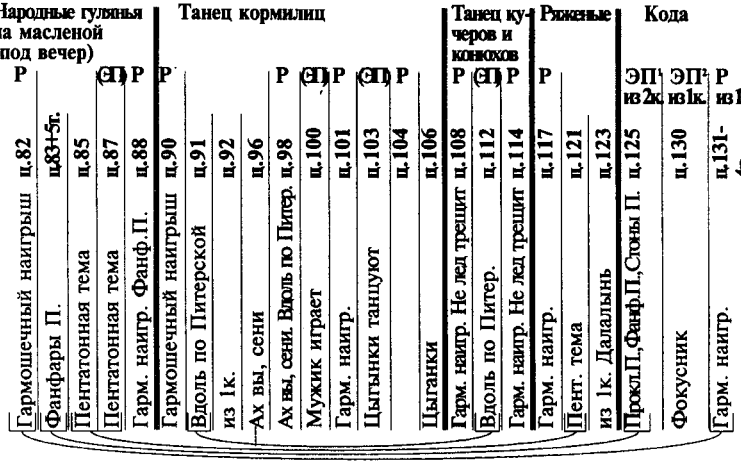
Во 2 к. «У Петрушки» — трехчастная форма с тематической репризой (до ц.61):

A		B	A
ц.48		ц.52	ц.59
Фанфара и вздохи П.	Проклятья П.	П., Балер.	Отчаянье П.

В 3 к.- гротесковое Pas de deux, с перестановкой разделов (до ц.76):

Орк. вст.	«Вар. Арапа»	«Вар. Балер.»	Адажио-кода
ц.62	ц.65	ц.69	ц.71
	B-dur	G-dur	Es-dur

В 4 к. — рондо-концентрическая контрастно-составная форма, отражающая подробную форму высшего уровня. План рондо прорисован оркестровой фактурой: Р — тутти, ЭП — группа. Концентрический план основывается на тематизме, на оси симметрии — тема «Ах вы сени», с тритоновой дублировкой (ц.96):



На наименьшем уровне формы — сцены и одновременно отдельного номера — используются классические инструментальные формы, выдержанные и модифицированные в условиях стиля Стравинского (тематическая множественность, полиструктурность). Показателен первый номер 1 к. «Народные гулянья на масленой» d-moll. Основа формы — сложная 3-частная с трио (от ц.12). Структурные усложнения: добавление двух рефренов —в ц.7 и 8 («Балаганный дед»), превращение в рефрен также и первой темы, перекрещивание тем соседних разделов. Полиструктурность — соединение сложной 3-частной формы с полирефренностью. Тематическая множественность: во всей форме вместо одной главной темы — 3, в простой 3-частной форме до трио вместо 1–2 тем размещено 7 тем, в трио B-dur (двойная двухчастная форма) — 4 темы. В других сценах-номерах используются рондо, простая 3-частная форма. Стравинский в музыке симфонической балетной драмы не делает ни малейшего отступления от чисто инструментальной логики своего творчества.

Хореодрама XX в. — хореографический спектакль, приближенный к драматической пьесе благодаря ряду особенностей: на основе соединения танца и пантомимы появляется новый вид движений — танцевальная пантомима, обобщенные по содержанию классические сюиты (па-де-де, па-де-труа и т.д.) заменяются индивидуальной хореографией, связанной с сюжетом, заключительный дивертисмент включается в движение сюжета, вся хореография носит действенный характер, кордебалет из фона преобразуется в действующую массу, создаются индивидуальные пластические портреты героев, артисты балета выступают одновременно и как драматические актеры, иногда — крупнейшие в своей эпохе (Уланова, Плисецкая). При этом восстанавливается многоактность (3–4 акта), как в академическом большом балете XIX в. Сюжетной основой становится мировая литературная классика: Шекспир, Пушкин, Чехов, Гоголь и др. писатели, восточный эпос («Фархад и Ширин»).

Хореодрама XX в. утвердилась в 30–50 гг. XX в., балетмейстеры — Р. Захаров, Л. Лавровский (развитие установок М. Фокина, А. Горского), балетные спектакли — «Ромео и Джульетта» Прокофьева, «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник» Асафьева. Однако «Ромео» Прокофьева в постановке Ю. Григоровича (1979), как и «Спартак» Хачатуряна (1968), «Легенда о любви» А. Меликова (1961), относятся к иному балетному типу, с господством танца.

Р. Захаров для организации пластических форм хореодрамы использовал общий структурный принцип драмы, включающий драматургические этапы: экспозиция, завязка, развитие конфликта, кульминация, развязка. Он применял этот принцип ко всем масштабным уровням: балету в целом, балетной сцене, отдельному номеру. Части хореодрамы благодаря повышенной их сценической содержательности получили названия не «вариация», «па-де-де,» «па-де-труа», а **хореографический монолог**, **хореографический дуэт**, **трио**, **массовая сцена** и т.д. Первые хореографические монологи были введены в «Ромео» Прокофьева в постановке Л. Лавровского, например, в сцене «Джульетта одна» перед принятием напитка. (Но остались и вариации — Вариация Джульетты №4, Вариация Ромео №20). Весь балет «Спартак» Григоровича на музыку Хачатуряна выстроен как чередование 12 сцен и 9 монологов — Красса, Спартака, Фригии, Эгины. **Хореографическими дуэтами-диалогами** стали сцены в «Ромео» (Л. Лавровский): «Джульетта и Кормилица» №19, «Ромео у Патера Лоренцо», «Джульетта у Патера Лоренцо», №28, 29, «Ромео и Джульетта в спальне Джульетты» №38. Пример преобразования классической сюиты па-де-де в развитое слитное построение — сцена бала из «Золушки» Прокофьева, где балетмейстер Захаров соединил сольные и дуэтные фрагменты (Золушка и Принц) с массовым вальсом.

«Ромео и Джульетта» Прокофьева по трагедии Шекспира — самый исполняемый балет XX в., насчитывающий свыше 70 постановок. К важнейшим относятся — Л. Лавровского (1940, 1946), О. Виноградова (1976), Ю. Григоровича (1979), выдающиеся исполнители — Г. Уланова и К. Сергеев; Н. Бессмертнова и В. Гордеев. В изданном клавире Прокофьева — 4 акта (4-й — Эпилог), 52 номера. При постановках обычно дается

3 акта, количество картин варьируется — 9, 10, 13, 15 (последнее — у Григоровича). В музыку балета самим Прокофьевым введен Гавот из Классической симфонии, но с более многочастной формой (повторения частей), Лавровский ввел Скерцо из 2-й сонаты для ф.-п. Прокофьева, Григорович — Скерцо из 5 симфонии того же композитора. Балет «Ромео и Джульетта» — психологическая драма с трагическим концом (хотя возникал вариант и со счастливой развязкой), с индивидуальными портретами главных и побочных действующих лиц — Джульетты, Кормилицы, Меркуцио, Тибальда, Патера Лоренцо, с реалистической характеристикой ситуаций — «Приказ Герцога», «Тибальд бьется с Меркуцио», «Похороны Джульетты», с развитым фоновым планом — «Утренний танец», «Съезд гостей», «Народный танец» и др.

В музыкальной композиции балета «Ромео и Джульетта» — 3 масштабных уровня (из-за отсутствия уровня танцевальной сюиты и неопределенности уровня картины): 1) весь многоактный балет, 2) один акт, 3) отдельная сцена-номер. В противоположность академическому большому балету в композиции Прокофьева высший масштабный уровень организован прежде всего средствами музыки, а низший находится также и под значительным влиянием сценического действия.

На высшем масштабном уровне всего балета из 3 (4) актов музыкальная композиция представляет собой монументальную трехчастную форму, с экспозицией, развивающей средней частью, синтетической репризой и кодой:

экспозиция	**развивающая сред. часть**	**синтетич. репр.**	**кода**
I акт, №1-21	**II акт, №22-36**	**III акт, №37-50**	**IV акт, №51-52**

Экспозиция (I акт) — типичная для Прокофьева «монументальная экспозиция» (термин С. Слонимского в связи с симфониями Прокофьева), с последованием десятков сцен-номеров, наделенных самостоятельным начальным тематизмом (№1, 2, 3, 4, 6, 7, 8 и т.д.). Только 4 номера начинаются с уже показанного материала: №5 «Ссора» — как разработка темы №4 «Утренний танец»; №14 «Вариация Джульетты» — на темах №13; №17 — как разработка тематизма №13; №20 «Вариация Ромео» — характерная вариация тем из №18, 19, 21. Сравним одну из «тем любви» в №19 (на 4/4) и ее трансформацию на 3/4 в №20 «Вариация Ромео»:

209 а) **С. Прокофьев. Ромео и Джульетта, №19 Сцена у балкона**

б) **№20 Вариация Ромео**

Развивающая часть (II акт) наряду с продолжением «монументальной экспозиции» содержит все большее количество номеров в характере развития, в том числе мотивной разработки (№19, 23, 26, 27 и мн.др.). Особое значение имеют драматические номера поединка Тибальда с Меркуцио, смерти Меркуцио, по сюжету добавленные в сценарий балета по сравнению с трагедией Шекспира. Такова, например, разработочная трансформация темы из №3 «Улица просыпается» D-dur в №34 «Меркуцио умирает» d-moll:

210 а) **С. Прокофьев. Ромео и Джульетта, №3 Улица просыпается**

б) **№34 Меркуцио умирает**

Синтетическая реприза (III акт) — возвращение тематизма I и II актов в качестве начальных тем номеров III акта с более активной комбинаторикой тем внутри номеров:

№37 Вступление	тема №7 «Приказ Герцога»
№38 «Ромео и Джульетта»	тема №29 «Джульетта у Патера Лоренцо»
№40 «Кормилица»	тема из №26 «Кормилица», также №11 «Съезд гостей», №13 «Танец рыцарей»
№41 «Джульетта отказывается выйти замуж за Париса»	тема из №11 «Джульетта-девочка», также №13 «Танец рыцарей» и т.д.

Кода (IV акт Эпилог, по клавиру) отличается повышенной концентрацией прежнего тематизма. Так, в №51 «Похороны Джульетты» главная тема — «тема смерти» из №44 «У Лоренцо», другие — из №1 Вступление, №39 «Прощание перед разлукой» («тема любви»), из №6 «Бой» («тема вражды», начало) и, соответственно, из всех других номеров балета, где эти темы проходят — №13, 17, 20, 21, 32, 42, 44, 45, 47. Целостность музыкальной композиции всего балета подчеркивает также тональная замкнутость (C-dur), столь нехарактерная для опер с трагической развязкой. При этом в тональном строении балета по актам имеется зеркальная симметрия: I акт C–B, II акт D–c, III акт B–C.

На уровне акта музыкально-хореографическая композиция организуется по закономерностям и музыки, и сценической драмы. Например, I акт представляет собой такую альтернативную структуру тематически усложненного полирефренного рондо, в какой Р — главные действующие лица и их темы, ЭП — жанровые массовые сцены, причем к концу роль рефрена увеличивается. В каждом из 5 проведений Р — комплекс тем, среди которых в качестве главного рефрена непременно присутствует тема Джульетты из Вступления (№1, 2-я тема). Схема полирефренного рондо I акта такова:

Р №1 Вст. №2 Ромео	ЭП[1] №3,4,5,6,7,8,9	Р №10 Дж. девочка	ЭП[2] №11,12,13	Р №14 Вар. Дж.	ЭП[3] №15	Р №16 Мадригал	ЭП[4] №17,18	Р №19 У балкона №20 Вар. Ромео №21 Любовный танец

Музыкальные формы на наименьшем уровне — сцен-номеров — определяются не только музыкальной, но и во многом сценически-хореографической логикой. В музыкальном отношении это местные функции, зависящие от общих функций — формы всего балета. Поэтому в экспозиции (I акте) встречается несколько больше классических инструментальных форм, чем в развивающей середине (II акте) и синтетической репризе (III акте), где чрезвычайно развит свойственный Прокофьеву метод тематической комбинаторики. В целом формам 52 номеров-сцен «Ромео и Джульетты» присущ комбинаторный, составной характер строения и тяготение к структурам сквозного типа.

Из числа классических форм здесь в единичных случаях присутствуют периоды из 2-х и 3-х предложений (№7 «Приказ Герцога», №38 «Ромео и Джульетта»), простая 3-частная (№18 Гавот), рондо (А В А С В А кода — №10 «Джульетта-девочка»). В большинстве же случаев формы здесь индивидуальны благодаря их тенденции к сквозному строению. Элементы сквозной формы вносятся с помощью расширения экспозиционных зон, добавления новых разделов, введения код с контрастным тематизмом, пропуску реприз, тональной и гармонической разомкнутости. Примеры: расширение зоны экспозиции до трех разделов, с репризным элементом в коде — №1 Вступление, А В С, b (кода); 3-частная репризная с новой темой в коде — №2 «Ромео», А В А, С (кода); 3-частная репризная с двумя темами в коде, тонально разомкнутая, B-dur—C-dur, — №12 «Маски», А В А, С D (кода); как бы 3-частная форма с добавлением двух новых разделов после репризы, тонально разомкнутая, — №21 «Любовный танец», А В А, С D; рондо с эллипсисом последнего рефрена и кодой на новом материале, тонально разомкнутое, — №47 «Джульетта одна», А В А С А В, d (кода). Пример чистой сквозной, тонально и гармонически разомкнутой формы — №9 «Сцена у балкона», D-dur—C-dur, со схемой А В С D, с последованием одной из тем Ромео, темы мадригала, темы Джульетты (2-я тема Вступления №1) и одной из тем любви. Тяготение к сквозным музыкальным структурам обусловлено, во-первых, требованиями активно развивающейся драмы, во-вторых, принципами хореографии, основанными на неповторяемости рисунка движений даже при повторах и репризах в музыке. Три основных компонента балетного спектакля — музыка, хореография, драма, — достигая синтеза, никогда не достигают взаиморастворения, сохраняют ту или иную степень автономии.

Музыкальные формы в балете обладают чисто балетной спецификой — в классической сюите академического большого балета; они родственны оперным формам — на уровнях многоактной структуры, од-

ного акта, картины; они складываютя по образцу классических инструментальных форм (больше всего 3-частных и рондо, в то время как сонатная форма избегается) и форм, характерных для стилей композиторов XX в. (Равеля, Стравинского, Прокофьева, Щедрина) — на уровнях номера и сцены. Но весь музыкальный текст в балете более изменчив, чем в других музыкальных жанрах, из-за повышенной исполнительской мобильности и незакрепленности в балете понятия «произведение».

Литература

Балет. Энциклопедия. М., 1981

Безуглая Г. А. Анализ танцевальной и балетной музыки. Учебн. пос. СПб. 2009

Бойцова Н.В. Период и простые формы в танцевальной музыке // Материалы 1-й Всероссийской конференции по балетоведению. М. 1992. С.118–128

Ванслов В. Балет в ряду других искусств // Музыка и хореография современного балета. Вып.2. Л. 1977. С.5–32

Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет. Л. 1975

Дулова Е.Н. Балетный жанр как музыкальный феномен. Минск. 1999

Дулова Е.Н. «Спящая красавица» в контексте позднего стиля Чайковского // Форма и стиль. Сб. ЛОЛГК им. Римского-Корсакова. Ч.1. Л. 1990. С.115–148

Захаров Р. Сочинение танца. М. 1983

Карп П. О балете. М. 1967

Катонова С. Музыка советского балета. Л. 1980

Ладыгин Л. Партитура «Лебединого озера» — тревожные факты ее биографии // Советский балет. 1990. №4. С.17–21

Линькова Л.А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Вып.3. Л. 1979. С.54–71

Лопухов Ф. Хореографические откровенности. М. 1972

Мелик-Пашаева К. Роль сюитности в музыкальной драматургии «Раймонды» А. Глазунова // Музыка и хореография современного балета. Вып.5. Л. 1987. С.167–196

Музыка советского балета. М. 1962

Русский балет. Энциклопедия. М. 1997

Скудина Г. Балет // Музыкальные жанры. М. 1968. С.291–327

Суриц Е.Я. Все о балете. Словарь-справочник. М. 1993

Холопова В. Музыкально-хореографические формы русского классического балета // Музыка и хореография современного балета. Вып.4. М. 1982. С.57–72

Глава XIII. Музыкальные формы первой половины XX в.

1. Философия, эстетика, общие тенденции музыкальной культуры

XX в. в искусстве — эпоха, определявшаяся в целом непреложностью идеи прогресса художественного языка, породившая в качестве важнейших творческих направлений «модернизм», позднее — «авангардизм». Противостоящая канонизирующая тенденция заняла здесь под-

чиненное положение и выразилась больше всего в направлении «неоклассицизма» (неоклассики, необарокко). В состоянии культуры наступила множественная поляризация, развитие всевозможных крайностей. В качестве неизбежного отрицания предыдущего исторического этапа проступил антиромантизм, снизивший ценность эстетики чувства и переживания, заметно уменьшивший роль любовно-лирических эмоций в искусстве. Лишь к концу XX ст. стало ощутимо разочарование в идее прогресса, породившее в ряде композиторских школ индифферентность к проблеме старого и нового (особенно в ФРГ 80–90-х гг.). «Крушение гуманизма» (А. Блок), сказавшееся в высшем слое культуры, обусловило значительное перемещение эмоционально-позитивной области в новые, народившиеся в XX в. субкультуры, — джаз, массовую песню, эстраду, позднее — поп- и рок-музыку. Характерным для XX в. стал плюрализм субкультур. В музыкальном искусстве два крайних пласта получили название E-Musik и U-Musik. E-Musik — ernste (серьезная), erhabene (возвышенная) музыка; U-Musik — Unterhaltungs— (развлекательная), unteste (низшая) музыка. Слой, промежуточный между ними, — это «третий пласт», или «третья культура».

Множественность художественно-смысловых поляризаций в E-Musik XX в. беспрецедентна в истории музыки: политизированное — эстетское, гиперэмоциональное — аэмоциональное, широкий лиризм — машинный урбанизм; утонченность — «скифство», варваризм; безобразное, натуралистическое — прекрасное; религиозная вера — скепсис, гротеск; эсхатологические ожидания — мужество, надежда; театр переживания — театр представления; смысловые подтексты, символы — технологические расчеты; сверхсложность — неопримитивизм; сверхдлительность произведения — сверхкраткость; моностилистика — полистилистика; сближение с другими искусствами — «абсолютная музыка»; элитарность — Gebrauchmusik; европеизм — востокоизация и т.д.

Столь же полярны и основные художественные течения XX в.: экспрессионизм и «музыкальный фовизм» — неоклассицизм, фольклоризм, «новая простота» (в разных значениях в 1-й и 2-й половине века). У крупнейших композиторов XX ст. и эти художественные течения, и художественно-смысловые крайности разнообразно переплетались. У Стравинского и Бартока — «музыкальный фовизм», то есть экспрессия музыкальной краски и ритма (по аналогии с французской живописью от 1905 г., от фр. fauve — дикий), неоклассицизм, фольклоризм, у Стравинского при этом — театр представления. У Шенберга, Берга — течение австро-немецкого экспрессионизма, сочетание политизированного и чисто эстетского, словесных подтекстов и структурных расчетов, музыкальной драмы и абсолютной музыки, кроме того, у Берга — безобразного, натуралистического (храп солдат, секс-элемент в «Воццеке», предсмертные крики героинь Марии и Лулу в обеих операх) и идеально-прекрасного (цитата хорала Баха в Скрипичном концерте, ранний образец коллажа). У Веберна повышенная выразительность звука, возвышенные образы (звезды, небо, высокогорье) — и всеохватывающая рациональность

(структурирование форм, канонов, серий, подход к сериализму), кроме того — сверхкраткость произведений. У Хиндемита — неоклассика, необарокко, возвышение музыкальной традиции, идея «гармонии мира», а наряду с этим — антиромантизм (например, пародирование Вагнера в «Нуш-Нуши»), антиэстетизм («красота звука — дело второстепенное» — о финале сонаты для альта соло), сверх этого — выдвижение идеи Gebrauchmusik, музыки быта. Прокофьев отчасти близок «фовизму» — в раннем творчестве («Скифская сюита»), неоклассике («Классическая симфония», гавоты), урбанизму («Стальной скок»), наделен «жестовостью» (особенно важной в балетах), в то же время верен «абсолютной музыке» (сонаты, симфонии, концерты), в целом — носитель исключительно редкой в XX в. оптимистичной концепции музыки. Шостакович — своего рода «российский экспрессионист», но также и неоклассик; он — художник-гражданин, склонный к политическим темам в музыке, соединивший скепсис и гротеск с мужеством, состраданием, катарсисом. Французские композиторы наряду со стремлением к неоклассицизму («Павана», «Гробница Куперена», Сонатина Равеля) особый интерес питали к освоению внеевропейских культур: «Негритянская рапсодия» Пуленка, «Воспоминание о Бразилии» (2 тетради) Мийо, «Яравi», «Кантейоджайя», симфония «Турангалила» Мессиана. Особую роль в «высокой музыке» сыграл джаз: «Джаз пронесся по Европе, как благотворная буря» (Мийо). У Мессиана вкус к изысканной краске и ритму соединился с рациональной теорией ладов, форм, серий; последнее положило начало технике сериализма («Ритмический этюд» №2 — «Лады длительностей и интенсивностей»).

Множественность художественно-смысловых поляризаций выразилась в плюрализме симфонических концепций, часто обретающих смысл аналогов философских концепций. После множественности решений симфоний Малера (финалы пантеистически-светлые, катастрофические, хорально-гимнические, амбивалентные) был открыт путь к неограниченному многообразию симфонических замыслов XX в. В круге одних лишь 15 симфоний Шостаковича найдем всевозможные концепции циклов в пределах от насыщенной образами смерти 14-й до гайдновски беззаботной 9-й симфонии Es-dur. Финал 5-й симфонии d-moll Шостаковича — как бы ответ из катастрофического XX в. на победно-ликующий финал C-dur 5-й симфонии Бетховена: он проникнут жесткой, злой, всесокрушающей энергией. Отступает от обязательного «советского оптимизма» финал «военной» 8-й симфонии: в финале — не торжество, а всего лишь — «жить все-таки можно». Уникален своей амбивалентностью итог финала 4-й симфонии c-moll: сначала мажорный триумф, который оказывается ложным, затем — погружение в окрашенное минором бытие бесконечности.

2. Принципы формообразования и типология музыкальных форм

Новое философско-эстетическое мышление XX в. обусловило и развитие определенных сторон музыкального языка. «Музыкальный фовизм» Стравинского и Бартока вызвал к жизни невиданную ранее мощь

ритма, красочное обогащение оркестровой фактуры, музыкальный экспрессионизм Шенберга и Берга — обостренную мелодическую интонацию и предельную тематическую насыщенность музыкальной ткани, «неоклассицизм» Хиндемита, Шостаковича — возрождение и развитие доклассического полифонического письма и т.д. Модернистская установка влекла к открытию новых правил музыкальной композиции, а делались они в первую очередь, в гармонии; это повело к нахождению 12-тонового серийного метода Шенберга, системы тропов Хауэра, теории синтетаккордов Рославца, четвертитоновости у Айвза, Хабы, Вышнеградского, ладов ограниченной транспозиции Мессиана и т.д. Все указанные новации в музыкальном языке первой половины XX в. имели то общее, что они относились прежде всего к **синтаксическому уровню сочинения** и через этот уровень модифицировали музыкальную форму. Обновление музыкального синтаксиса означало радикальное преобразование ладовых звукорядов, аккордики, метрики и ритмики, типов фактуры, характера тематизма.

Особенность формообразования в музыке первой половины XX в. составило то, что основные типы форм, на которые ориентировались композиторы, остались прежние (классические, барочные, романтические), **но модернизировались организующие их элементы музыкального языка** — тематизм, гармония, ритмика, мелодика, фактура. **Изменились и соотношения этих элементов в организации музыкальной формы.**

Если в классической форме (в широком смысле слова) основу составляли тематизм и гармония, а действие остальных было местным, сопутствующим, то в музыкальной форме XX в. наряду с классическими основами стали выступать **также ритмика и мелодика (мелодическая линеарность)**. Ритмические и мелодико-линеарные средства составили самостоятельные **системы формообразования**, которые будут рассмотрены специально, наряду со звуковысотной системой.

Модернизация основ формообразования потребовала **расширительного понимания** главных категорий музыкального языка. Расширившись, эти категории стали смыкаться друг с другом и даже частично заходить на смежные «территории».

Тематизм стал пониматься многоголосно и включать в себя не только главный мелодический голос, но и все слои фактуры (контрапункт, бас, аккорд), возобладало полифоническое толкование всей музыкальной ткани. Возникло смыкание категорий тематизма и гармонии: тематическое значение многозвучных диссонирующих аккордов у позднего Скрябина, Бартока, Берга, синтетаккордов Рославца; тематическое значение созвучий, извлеченных из додекафонной серии; тематическое значение звукорядов — тропов Хауэра, ладов Мессиана.

Гармония стала не только «наукой об аккордах и их связях» (выражение Стравинского), но, охватив также и ладомелодический (горизонтальный) аспект, она расширилась до учения о всей звуковысотной стороне музыки. Через тематизацию всей музыкальной ткани, включая аккорды, она стала смыкаться с категорией тематизма.

Мелодика обобщила не один лишь главенствующий голос гомофонии, но и развитые побочные голоса, голоса полифонической ткани, также —

линеарное развитие в фактуре и линеарные связи в гармонии, соприкоснувшись с явлением звукорядовой модальности.

Ритмика в XX в. вобрала в себя понятие метрики, так как в этом столетии было утрачено главное качество метра — его неизменность. Если в классическом стиле метроритмика могла быть основой только части формы — «метрического периода», или «метрического 8-такта», — в стилистике XX в. ритмика стала организовывать отдельные законченные формы, выходить на первый план в формообразовании.

Фактура, получив в XX в. полифоническое толкование (не только побочные мелодии, но также бас, аккорд, «педаль» могут считаться контрапунктами, то есть тематическими голосами), сблизилась в этом плане с категориями полифонии и тематизма.

При составлении **типологии музыкальных форм первой половины XX в.** должен быть принят к сведению целый ряд **особенностей существования** этих форм по сравнению с классическими (в широком смысле слова). Формы сохраняют свои прежние типы, однако благодаря модернизации и новой расстановке формообразующих основ они **качественно обновляются**, удерживая стабильно лишь свою **архитектонику**. Показательно их использование на крайних масштабных уровнях — как **макро-** и **микроформ** (например, рондо у Прокофьева — и строение цикла 5 концерта в пяти частях и форма темы — в «Фее зимы» из «Золушки»). Типична **полиструктурность**, то есть одновременное существование логики разных форм, недостаточность сведéния композиции только к какому-то одному типу. В связи с этим **«пропуски» и «вставки» разделов формы становятся нормативными**. Возможно **перераспределение и даже перерождение функций частей в музыкальной форме** (например, в концентрической форме — экспозиционный раздел в центре). Наконец, характер форм зависит и от **индивидуальности стиля композитора**.

В связи со спецификой музыки XX в., науке о ней, с одной стороны, потребовалось развитие теорий ритмики, фактуры, мелодики, а с другой, все ветви музыкально-теоретической науки — учения о гармонии, полифонии, форме, ритмике, мелодике, фактуре — начали объединяться в **единую теорию музыкальной композиции XX в.**

Типология музыкальных форм первой половины XX в., такова: классические инструментальные формы — период, простая 2-частная, простая 3-частная, сложная 3-частная, рондо, вариации, сонатная, циклическая; барочные гомофонные формы — 2-частная, 3-х и многочастная, сонатная, концертная; полифонические формы — канон, фуга; формы романтизма — концентрическая, смешанная, контрастно-составная; вокальные формы — куплетная, сквозная, куплетно-сквозная; вокально-хоровые циклы — кантата, реквием, месса; сценические — балет, опера. Наряду с типовыми формами, музыка первой половины XX в. с ее установкой на эвристику, принесла и **новаторские индивидуальные формы**, часть которых стала моделью для композиторов второй половины столетия.

Период имеет любую структуру, от неделимого до состоящего из более чем 4-х предложений (5 предложений в двойном периоде главной темы из 8 симфонии Шостаковича). Он наделен и крайностями масштабного порядка — от 2,5 тт. в №1 ор.6 Веберна до сотни с лишним тт.

в начальном периоде из 3-х крупных предложений в III ч. e-moll 8 симфонии Шостаковича — 105 тт. (33+43+29), но 3-е предложение в порядке полиструктурности служит одновременно и связкой к развивающему эпизоду.

Простая 2-частная встречается значительно чаще как безрепризная (Стравинский. Вальс C-dur, до Трио, из Трех легких пьес в 3 руки; Хиндемит. «Скерцо Турандот» из «Метаморфоз тем К.М. Вебера», на заимствованную тему), 2-частная репризная сливается с 3-частной репризной, и в «нововенской школе», например, не признается как отдельный тип формы.

Простая 3-частная при ее структурном разнообразии может содержать любого строения период, середину, включая устойчивую («Утро» из «Детской музыки» Прокофьева), двухтемную (№2 из 5 пьес для квартета Веберна), любой вид репризы, в том числе разработочную, синтетическую, сокращенную вплоть до напоминания 1–2 мотивов. Пример разработочной сокращенной репризы — в пьесе №1 op.11 для ф.-п. Шенберга, с новым мотивно-полифоническим развитием. Примеры репризных мотивов-напоминаний: реприза-кода пьесы №1 op.6 Веберна — два мотива-фразы в контрапункте с оркестровыми педалями и аккордом (4 тт. от конца), реприза пьесы №1 op.10 того же автора — с одной мелодической фразой (тт.2–3 до конца). Сокращения реприз (вместе с динамическим усилением или ослаблением) свойственны также Стравинскому, Прокофьеву, Шостаковичу.

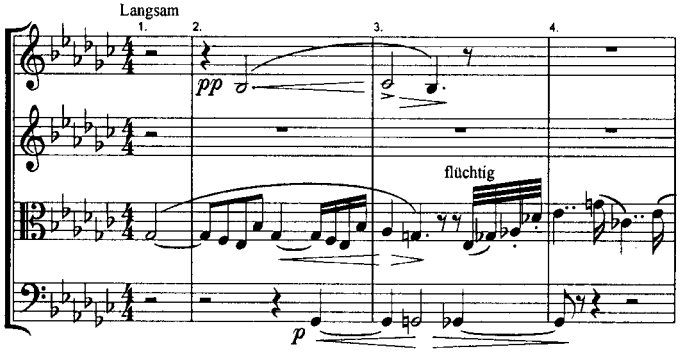
Сложная 3-частная форма, хотя в ней нередко нивелируется структурное различие между трио и эпизодом, иногда сохраняется композиторами как жанровое явление, с подчеркиванием эффекта трио в подвижных средних частях циклов. Так, Регер после Трио применяет даже точную репризу da capo — см., например, 3 сюиты для альта соло. Шостакович по традиции использует в трио духовое соло — соло трубы Fis-dur в III ч. e-moll 8 симфонии, Веберн в оркестровой пьесе №4 op.6 («траурном марше») выделяет трио поочередным солированием трех инструментов — кларнета, валторны, трубы. Малер, Прокофьев в сложной **двойной** 3-частной форме нашли резерв широкого и насыщенного симфонического развития (II, III чч. 6 симфонии Малера; II ч., вальс, из 7 симфонии Прокофьева).

Форма **рондо** столь же разнообразна, как в предыдущие века вместе взятые. Сохраняется традиция 5 форм рондо А.Б. Маркса, в частности, у Прокофьева, Веберна. Примечательно, что «2-ю форму рондо», имеющую названия «форма адажио», «форма анданте», композиторы применяют не только в медленном темпе (II ч. Фортепианного концерта G-dur Равеля), но и в быстром — Скерцо d-moll из 2 фортепианного концерта Прокофьева (см. «Форма адажио»), финал Sehr rasch Концерта для 9 инструментов op.24 Веберна (ГП т.1–13, СП т.14–27, ПП т.28–41, предыкт с ложной репризой т.42–55, ГП-кода т.56–70). При этом Прокофьев «форму адажио» преобразует в концентрическую (см. далее). «3-я форма рондо» особенно распространена у Прокофьева (оперы, балеты, части сонат, пьесы). «4-я форма рондо» (рондо-соната) весьма стабильна в данный

период: в финалах циклов Бартока, Шенберга (3 квартет), Веберна (Квартет с саксофоном ор.22), Хиндемита, Мясковского, Шостаковича, Прокофьева. Пример «5-й формы рондо» у Прокофьева — финал 2 сонаты для скрипки D-dur. Стравинский или модифицировал «простое рондо» («3-ю форму»), изымая и переставляя разделы (см. далее), или применял полирефренное рондо.

Вариационная форма заняла видное место в музыке первой половины XX в., с новым соотношением ее типов. Наименее заметными стали орнаментальные вариации, особенно распространенные в музыкальной классике. Новую жизнь обрели полифонические бассо-остинатные вариации (Пассакалии Шостаковича, Хиндемита, Берга, Веберна), вариации на выдержанную мелодию (II ч. «Скерцо Турандот» из «Метаморфоз тем К.М.Вебера» Хиндемита, с добавлением фуги и полифонического остинато, №2 из «Трех маленьких литургий» Мессиана, сц.10 III д. «Семена Котко» Прокофьева). Свободные и характерные вариации, наряду с продолжением типов XIX в. (II ч. 3 фортепианного концерта Прокофьева), приобрели также характер активного тематического развития, особенно у Шенберга и его школы. Пример — III ч. «Литания» es-moll 2 квартета Шенберга с солирующим сопрано на стихи Георге. Форма представляет собой тесно сомкнутое последование темы и 5 вариаций с кодой (тема — т.1–9, 1 вар. — т.9–17, 2 вар. — т.17–25, 3 вар. — т.25–33, 4 вар. — т.33–41, 5 вар., репризная, т.41–49, кода — т.50–77). Тема этой глубокой лирической части раннего Шенберга методом комбинаторики составлена из мотивов предыдущих частей: мотив у альта в т.1–2 — из т.2 I ч., у скрипки — из т.12–13 I ч., у альта в т.3–4 — из т.15–16 II ч., в т.5–6 — из т.58 I ч. (Пример а). Варьирование с активным развитием мотивов (на примере 2-й вар.) таково: при сохранении 1-го мотива и контрапункта к нему у сопрано с новым продолжением, 3-й мотив разрабатывается путем имитаций в инверсии, добавляется новый контрапункт — череда «вздохов» как имитаций в уменьшении 2-го мотива (Пример б):

211 а) **А. Шенберг. 2 квартет, III ч.**



5.
6.
7.
8.
9.
p
p

б)

Sopr.
p
Lang war die
fp
p
p
rei - se matt sind die
pp
cresc.
p
sf
p
sf
p

Особый случай составляют вариации на основе додекафонной серии — как ор.30 Веберна.

У Прокофьева определенный вид вариаций на сопрано остинато перерастает в форму нового качества, присущую музыке XX в., — **остинатную форму**, основанную на повторении всего построения целиком, производящую сильное эмоциональное впечатление. Один из самых ярких примеров — в III д. оперы «Семен Котко», где на глазах у невесты Любки фашисты вешают ее жениха Царева, Любка впадает в прострацию, без конца повторяя «Нет, то не Василек». Тему остинатно-вариационной формы составляет 10-такт из двух 5-тактов с тритоновым соотношением трезвучий, g-moll и cis-moll:

212. **С. Прокофьев. Семен Котко, III д.**

Остинатная форма в III д. занимает всю сц.10, а затем вторую половину сц.14 в качестве динамизированной репризы 3-частной оперной формы. В сц.10 10-тактовый «блок» проводится 6 раз, в сц.14 — 2 раза (от ц.364), затем — 5 раз (+ 3 тт.) (ц.368). При этом происходит фактурное, тембровое и частично гармоническое варьирование, а от ц.368 — еще и высотное смещение на м.3 вниз. Важны ритмические условия этой весьма развернутой формы: на всех уровнях властвует **неквадратность**, своей оригинальной асимметрией препятствующая возникновению инерционности движения.

Предельной мелодической остинатности достигает Прокофьев в сц. бреда Андрея Болконского из оперы «Война и мир» (12 к.) Здесь остинатен один звук (у альтов хора), положенный на слова «пи-ти, пи-ти». Группировка тактов также делается почти всюду неквадратной (5, 18, 5, 4, 5, 7, 14 тт.), для усиления «остраненного» эффекта музыки.

Сонатная форма продолжает занимать одно из основных мест в формах музыки первой половины XX в., вместе с жанрами симфонии, сонаты, концерта, струнного квартета, трио и т.д. Одна из тенденций времени — преодоление репризности — наиболее последовательно осуществилась в I ч. 2 симфонии Онеггера, где композитор задумал продолжать разработку вплоть до тематически обобщающей коды. Однако сквозному развитию сонатной формы здесь противостоит неоднократно проводимое медленное вступление, печально-гнетущего характера, выполняющее функцию рефрена. Сонатная форма удержалась и в условиях додекафонной серийности. В ее композиции была подчеркнута органичность связи ГП с ПП: согласно взглядам Шенберга, ПП — вариация ГП на основе серии. Транспозиции серии при этом не обязательно отвечают правилам тональных транспозиций. Так, в I ч. Концерта для 9 инструментов ор.24 Веберна высота серии в ПП репризы остается той же самой, а высота серии в ГП репризы меняется (ГП экспозиции от т.1, ПП — от т.11, разработка-эпизод от т.26, ГП репризы от т.45, ПП от т.50, кода от т.63). Стравинский, с его отходом от логики драмы, отказывается и от классического противопоставления образов ГП и ПП (например, в I ч. концерта в Es «Dumbarton Oaks», ПП в ц.4). По его представлению, «соната» происходит от «sonare» («звучать») в отличие от «cantare» («петь»); такое толкование соответствует доклассическому пониманию формы сонаты.

Инструментальные циклы, широко применявшиеся композиторами первой половины XX в., приобрели ряд новых свойств. Появились циклы весьма многочастные: 7 чч. — в 11 квартете Шостаковича, 10 чч. — в симфонии «Турангалила» Мессиана, 11 чч. — в 14 симфонии Шостаковича. Циклы, как правило, стали **репризными**, то есть принцип репризности распространился на макроуровень форм. Это выразилось и в напоминании в финале каких-либо тем из первой и других частей, а также введении обособленных разделов — реприз цикла. Например, в финале 1 сонаты для скрипки и ф.-п. Прокофьева местная реприза части заменяется общей репризой цикла, с трансформированными темами из I ч. и инкрустацией мотивов ГП финала, а в предшествующей разработке проходят (в басах) еще и мотивы из II ч. цикла.

На макроуровень цикла распространилась также логика концентрической формы, особенно сказавшаяся у Бартока, — в 4, 5 квартетах, Концерте для оркестра. В названных циклах, ставших 5-частными, в симметричных друг другу частях было создано не только жанрово-темповое соответствие, но и тематическое. Так, в 4 квартете в центре располагается единственная медленная часть, окружаемая внутренним «кольцом» двух скерцо и внешним «кольцом» быстрых крайних частей с общностью тематического материала в «кольцах»:

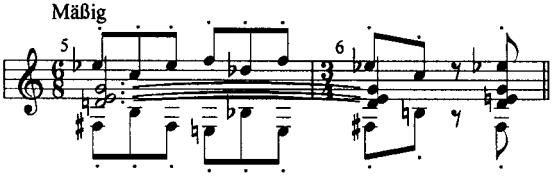
I ч.	II ч. (скерцо)	III ч. (медленная)	IV ч. (скерцо)	V ч. (финал)
Allegro	Prestissimo con sordino	Non troppo lento	Allegretto pizzicato	Allegro molto
хром.C	хром.e	хром.	хром.As	хром.C

В первой половине XX в. появился **новый вид цикла**, условно называемый «веберновский цикл»: не сонатный и не сюитный, без сонатной формы в I ч. и с медленными частями на первом плане. Он сложился в «атональном» периоде творчества Веберна — в ор.6, 7, 9, 10, 11. Медленные части такой цикл начинают и заканчивают. К названным опусам примыкают также и 5 пьес ор.5 Веберна (для квартета или струнного оркестра), где №2, 4 и 5 — медленные. Эти произведения отличаются психологической глубиной сонатно-симфонического цикла, но не могут быть к нему причислены из-за отсутствия заглавной сонатной части (кроме ор.5). Вот состав цикла 6 пьес для оркестра ор.6 Веберна, где вполне быстрая часть лишь одна — II ч.:

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.	V ч.	VI ч.
Langsam	Bewegt	Mäßig	Sehr mäßig	Sehr langsam	Langsam

Циклы Веберна организует принцип, вообще характерный для его формообразования, — **осевой принцип**: вокруг оси произведения материал располагается зеркально-симметрично. В 6 пьесах ор.6 в качестве осевой части выступает III ч., с концентрической трактовкой 3-частной формы и с вдвойне симметричным рисунком фактуры середины (т.5–6):

213. **А. Веберн. 6 пьес ор.6, III ч.**



В ор.5 Веберна на оси осевой III ч. размещается цитата из Шенберга (скерцо 2 квартета).

Из музыкальных форм барокко благодаря неоклассической (необарочной) тенденции воспроизводится **2-частная форма барокко** (пример — Интерлюдия Pastorale из «Ludus tonalis» Хиндемита, после фуги in G), **многочастная форма** (Стравинский, ария Иокасты из начала II д. «Эдипа», со стуктурой ABCA), **сонатная форма барокко** (Веберн, I ч. додекафонного Квартета с саксофоном ор.22).

Нового расцвета достигли **каноны и фуги. Каноны** приобрели огромное разнообразие: обычный мелодический с прямой имитацией — Два канонических дуэта для 2-х скрипок Хиндемита, канон с дублировкой в терцию и в сексту — хор «Ускользая на легких челнах» ор.2 Веберна, двойной 8-голосный пуантилистический канон (2-я тема — инверсия) в Октете дворников из «Носа» Шостаковича, двойной ритмический канон — во II ч. Квартета ор.28 Веберна, группа из 9 канонов с использованием тем в O, I, R, IR, с перебросом звуков темы в разные октавы в IV ч. «Ричеркар II» Кантаты Стравинского (1952). **Фуги** стали составлять целые циклы (по образцу И.С. Баха) — у Хиндемита, Шостаковича, также — и отдельные части произведений (финал 3 сонаты для ф.-п. Хиндемита).

Из форм, развитых романтиками XIX в., прямое продолжение получили **концентрическая**, **смешанные**, **контрастно-составные**.

Концентрическая форма в первой половине XX в. стала одной из самых типичных, с универсальным значением для музыкальных жанров, но стилистически связанной больше с тональностью, атональной гемитоникой, меньше всего — с додекафонией. Универсальность сказалась и в неограниченности масштабных уровней — от уровня раздела формы до цикла (последнее было показано на примере 4 квартета Бартока).

Концентричность как архитектоника повышенной эстетической конструктивности в музыке XX в. противостоит деструктивной тенденции непрерывного изменения — не только в архитектонике, но и в гармонии, тематизме, фактуре и т.д. Пример такой задачи концентрической формы, когда в замысел автора входило передать саму пестроту жизни, со всеми крайностями, — финал 4 симфонии Шостаковича. С помощью тематизма повышенной семантичности композитор выстраивает цепочку контрастов: траурный марш в духе Малера, тревожное скерцо с «мотивом кукушки» (т.167), с включением темы ГП из I ч. симфонии (ц.182), полька (ц.191), группа вальсов (ц.192, 195, 201, 212), фиоритуры итальянской оперы (ц.197), трансформированные мотивы Вальса Балерины и Арапа из «Петрушки» Стравинского (ц.198 + 4 т., ц.202 + 1 т.), тема Dies irae в ритме вальса (ц.199), галоп (ц.203), еще ряд тем (ц.224, 227), ложный триумфальный финал C-dur (ц.238), «бесконечное» остинато минорной коды (ц.246). И вся эта пестрота охватывается каркасом 5-частной концентрической формы (при этом раздел A написан в рондо-концентрической форме a b a c b a^1 b a, ц.152, 153, 156, 157, 160, 163, 165):

A	B	C	B	A^1	Кода
марш	скерцо	сюита-калейдоскоп	скерцо	марш	
ц.152	ц.167	ц.191	ц.233	ц.238	ц.246
c-moll				C-dur	c-moll

В четкую 5-частную концентрическую контрастно-составную форму преобразована сонатно-циклическая композиция с зеркальной репризой 13 квартета Шостаковича (1970).

Яркий пример концентрической формы у Прокофьева — финал 7 сонаты на 7/8 из семи разделов (осевой раздел — в т.91). Прокофьев переосмысливает в качестве концентрических некоторые формы рондо (по А.Б. Марксу). Так, в медленной части из 4 сонаты 2-ю форму рондо, или «форму адажио» (в полиструктурном синтезе с фугой и сложной 3-частной формой) он превращает в концентрическую, расценивая связки как самостоятельные разделы: A — a-moll, B (Св.) — gis-moll, C — C-dur, B (Св.) — gis-moll, A — a-moll (синтез тем A и C).

К концентричности тяготеют формы Веберна, связанные с осевым принципом. Так, на основе полиструктурности упомянутую выше осевую форму (III ч. ор.6), занимающую осевое место в цикле 6 пьес для оркестра Веберна, можно рассматривать не только как 3-частную, но и концентрическую (ее центральный раздел с двойной симметрией фактуры см. в Примере 213):

A	B	C	B	A
т.1–2,	3–4,	5–6,	7–9,	10–11

Разделы В здесь приобретают особые функции: продолжающе-экспозиционную в первом появлении и начально-репризную во втором; последнее А несет функцию репризы-коды.

Зеркально-ракоходная форма, основанная на соотнесении между собой не только разделов, но отдельных звуков (полифонический принцип), — композиция иной техники сочинения, чем концентрическая. Ряд примеров — у Берга: секстет из 3 к. I д., оркестровый антракт-остинато между двумя картинами II д. оперы «Лулу». Видный случай — в «Лирической сюите» для квартета Берга, в III ч. Allegro misterioso, занимающей осевое положение в 6-частном цикле. В крупном плане — это сложная 3-частная форма с Trio estatico (содержащем краткую цитату в т.89 из Колыбельной Марии в «Воццеке»). Реприза сложной 3-частной формы — точный ракоход I ч., согласно скрытой программе Берга — «забудьте Вы это...!»

Из **смешанных форм** романтизма получила продолжение «листовская» сонатно-циклическая форма (1 фортепианный концерт Прокофьева), но по большей части в первой половине XX в. среди компонентов смешанной формы усилилась концентричность (Концерт для левой руки Равеля) и рефренность (1 ч. 2 симфонии Онеггера, где рефрен — тема вступления). Пример смешанной формы, соединяющей сонатное строение с концентричностью и рефренностью, — Токката d-moll Прокофьева (Р — «моторный» раздел до начала ГП):

Р	ГП	СП	ПП	Р	Разр.	Репр.	ПП СП	Р	Кода (СП ГП)
тт.24	16+16,	8+4+8,	4+8+6+2,	14,	18+16,	16+4+8,	4+8+6+2,	21,	8+3+2
d	d	C				d	D	d	d

Из специфических **вокальных форм** в произведениях XX в. присутствуют оба наиболее характерных крайних случая — **куплетная и сквозная**. **Куплетная форма** связана с обращением к народным песням, архаическим образам, а также с тенденцией к ритмически усиленным остинатным структурам. Примеры — и в вокально-хоровой, и в инструментальной музыке: №1, 2, 3, 4, 5 и мн.др. из «Carmina Burana» Орфа, №2 из «Маленьких литургий» Мессиана, III ч. Серенады in A для ф.-п. и заключительная сцена из «Орфея» Стравинского, III ч. Allegro pesante контрастно-составной формы Сонаты для тромбона Хиндемита, на «Песню драчуна» (схема А В A^1 В).

Принцип **сквозной формы** иногда использовался нововенцами, но с каким-либо противовесом. Так, среди многочисленных вокальных сочинений Веберна почти нет чисто сквозных структур, а характерны **двуплановые безрепризно-репризные формы**, с полиструктурностью вокальной и инструментальной партий. Примеры: №3 «На берегу ручья» из 5 песен ор.3 на стихи Георге:

голос	A	B	C
ф.-п.	A	B	A, B
тт.	1–3,	4–10,	10–12, 13–15

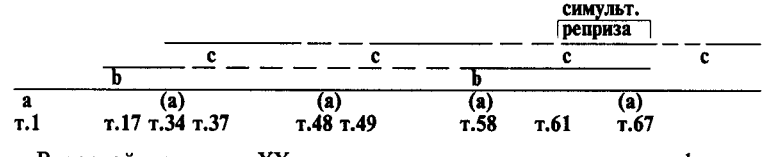
№1 «Ты, от которой всегда я таю» из Двух песен ор.8 на сл. Рильке:

голос	A	B	C
инстр.	A	B	A¹
тт.	6 т	5 т.	3 т.

Пример развернутой **сквозной формы** (с двумя репризными включениями) — хоровой «Прелюд» У. Шумена на сл. Т. Вульфа, с начальными словами «Гранит... Листок... забытый вход...»:

A	B	C	b	D	E (a)	F
Moderato	Vigoroso			Pesante		
«Гранит»	«Каждый одинок»	«Кто из нас»	«Каждый одинок»	«О, мрак пустынь»	«Врата» «Гранит»	«Где? Где? О, дух»

Среди **новаторских (первоначально индивидуальных)** форм первой половины XX в. выделяются такие, которые были замечены и развиты композиторами второй половины XX в. Это — остинатные (они были упомянуты наряду с вариационными, на примерах из опер Прокофьева) и **полиостинатные** формы (принцип яванского гамелана у Берга во вступлении к 5 песням с оркестром на сл. Альтенберга). Целая группа новаторских форм была введена Бергом в III д. «Воццека» под авторским названием «инвенции» (букв. «изобретения»): **инвенция с одним звуком, с одним ритмом, с одним аккордом**. Среди открытий Бартока — **форма с симультанной репризой** (Т. Франтова), в пьесе «Звуки ночи» из цикла «На вольном воздухе». Внешне она имеет очертания рондо-концентрической формы: a b a c b (+ c+ a) a (+ c). Благодаря многоплановой фактуре, со стереофоническим расслоением на фоновый импрессионистический пласт (a) и рельефные мелодические голоса (b, c), вырисовывается растущая диагональ тематизма, с удержанием каждого слоя и симультанностью всех их в репризе:



В первой половине XX в. зародились и драматургические формы, основанные на макротематизме (см. Музыкальные формы второй половины XX в.). Выдающийся пример — «Вопрос, оставшийся без ответа» Айвза (1908). Это — ранний образец параллельной драматургии, с участием стереофонически соотнесенных 3-х пластов-макротем: 1) партии струнных, хорального плана, совершенно континуальной, 2) «хора» 4-х флейт, развивающегося от legato к martellato, 3) соло трубы, периодично играющей одну и ту же фразу. По Айвзу, труба интонирует «Вечный вопрос существования», струнные — как «молчание Друида, который Знает, Видит и Слышит Ничто», флейты «в поисках "Невидимого Ответа" сознают его бесплодность». Примечательна организация оркестровой пьесы №2 ор.6 Веберна: с позиции классического тематического подхода — это сквозная форма с 8 темами, A B C D E F G H, а с новой тематической позиции XX в. — индивидуальная форма с двумя макротемами (легатно-континуальной и стаккатно-паузной). Наконец, в XX в. появились **музыкальные формы с относительным количеством частей**. Так, в Скри-

пичном концерте Берга — одновременно и две части (I, II) и четыре (Ia, Ib, IIa, IIb), благодаря контрастно-составному строению каждой из частей.

3. Характер тематизма и гармонии в связи с формообразованием

Тематизм и гармония, как и все прежние категории музыкального языка, в XX в. расширили свое значение.

Тематизм стал всеуровневым в плане масштабном, всеэлементным в отношении средств музыкального языка и всефактурным по составу голосов. **Масштабная всеуровневость** означает действие и микротематизма, с мотивом в качестве единицы, и протяженного («песенного») тематизма с классической темой в качестве единицы, и уже народившегося макротематизма, где макротема длится от начала до конца формы. Все три уровня могут существовать в одном и том же произведении. Пример — «Звуки ночи» Бартока; в следующем отрывке микротематизм представлен тремя изолированными мотивами с паузами в т.1, протяженный тематизм — мелодией в т.2–6, макротематизм — сонорным пластом, тянущимся на протяжении всей музыкальной формы (см. схему на предыдущей странице):

214. **Б. Барток. Звуки ночи**

Всеэлементость тематизма говорит о том, что в качестве темы может выступать мелодический голос, гармония, ритм, тембр (сонор). Примеры: **тема-гармония** — созвучие b–cis–e–gis–es–f в «инвенции с одним аккор-

дом» в сцене гибели Воццека из III д. оперы Берга, **тема-ритм** — ритмоформула польки в «инвенции с одним ритмом» в сцене в кабаке из той же оперы, **тема-тембр** — соло ксилофона в III ч. «Музыки для струнных и ударных» Бартока, **тема-сонор** — сонорный пласт в «Звуках ночи» Бартока.

Всефактурность тематизма показывает тематическое значение не только главной мелодии, но также побочной мелодии, мотива-точки, аккорда, баса, «педали», фигурации, а также любых их сочетаний. Следствием становится тематическая множественность в произведениях первой половины XX в., действие в них пантематизма и тем-комплексов. **Пантематизм** (термин Ю.Холопова) — сложение всей музыкальной ткани из тем, участвующих и в других сочетаниях, с различным временем появления и исчезновения, без общих цезур, с функциональной переменностью голосов; уровень тематической насыщенности держится одинаковым и в экспозиционном, и в развивающем разделах. Пантематизм характерен для Шенберга и Берга (см. пример в кн.: В. Н. Холопова. Теория музыки. СПб. 2002. С. 331–332). **Темы-комплексы** (по В. Бобровскому) существуют горизонтальные, вертикальные, диагональные. Горизонтальная тема-комплекс — сцепление двух или нескольких тем в пределах формы периода (3 темы в Adagio от ц.289 из «Прощания перед разлукой» в «Ромео» Прокофьева); вертикальная тема-комплекс — контрапункт самостоятельных тем в одновременности; диагональная тема-комплекс — наслоение «лесенкой» имитаций или контрапунктов, «вторгающийся контрапункт», который описывает Слонимский, анализируя «Песнь о земле» Малера. Одним из результатов тематической множественности становится **«монументальная экспозиция»** в стиле Прокофьева (термин Слонимского), когда процесс темообразования активно продолжается и в развивающих разделах (3 симфония).

Гармония в XX в. расширила свое значение, охватив помимо вертикалей (аккордов) также горизонталь (мелодические лады) и промежуточную между ними диагональ фактуры (имитации, фактурные крешендо), став законченной **системой звуковысотной организации музыки**. Наступившее во многих стилях XX в. гармоническое единство вертикали и горизонтали способствовало органичности этой системы.

Основными направлениями звуковысотной организации в музыке первой половины XX в. стали: **центричность и ацентричность** (термины Ю. Холопова). Начала зарождаться также сонорная (тембровая) гармония, где проблема центричности несущественна.

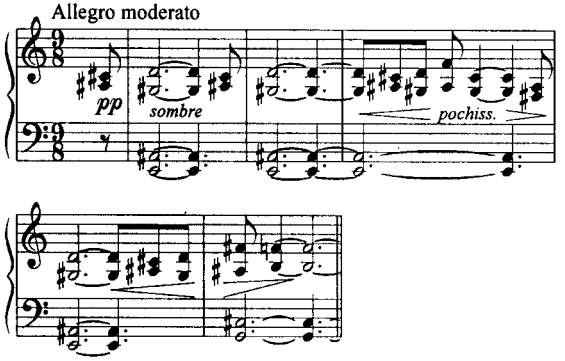
Центричные звуковысотные системы, основанные на модификации принципа тональности, вместили в себя: «лад Шостаковича»; диссонантную тональность (с диссонантной тоникой), диатоническую и хроматическую; 12-ступенную тональность, включая разновидности — комплементарную хроматику, «тональность Хиндемита» и др.; политональность; систему полюсов Стравинского. **Ацентричные системы** опираются на модально-звукорядовый принцип: гемитоника, тропы Хауэра, синтетаккорды Рославца, равноинтервальность Прокофьева, симметричные лады Мессиана, додекафония. При этом центричные и ацентричные принци-

пы не абсолютны. Так, синтетаккорды Рославца и додекафонные серии несут в себе и модально-звукорядовую стабильность, и возможность централизации на этом многозвучном комплексе. Или: равноинтервальные последования Прокофьева, симметричные лады Мессиана могут быть поставлены в условия высотной централизации и т.д.

«Лад Шостаковича» — вариант минорной ладотональности с пониженными II, IV, V, VII ст.; пример — финал Сонаты №2 для ф.-п. h-moll, где в теме для вариаций используются все названные ступени.

Диссонантная тональность отличается наличием устоя (тоники) диссонантного вида. Пример **диссонантной диатонической тональности** — в №129 «Чередующиеся терции» из V тетр. «Микрокосмоса» Бартока, с диссонантной тоникой e–g–h–d. **Диссонантная хроматическая тональность** присуща Скрябину позднего периода, Прокофьеву, Равелю, Стравинскому, Бартоку. Особенность гармонического стиля позднего Скрябина — воспроизведение структуры сложного центрального гармонического комплекса (центрального элемента системы, по Ю. Холопову) на других ступенях хроматической тональности; пример — «К пламени», с перемещением начального аккорда-диссонанса по м.3:

215. **А. Скрябин. К пламени**



12-ступенная тональность означает функциональную самостоятельность всех 12 ступеней тонального звукоряда, благодаря чему действуют такие функции, как тритоновая, вводнотоновая и т.д. Пример — ГП II ч. «Музыки» Бартока, использующая весь хроматический звукоряд и содержащая наряду с традиционными функциями T, D, S (т.7, 8, 10), гармонии с тритоном VI в.ст. (т.3–4), гармонии тритоновой ст. (т.6, 9):

216. **Б. Барток. Музыка для струнных и ударных, II ч.**

Комплементарная хроматика — 12-ступенность, складывающаяся из диатонических звукорядов, может иметь внешний вид «политональности». Характерна для Бартока, Стравинского. Пример — главная тема №142 «Сказка о маленькой мухе» из VI тетр. «Микрокосмоса» Бартока, где «белоклавишный» слой дополняется «бемольным» слоем до сплошного полутонового «поля»:

217. **Б. Барток. Сказка о маленькой мухе**

Хроматическая тональность Хиндемита нивелирует различие между мажором и минором, функционально дифференцируется в зависимости от акустического родства интервалов: ч.5 и ч.4, б. и м. терции, б. и м. секунды, тритон. Показательна высотная организация в «Ludus tonalis»: тональности фуг обозначены как in C, in G, in F, без указания мажора или минора и без ключевых знаков, а тональная композиция всего цикла следует принципу убывающего интервального родства, с последней, 12-й фугой in Fis.

Политональность — «одновременное сочетание нескольких тональностей, в котором каждая обладает автономией в рамках единой ладогармонической системы» (Ю. Паисов. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М. 1977. С.55). Единая ладогармоническая система политональности в типичных случаях организуется политоникой, то есть сложным диссонантным устоем. Пример — созвучие g–h–dis–fis в «Копакабане» из «Бразильских танцев» Мийо, с политональностью H/G-dur.

В **системе полюсов Стравинского** центричность и полицентричность имеют иную природу. Полюс — какой-либо «видный» звук в фактуре, выделенный сильной долей такта, долгой длительностью, высоким регистром и т.д. Он является не тоникой, а централизующим тоном для аккордов разных тональностей. Например, в «Серенаде in A» звук «a» — полюс для всех 4-х частей; в I ч. звук «a» объединяет тонику с секстой a-moll и 6-аккорд F-dur, во II ч. — аккорды D-dur и cis-moll (см. Пример 218а, б).

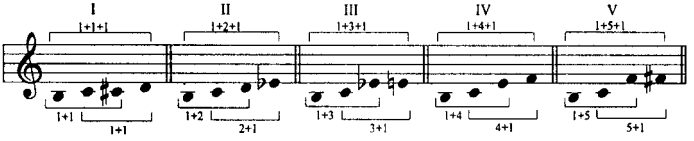
У Стравинского полюсов может быть несколько, например, в той же «Серенаде» кроме главного полюса «a» действуют побочные полюсы «e», «g», а в «Симфонии псалмов» важны 4 полюса — e, es, g, c.

218 а) **И. Стравинский. Серенада in A** **б)**

Ацентричная хроматика, или «атональность» — 12-тоновая хроматика без притяжения к какому-либо центру составила одно из основополагающих открытий начала XX в. — у Шенберга, Берга, Веберна, Прокофьева, Стравинского и др.

Гемитоника — важнейший вид ацентричной хроматики XX в. В первой половине столетия в законченном, чистом виде, она была присуща стилю Веберна, а у других композиторов синтезировалась с иными звуковысотными системами, во второй половине столетия стала всеобщей композиторской нормой, как субсистема — свойственна всей музыке XX в. Гемитоника (термин Ю.Холопова, система групп В.Холоповой) — интервальная организация, основанная на соединении полутона с любым другим интервалом. Представляет собой систему 5 гемитонных групп из 3 (4) звуков (в теснейшем расположении), где каждая группа — хроматический микролад. Интервалы обозначаются в полутонах: 1 — 1 полутон, 2 — 2 полутона и т.д.:

219.



В гемитонных группах звуки равноправны и приводят к единству всех направлений фактуры — вертикали, горизонтали, диагонали, в примерах из №5 ор.5 Веберна они проявляют себя в мелодии и аккордах:

220 а) **А. Веберн. 5 пьес ор.5 №5** **б)**

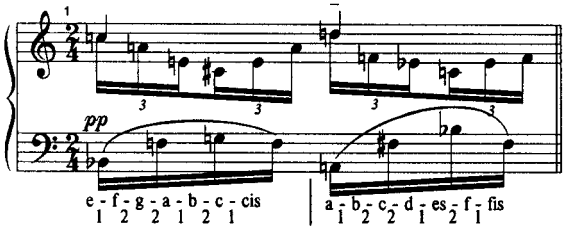
В качестве субсистемы гемитоника добавляется почти ко всем другим гармоническим системам XX в.; один из примеров — «Марш охотников» из «Пети и волка» Прокофьева, мелодический голос, в условиях 12-ступенного C-dur.

Тропы Хауэра — система 44 модальных рядов. Троп — 12-тоновый звукоряд из двух 6-звучий, составляющий основу мелодии и гармонии в произведениях Хауэра; приводим тропы №34 и 38:

221 а) **б)**

Синтетаккорды Рославца — хроматические комплексы по 6–8 и более звуков — до 10–11, на основе определенной последовательности интервалов, применяемые как по вертикали, так и по горизонтали, наподобие звуков серии. Пример — начало №2 из «Трех сочинений» Рославца для ф.-п., с транспозицией одного и того же комплекса из 7 звуков (гептаккорда), со структурой 1, 2, 2, 1, 2, 2 полутона:

222. **Н. Рославец. 3 сочинения, №2**



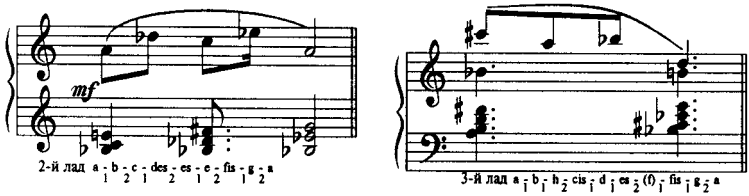
Равноинтервальные звукоряды у Прокофьева — цепочки любых одинаковых интервалов (м.2, б.2, м.3, ч.4, тритон и их обращения), располагаемые в гармонии (в том числе в гармонической фигурации) и мелодии. Образец пьесы, целиком основанной на системе равноинтервальных звукорядов, — «Мимолетность» №2, с переплетением рядов из м.2, б.2, м.3, ч.4, ч.5, тритонов; пример — мелодия т.7–9 с рядами из м.3, ч.4 и тритонов:

223. **С. Прокофьев. Мимолетность №2**

Лады ограниченной транспозиции Мессиана — 7 хроматических звукорядов, составленных из повторяющихся микроладов по 3–6 звуков (кроме лада 1 — целотонового), из-за чего при определенных транспо-

зициях лад совпадает с самим собой. Например, лад 2 имеет структуру 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2 полутона, лад 3 — 2, 1, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 1 полутон; музыкальные образцы таковы:

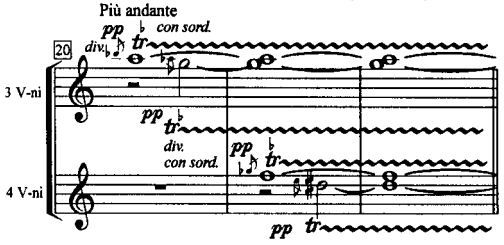
224 а) **О. Мессиан** **б)**



Додекафония как 12-тоновая серийная система стала одним из ведущих видов техники композиции в XX в. (см. далее).

Сонорная гармония только зародилась в первой половине XX в., на основе полутоновых кластеров, сливающихся в гармонию-тембр. Яркие примеры — у Бартока, в упоминавшихся «Звуках ночи» (см. Пример 214) и в III ч. «Музыки для струнных и ударных», в трелях скрипок:

225. **Б. Барток. Музыка для струнных и ударных, III ч.**



4. Додекафонно-серийная система формообразования

Классическая додекафонно-серийная система первой половины XX в. существует в двух основных вариантах — Шенберга и Веберна. Додекафония — организация на основе 12 полутонов октавы, звуковысотная серия (фр. la serie, нем. die Reihe, англ., по терминологии М. Бэббита, — set) — последовательность, организующая мелодику, гармонию, полифонию и форму произведения. По мысли основателя системы Шенберга, в условиях распада тональности она призвана создать органичную связность всего материала произведения, выполняя отчасти тематическую, отчасти гармоническую функцию. У Шенберга это был метод звуковысотной организации. У Веберна появилось не только значительное упорядочивание звуковысотности, но и структурализация полифонии, мелодической линии, артикуляции, архитектоники, темпа, то есть — **полипараметровая техника сочинения**, где додекафония составила лишь одну из сторон. При этом додекафонная серийность у Веберна (от ор.17) выдержана строже, чем у любого другого композитора.

Серия создается на предкомпозиционном этапе, обдумывается вместе с планом будущего сочинения. Чаще всего это бывает одна серия на все сочинение, даже на целую оперу. Но иногда и отдельные части располагают самостоятельными сериями. Так, в первых додекафонных опусах Веберна — ор.17 и 18 — у каждой из трех частей вокального цикла имеется своя серия, а начиная с ор.19 неизменно берется одна серия на весь опус. Согласно правилам Шенберга, серия должна включать все 12 звуков октавы и ни один не должен в ней возвращаться, чтобы не иметь преимущества перед другими. В ее составе должны избегаться терции в одном направлении, с целью не дать места тональным трезвучиям. Энгармонически равные интервалы равны здесь и по значению: ув.2=м.3 и т.д. Структуры же серии оказались в естественной зависимости от стиля композитора. Для Веберна серии явились рациональным закреплением абсолютно господствующей у него модальной системы гемитоники, то есть они наполнены полутонами: все 18 серий его сочинений от ор.17 до ор.31 — последовательно гемитонны (см. Пример а, б). У Шенберга встречаются и обороты с трезвучиями и септаккордами (Пример в). У Берга в сериях остается достаточно сильная связь с тональностью (Пример г), но им же введена и редкая всеинтервальная, при этом ракоходно построенная серия (в «Лирической сюите» — Пример д):

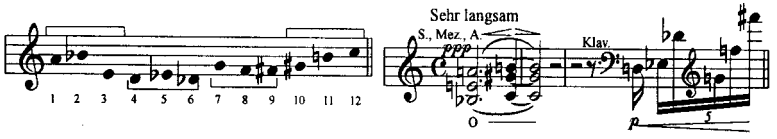
226 а) **А. Веберн. Ор.17 №1** **б)** **А. Веберн. Ор.31**

в) **А. Шенберг. Фантазия для скрипки** **г)** **А. Берг. Ария «Вино»**

д) **А. Берг. Лирическая сюита**

Функция серии в композиции — быть источником всех мелодических и гармонических образований, также — чисто структурных отношений между элементами музыкальной формы. Например, в опере «Моисей и Аарон» Шенберга рассчитано, что одна часть серии будет использоваться в гармонии (звуки 1–3, 10–12), другая — в мелодии (звуки 3–6, 7–9, см. Примеры а, б). Если же 12-звуковая последовательность таким источником не служит и существует в качестве одной из мелодий, ее называют «12-тоновый ряд». Такое использование додекафонии присуще композиторам, значительно позже осваивавшим 12-тоновость, например, Шостаковичу; пример — «отыгрыш» виолончели в песне №6 «Тайные знаки» из цикла «7 стихотворений А. Блока» (Пример в):

227 а) **А. Шенберг. Моисей и Аарон** **б)**

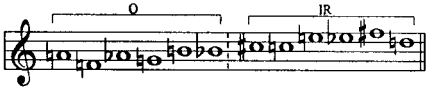


в) **Д. Шостакович. Тайные знаки**

Некоторые серии Веберна обладают периодической или зеркальной симметрией, реализуемой в структуре произведения. Так, серия Концерта для 9 инструментов op. 24 распадается на 4 трехзвуковые гемитонные микросерии (гр. III), становящиеся в композиции мотивами и аккордами (Пример а), серии Симфонии op.21 и 1 кантаты op.29 зеркально симметричны и связаны с симметричной архитектоникой в этих произведениях (Примеры б, в):

228 а) **А. Веберн. Op.24** **б)** **А. Веберн. Op.21**

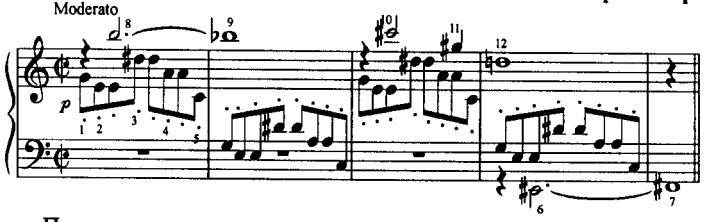
в) **А. Веберн. Op.29**



Додекафонные серии имеют 4 основных формы (кватернион): 1) основная форма, originalis (O), она же primus (P), 2) обращение, инверсия, inversus (I), 3) ракоходная, retroversus (R), 4) ракоходное обращение, inversus-retroversus (IR). Каждая серия может допускать при этом 12 транспозиций, а во всех 4-х формах — 48 позиций серии. Но использование всех 48 позиций не является правилом: Шенберг в Квинтете для духовых op.26 применяет все 48, а в Сюите op.25 — только 8, Веберн в Вариациях op.27 (II ч.) — также 8.

При использовании серии в композиции должны пройти все 12 звуков, прежде чем начнется ее повторение. Допускается при этом повторение звука в виде репетиции, возвращение к предыдущему звуку как к вспомогательному, также повторение какого-либо сегмента серии. Например, в начале 3-го квартета Шенберга повторяется и первый сегмент из 1–5 звуков, и звуки внутри сегмента:

229. **А. Шенберг. 3 квартет, I ч.**

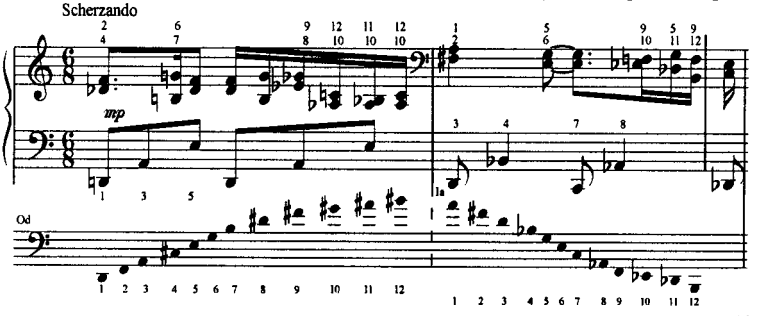


При совпадении начального и конечного звуков в проведении серии обычно берется только один тон, называемый в этом случае «мостом». «Мост» может охватывать и несколько звуков соседствующих серий разных позиций. Серия может проводиться не только от 1-го звука, но и от 2-го, 3-го и т.д. При реализации серии в музыкальной ткани избегаются октавы в мелодии и октавные удвоения в фактуре, нежелательна также квинта в басу, приносящая явный тональный эффект (не говоря уже о недопущении трезвучий по вертикали). При введении серии в композицию авторы стараются не раскрывать ее основной вид с самого начала произведения, не использовать ее как главную тему. Например, в «Уцелевшем из Варшавы» Шенберга серия в ее полном мелодическом виде показывается лишь в конце сочинения — в еврейской молитве (т.80 у мужского хора).

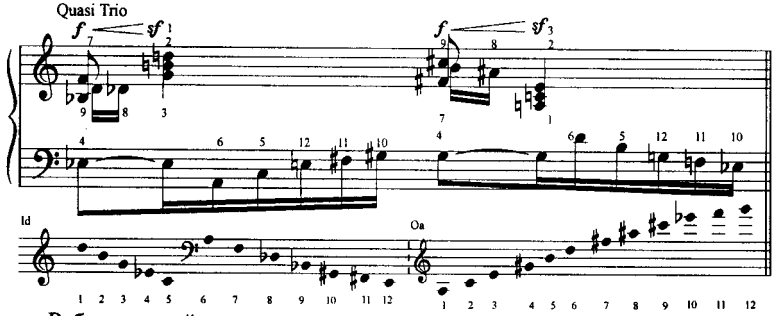
Додекафонная система шенберговского и веберновского типа существенно отличаются по размещению серии в фактуре: у Шенберга, как и у Берга, — это использование по вертикали, с «извивами» последовательности то вверх, то вниз, у Веберна — движение по горизонтали, с применением полифонической структуры канона.

Шенберговский принцип вертикализации серии можно видеть в примере из 3 квартета, где фигурация staccato обрисовывает 5-звучный аккорд (см. Пример 229). Тот же принцип у Берга в Скрипичном концерте приводит к не менее причудливым «извивам» серии — в одном случае в фигурациях аккордов, поддерживающих мелодию с дублировками (Od — основная форма серии от «d», Ia — инверсия серии от «a»), в другом — в вальсовых взлетах аккордов с сопровождающими фигурациями (Id — инверсия серии от d, Oa — основная форма от «a»):

230 а) **А. Берг. Концерт для скрипки**



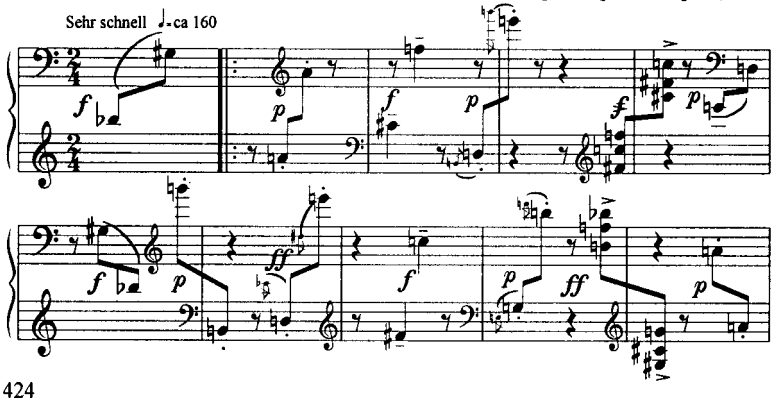
б)



Веберновский принцип расположения серии по горизонтали, в голосах канона, отражающих все ту же последовательность, оказался максимально эффективным для выразительно-конструктивного воздействия серии на музыкальную ткань и наиболее перспективным для додекафонно-серийного метода. Именно такой вариант метода был воспринят Стравинским и поколением композиторов второй половины XX в.

Примером использования Веберном додекафонной серии, участвующей в полипараметровой системе музыкальной композиции, может служить II ч. Вариаций для ф.-п. ор.27. Тип организации формы этой средней части цикла вытекает из эстетической задачи построения всего целого. II ч. Sehr schnell расположена на оси трехчастного цикла Вариаций, оттеняя окружающие быстрым темпом и шутливым характером (Веберн думал здесь о «Badinerie», «Шутке» из Оркестровой сюиты h-moll Баха), и идея зеркальной симметрии выдержана во всех ее элементах, по вертикали и горизонтали. Избранная простая 2-частная форма построена из 11 + 11 тт., и ось формы проходит точно между двумя равновесными частями. Каждая из двух частей этого «скерцо» повторяется, и на всех границах формы размещается один и тот же мотив (b–gis), способствуя «вращению» этого совершенного музыкального «кристалла»:

231. **А. Веберн. Вариации ор.27, II ч.**



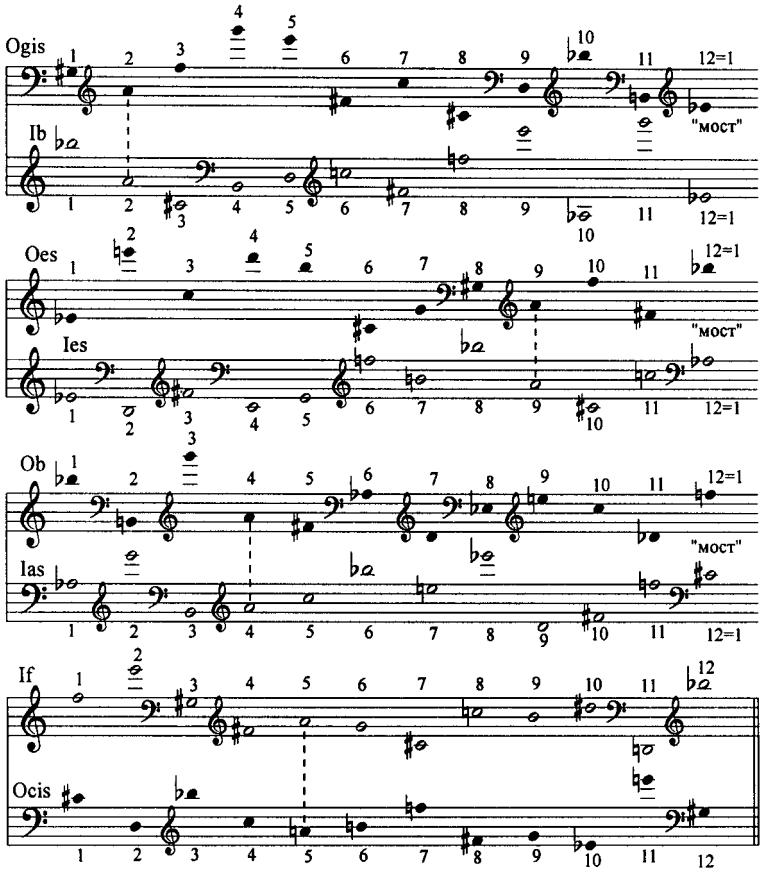
Додекафонная серия «скерцо», как всегда у Веберна строго гемитонная, поделена на два сегмента по 6 звуков, где каждый занимает диапазон меньше полуоктавы, — полутоновые поля e–a и b–es:

232. **А. Веберн. Вариации ор.27**

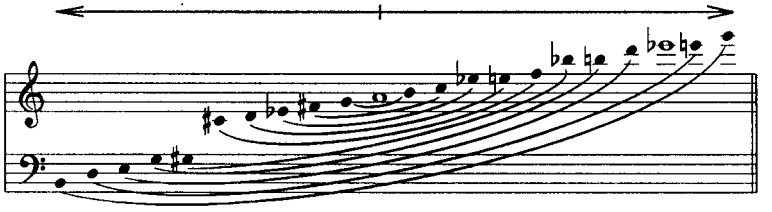
Серия взята в 8 позициях (4+4 в соответствии с 2-частной формой), и ее проведения даны в виде канона в инверсии, на этот раз не 4-х, а 2-голосного, с «мостами» между звуками 1 и 12. Поскольку звуки серии 1 и 12 отстоят на кварту, транспозиции серии (O, I) делаются также по квартам, но с такой поправкой в последиий раз (взаимообмен O и I после «мостов» на звуках «f» и «cis»), чтобы в конце части вернулись начальные звуки b–gis. Приводим предкомпозиционный канон в инверсии на серии в 8 позициях (см. Пример 233).

Хотя канон в инверсии приносит излюбленную Веберном зеркальную симметрию звуков серии по вертикали, композитор усиливает эту симметрию с помощью введенного им фундаментального гармонического приема зеркально-симметричного звукоряда **из всех звуков части с закреплением их в определенных октавах**. Звукоряд из 22 звуков зеркально располагается вокруг оси — a^1, с одним закономерным нарушением — вторым осевым звуком, es^3 (см. Пример 234).

233. **Предкомпозиционный канон (А. Веберн. Op.27, II ч.)**



234. **Звукоряд II ч. op.27 А. Веберна**



Форма II ч. op.27 организована также и ритмически: все ее мотивы представляют собой двузвучия (силлабический тип ритмики). В каждой

из двух частей (в репризных скобках) заключено по 18 мотивов-двузвучий; с учетом повторений частей и начального двузвучия лаконичное «скерцо» содержит 73 ритмически подобных двузвучия, своего рода **«силлабическую остинатность»**.

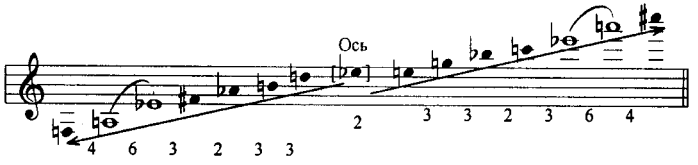
Структурализация коснулась здесь также артикуляции и громкостной динамики. Артикуляционных знаков — 5: 1) легато, 2) стаккато, 3) маркато, 4) форшлаг с лигой, 5) акцент. Громкостных нюансов — 3: ***p, f, ff***. 2 элемента содержит мелодическая линия — репетиция звука и скачок. Элементы разных параметров частично закрепляются друг за другом: осевой звук a^1 + репетиция + стаккато + ***p***; начально-конечные звуки b–gis + скачок + легато + ***f***. В этих закреплениях — рудимент будущего сериального метода композиции.

В итоге, II ч., осевая в цикле Вариаций ор.27, представляет собой веберновскую вдвойне симметричную (по горизонтали и вертикали) композицию с очертаниями простой 2-частной формы, на полипараметровой основе: гемитоника, додекафонная серия, канон, зеркальный 22-звуковой звукоряд, «силлабическая остинатность» ритма, краткие серии артикуляции, громкости, мелодической линии. Структурная отточенность служит ясной «постижимости» этой «шутки» Веберна.

«Лирическая геометрия» (слова Аймерта) Симфонии ор.21 Веберна, ставшая первым и высочайшим образцом собственно веберновского подхода к додекафонно-серийному методу, также полиструктурна и полипараметрова. Зерно многоуровневых симметрий произведения заключено в серии, основанной на симметрии ракоходного движения. I ч. Симфонии полиструктурна благодаря соединению 2-частной формы барокко (с характерным повторением каждой части, т.1–25 и 26–66) с трехчастной планировкой позиций серии (т.1–25, 26–42, 43–66; от т.43 возвращаются первоначальные позиции 4-голосного серийного канона, от звуков a, cis, a, f), а также с полифонической формой реального фактурного 4-голосного канона. Дополнительно она структурирована благодаря приему закрепления звуков серии в октаве, то есть введению многозвучного неподвижного симметричного звукоряда, вбирающего все тоны фактуры. В I ч. Симфонии таких зеркально симметричных звукорядов вводится два: 1) в экспозиции, 2) в репризе и коде (осевой интервал a–es занимает там особое положение). Причем помимо зеркального порядка в них можно видеть и логику равноинтервальных последований (см. Пример): а — зеркально-симметричный звукоряд экспозиции; б — тот же звукоряд как равноинтервальность кварт; в — зеркально-симметричный звукоряд репризы и коды; г — тот же звукоряд как равноинтервальность малых терций:

235 а) Звукоряд экспозиции I ч. Симфонии ор.21 А. Веберна б)

в) **Звукоряд репризы и коды I ч. Симфонии ор.21 А. Веберна**



г)

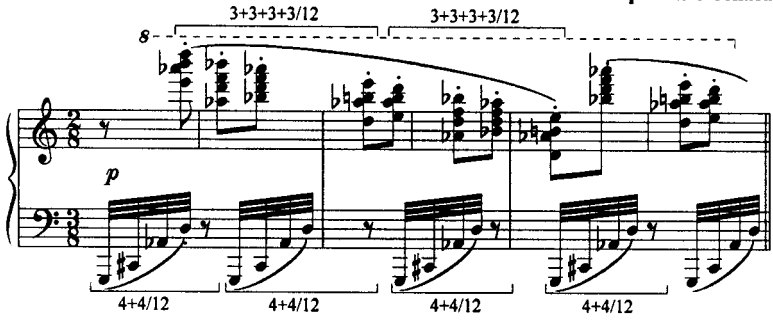
Неподвижный звукоряд «взрывается» лишь в середине (разработке). Но здесь Веберн применяет другой вид структурализации — полифоническую ракоходную форму, от т.26 до 42, с осью между т.34 и 35. Из других параметров специально прорабатывается ритм: в экспозиции он периодичен и спокоен (рисунки ♩ ♩ ♩ и ♩ ♩ ♩ ♩), в середине и репризе — синкопичен и напряжен (рисунки ◡ ♫ ♫, ♪ ♬ и др.), что соединяет эти разделы в одну вторую часть формы барокко.

Додекафонно-серийная система, абсолютизировавшись у Веберна благодаря синтезу с полифонической техникой канонов, вместе с тем впервые привела к развитой полипараметровой системе музыкальной композиции.

5. Ритмический принцип формообразования

Ритмика в первой половине XX в. стала одной из основ формообразования, внутренне изменив классические формы и создав ряд новых. В ритмике сохранилась ее постоянная диалектика противоречия регулярности и нерегулярности, но теперь, в отличие от форм классического типа, **доминировать стала нерегулярность**. Принцип нерегулярности затронул даже такое фундаментальное явление, как **пропорции длительностей**. В классической метроритмике существовали бинарные пропорции: целая равна двум половинным, половинная — двум четвертным и т.д. В XX в. утвердилось сначала равноправие бинарности и тернарности: любая длительность делится и на 2, и на 3 — в триоли. Как следствие появилась полуторная, гемиольная пропорция (2:3), затем — различные иные деления (на 5, 7, 11), приведшие к действию в ритмике не только единиц, происходящих от 2^n (4, 8, 16..., 1/16, 1/8, 1/4 и т.д.), но и иных — 1/12, 1/20 и т.д. Например, в коде 6 сонаты Скрябина при приведении чисел полиметрии к общему знаменателю обнаруживается единица в 1/12, со схемой 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 /12; 4 + 4 + 4 +4 + 4 + 4 /12:

236. **А. Скрябин. 6 соната**

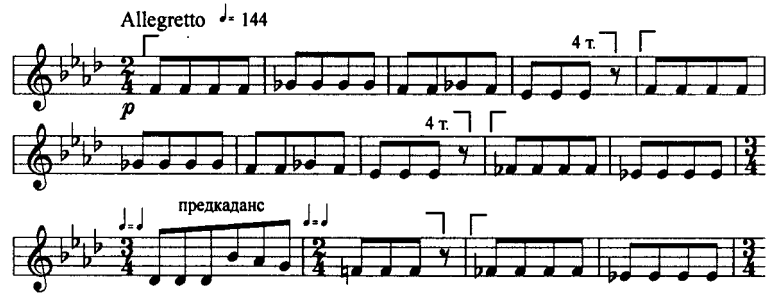


Все системы ритмического формообразования XX в. делятся на тактовую и нетактовые, причем, в 1-й половине века преобладает первая из них.

Тактовая система предстает как **позднетактовая**, то есть с нормативностью переменных размеров. В создании музыкальных форм активно участвует сама переменность и разные виды «метрических диссонансов»: противоречие мотива с тактом (акцентное и временно́е варьирование), полиметрия (тактовая, мотивная). С другой стороны, происходит и усиление тактовой системы — при помощи остинатности мелодических мотивов, то есть **формул, вписанных в такт**. Остинатные формулы величиной в один или несколько тактов, укрепляют в XX в. сам принцип ритмической регулярности.

Тактовая переменность и восстановление тактового постоянства способны создавать в музыкальной форме свои «ритмические неустои» и «ритмические устои». В частности, неустои возникают при введении переменных тактов на каких-либо границах форм — в окончаниях фраз, переходах, связках, предкадансах. Примеры предкадансовых расширений тактов, нарушающих периодичность и повышающих неустойчивость момента, — в теме II ч. Скерцо на 2/4 из 11 квартета Шостаковича (сначала 1 т. на 3/4, затем 2 тт. на 3/4):

237. **Д. Шостакович. 11 квартет, II ч.**



Пример предкадансовой переменности, но не с расширением, а с острым сокращением такта (после 2/4 и 4/4 — 3/8) — в пьесе №126 «Переменный такт» из «Микрокосмоса» Бартока. Сопоставляя ритмические единицы по 2/8 и 3/8, композитор использует **гемиольную пропорцию**. Группировка тактов с переменными размерами 2/4, 3/4, 3/8, 5/8 образует крупную ритмоформулу, остинатно повторяемую в данной пьесе:

238. **Б. Барток. Переменный такт**

«Ритмические устои» используются разными композиторами в моменты кадансов (см. все восстановления начального размера или более крупных долей в Примерах 237 и 238), репризах и особенно в кодах. Так, у Шостаковича в кодах всех трех частей 4 симфонии и I ч. 5 симфонии появляется самая строгая ритмическая регулярность. «Выпрямление» ритма при помощи остинатных формул наблюдается в додекафонно-серийных сочинениях Веберна. В частности, в коде III ч. его Вариаций ор.27 возникает такого рода остинатность (Б), тщательно завуалированная ее противоречием с тактом (А):

Схема ритма **(А. Веберн. Вариации ор.27, III ч. Кода, тт.56–66)**

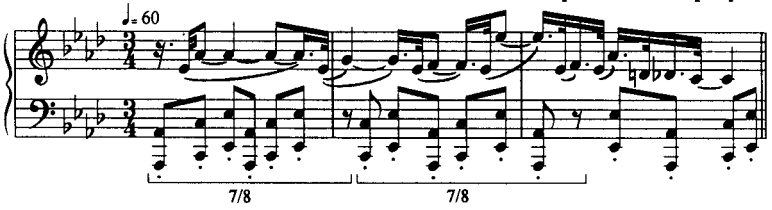
Самостоятельную роль основы музыкальной формы приобрели такие виды мотивно-тактового противоречия, как **акцентное и временно́е варьирование** мотивов (попевок, фраз).

Акцентное варьирование в его использовании у Стравинского было подсказано ритми́кой русской речи, с ее незакрепленными ударениями, и игровыми оборотами русских народных песен — типа «А мы просо се́яли, сеяли́». Только на одном этом приеме композитор стал строить отдельные темы и разделы форм. Пример темы — «Пляски щеголих» из «Весны священной», со смещениями ударений на разные доли такта:

239. **И. Стравинский. Весна священная. Пляски щеголих**

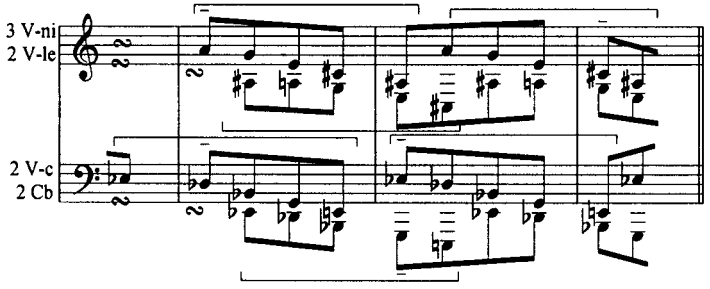
Пример раздела формы, целиком построенного на приеме акцентного варьирования мотива, с неподвижной гармонией, — эпизод as-moll из «Персефоны». Источник противоречия — несовпадение в аккомпанементе величины мотива на 7/8, включая паузу, с величиной такта в 6/8 (3/4); протяженность раздела — 15 тт., приводим начало:

240. **И. Стравинский. Персефона**



С помощью акцентного варьирования создан один из самых ярких ритмических моментов у Бартока — эпизод в разработке II ч. «Музыки для струнных и ударных» с синкопированным соло ф.-п., приводим партии 4-х струнных с ритмически несовпадающими мотивами:

241. **Б. Барток. Музыка для струнных и ударных, II ч.**

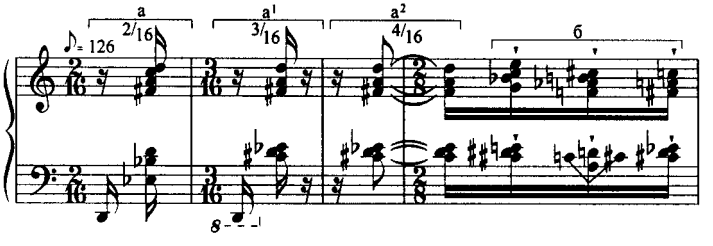


Временно́е варьирование мотивов (фраз, попевок) основано на изменении продолжительности исходного мотива, например, 2, 3, 6 восьмых:

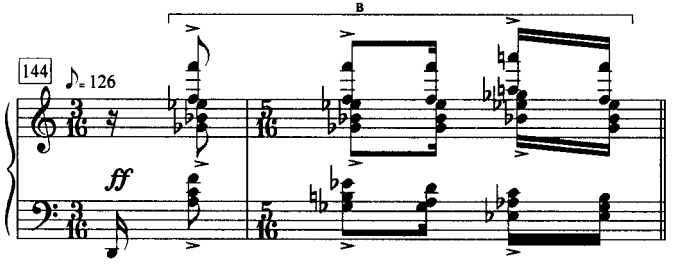
242. **И. Стравинский. Свадебка**

Этот прием построения формы способен быть настолько динамичным, что на нем оказалась основанной самая ритмически экспрессивная музыка первой половины XX в. — финал «Весны священной» Стравинского, «Великая священная пляска». Форма финала — рондо с пропуском последнего проведения рефрена и напоминанием его в коде; общая схема — A B A C Coda. На приеме временно́го варьирования построен каждый из разделов рондо. Рефрен складывается из микротемы в 4 тт. (мотивы — а, $а^1$, $а^2$, б), которая подвергается планомерному варьированию на протяжении раздела А. Приводим начальную микротему и схему формы рефрена А (в 1-й вариации появляется новый мотив — в):

243 а) **И. Стравинский. Весна священная. Великая священная пляска**



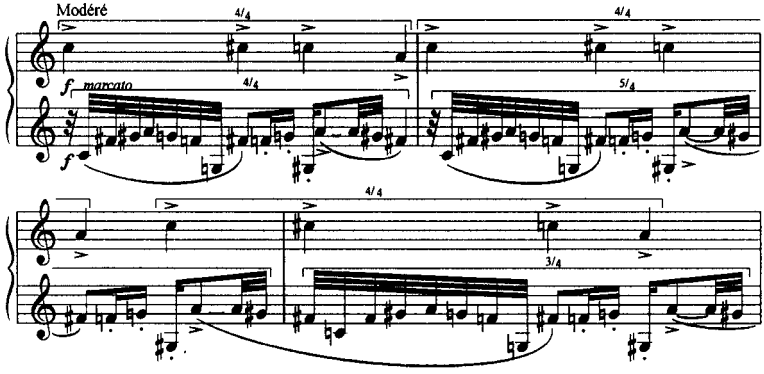
б)



протяженность в шестнадцатых длительностях	3	12	12	11	11	10	11	12	6	12	5	7
мотивы	а	а,б	а,б	а,в	а,б	в,а	а,б	а,б	а,б	а,б	в	в
функции мотивных групп	вступление	изложение темы	повторение темы	1-я вариация	2-я вариация	3-я вариация	4-я вариация	5-я вариация	6-я вариация	7-я вариация	заключительное дробление	
номера тактов партитуры по изд. М., 1965	1	2–5	6–9	10–12	13–15	16–17	18–20	21–24	25	26–29	30–31	32–33

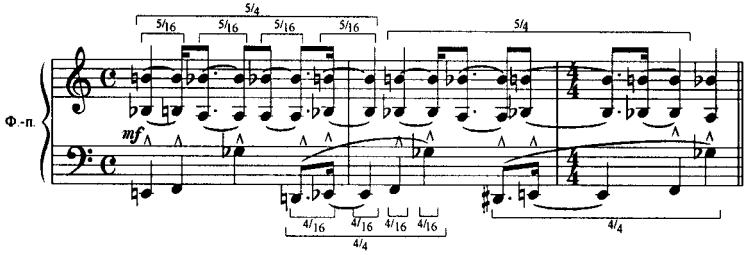
Полиметрия, наделенная «диссонирующей» ритмикой, интересовала многих композиторов первой половины XX в. и применялась в различных видах: междутактовой, внутритактовой, мотивной. Типичное число слоев полиметрии — 2–3. Так, в симфонии Хиндемита «Художник Матис» один из разделов I ч. построен как полиметрия партии тромбонов на теме из Вступления «Три ангела пели» в размере 3/2 и всего оркестра на 2/2, с проведением ПП и ГП. В сцене бала из «Золушки» полиметрически соединяются мазурка на 3/4 и фанфары духового оркестра на сцене в размере 4/4, на протяжении 16 тт. мазурки. Скрябин, как было показано, ввел полиметрию с наименьшей долей в 1/12 (см. Пример 236 из коды 6 сонаты). Шенберг в самом конце финала 4 квартета неожиданно оживил такт на 4/4 введением в разных партиях гемиольного размера 8/8 (3 + 2 + 3; 3 + 3 + 2). У Мессиана встречаются весьма сложные комбинации разновеликих мелодических формул, нотируемых в «фальшивом метре» (выражение Мессиана). Один из примеров — в середине пьесы «Взгляд пророков, пастухов и волхвов» с мотивом верхнего голоса на 4/4, нижнего — на 4/4, 5/4 и 3/4:

244. **О. Мессиан. Взгляд пророков, пастухов и волхвов**



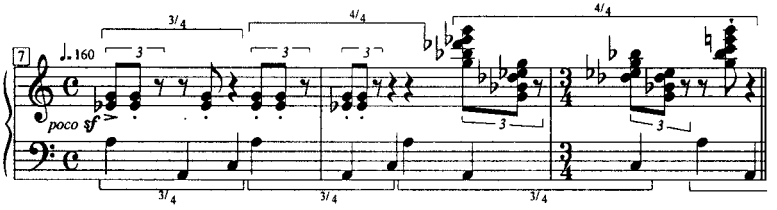
Принципиальное обновление в полиметрию внес Айвз, достигнув не только невиданной многослойности, превышающей нормы своего времени, но и многоуровневости структуры, благодаря уходу от чисел 2^n и экспериментам с простыми числами — 3, 5, 7 и др. Образцы многослойной полиметрии встречаются во II ч. 4 симфонии, например, в ц.36: соединение по вертикали мотивов и фраз на 6/8, 5/8, 5/16, 5/4 и пласта ф.-п. с 1/4-тоновой настройкой в темпе, ускоренном в полтора раза. Один из случаев многоуровневой полиметрии — в пьесе «In Re Con Moto Et Al» для фортепианного квинтета, где в метрически контрастных слоях — на 4/4 и на 5/4 — прячется еще и противоречие внутри доли такта — 4/16 и 5/16:

245. **Ч. Айвз. In Re Con Moto Et Al**



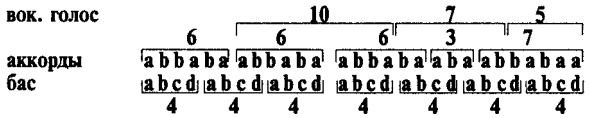
У Стравинского полиметрия стала стабильной динамической основой музыкальной формы. Она приняла у него законченный вид **мотивной полиметрии**, двух- или трехслойной. Тактовую черту Стравинский как правило ставит единую, на основе главного, мелодического голоса, а противоречащий слой вырисовывается структурой и величиной его мотивов. Диссонирующее противоречие мотивов в полиметрии Стравинского идентично напряжению гармонических неустоев в классической музыкальной форме, но направляется логикой ритмовременной структуры. Типично для этого композитора, что в его фактуре басовый слой — ритмически остинатный, с неизменной структурой мотива, а слой мелодический — ритмически переменный, с временны́м варьированием мотива. Образец двуслойной полиметрии Стравинского — эпизод с соло ф.-п. из I ч. Симфонии в трех движениях (ц.7): нижний голос с неизменным мотивом на 3/4 разнообразится акцентным варьированием, верхний — временным, с мотивами (включая паузы) на 3/4, 4/4, 4/4, 3/4, 5/4, 4/4, 3/4, 4/4:

246. **И. Стравинский. Симфония в 3-х движениях**



Пример трехслойной полиметрии Стравинского — песня Параши b-moll из оперы «Мавра». (В переложении этого номера оперы С. Душкиным для скрипки и ф.-п. под названием «Русская песня» взяты более развитая форма — рондо — и другая тактовая запись.) 3-частная репризная форма песни целиком основана на полиметрическом противоречии голосов. Трехслойная структура складывается из мотивов баса, аккордов и мелодического голоса. В I ч. песни (10 тт.) метр баса неизменен, на 4/4, аккордовый мотив, величиной в 6/4, содержит вставку и расширение (3/4, 7/4), фразы вокального голоса варьируются как 10/4, 7/4, 5/4. Полиметрия ведет к намеренным гармоническим «фальшивостям», несовпадениям T и D. Приводим начало песни и схему полиметрического строения I ч.:

247. **И. Стравинский. Мавра. Песня Параши**



Как видно на схеме формы, Стравинский в структуре полиметрии стремится избежать повторов и одновременных для всех трех слоев расчленений, так как длящееся несовпадение слоев служит динамическому напряжению формы.

Другие образцы трехслойной полиметрии у Стравинского — Колыбельная из «Персефоны» (ц.74), хор Привидений из оперы «Соловей»

(ц.108), где в одном из слоев ускоряется «маятник часов» — 9/16, 5/16, 3/16 — и соответственно фаза за фазой нарастает неустойчивость в музыкальной форме.

Нетактовые виды формообразования в первой половине XX в. предстают как разного рода **тематические ритмоформулы**: темы для остинатных, вариантных, полиостинатных, остинатно-полифонических форм, ритмические серии, ритмические «педали», ритмоформулы talea в соотношении с color.

Кристаллизация тематических ритмоформул сказалась в поисках Мессианом «необратимых ритмов» и его интересе к индийским ритмам Дéсита́ла, в построении Айвзом ритмических прогрессий (пьесы «С колоколен и гор», «Все время вокруг и обратно» для ансамбля), в обращении Бартока к болгарским ритмам («6 танцев в болгарском ритме» из «Микрокосмоса») и т.д. Все эти формулы закрепляют нерегулярный ритмический принцип, неквадратные пропорции; примеры — индийские ритмоформулы «рагавардхана», «кандракала», «лакссмиса», соединенные в ритмический ряд из IV ч. симфонии «Турангалила» Мессиана; ритмоформула из «Танца в болгарском ритме», №153 из «Микрокосмоса» Бартока:

248 а) О. Мессиан. Турангалила, IV ч. **б) Б. Барток. Микрокосмос, №153**

Остинатные формы строятся либо на мелодико-ритмических, либо на ритмических темах, и все они соединяют ритмическую нерегулярность с регулярностью, с перевесом одного или другого начала. Раньше указывались ритмоформулы, вписанные в такт, у Прокофьева — остинатные однотакты с неквадратной группировкой (см. Пример 212 из «Семена Котко»). Подобное «нагнетательное» мелодико-ритмическое остинато применил Барток в разработке I ч. Сонаты для 2-х ф.-п. На более длительной ритмоформуле, вписанной в трехтакт, построил Мессиан начальный раздел в VII ч. «Квартета на конец времени» (3-е проведение формулы расширено до 6 тт.):

249. **О. Мессиан. Квартет на конец времени, VII ч.**

Остинатно-вариационную форму на основе неизменной мелодико-ритмической темы на 17/8 (4 + 4 + 5 + 4) в 11-кратном ее проведении представляет собой «6-й эскиз» для ф.-п. Станчинского.

Нетактовые нерегулярные ритмоформулы развиваются не только остинатно, но и в виде **вариантной формы**. Пример микровариантной формы

на фразу-ритмоформулу — VI ч. «Танец ярости для семи труб» из «Квартета на конец времени» Мессиана, где при изменении длины фразы меняется «периферия» формулы, но непременно сохраняется ее «центр» — неустойчивый гемиольный ритм (♫ , ♫ , ♫.):

250. **О. Мессиан. Квартет на конец времени, VI ч.**

Полиостинатную форму на основе асинхронного проведения комплекса ритмомелодических тем создал Берг в качестве вступления к «5 оркестровым песням» на сл. Альтенберга. В тактовом размере 4/8 композитор ввел одновременно 7 разновеликих мотивных фигур — в 2/16, 3/16, 4/16, 6/16 (5 + 1), 7/16 (5 + 2), 8/16 (6 + 2), 10/16 (паузы прибавлены к предшествующим звукам), в основе которой лежит предкомпозиционная прогрессия шестнадцатых длительностей —1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 (3 + 3 + 3), 10. Статическая звучность этой полиостинатности сравнима с эффектом яванского гамелана.

Остинатно-каноническую форму изобрел Берг в сц.3 «В кабаке» III д. «Воццека», назвав ее «инвенция с одним ритмом». Ритмоформула сцены сначала появляется в звучании шнель-польки на «разбитом пианино», а далее звучит в ум., ув., – двойном, тройном, четверном, как в мензуральной ритмике:

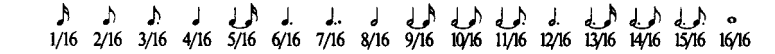
251 а) **А. Берг. Воццек, III д., 3 сц.** **б)**

Ритмоформула преломляется в различных канонах — 2-, 3-, 4-, 5-, 6-голосных, полихронном, пропорциональном (см. пропорциональный полихронный 5-голосный канон в ц.180). Сцена идет от «сухого» звучания темы-ритма у пианино, ударных к полнозвучию вокального ансамбля с хором.

Ритмические серии в своем структурно законченном виде оформились в условиях сериализма второй половины XX в. В первой половине начала

складываться «хроматическая шкала длительностей». Приближением к ней явился концентрический ряд у колоколов в пьесе Айвза «С колоколен и гор» (1901) — 𝅗𝅥 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ 𝅗𝅥 | . Еще большим приближением стал ряд Голышева из 12 длительностей в его Струнном трио (1914) — 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯. 𝅘𝅥 𝅗𝅥𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝅗𝅥𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥𝅘𝅥𝅯. | .

Мессиан выстраивает точную арифметическую прогрессию из 16 длительностей (о прогрессиях см. в связи со второй половиной века), по принципу или прибавления по 1/16 (возрастающая прогрессия) или убавления на 1/16 (убывающая прогрессия). С этими «хроматическими шкалами длительностей» он работает в «20 взглядах» и «Турангалиле». Вот шкала возрастающей прогрессии из пьесы №16 «Взгляд пророков, пастухов и волхвов» (в репризе пьесы; в экспозиции — прогрессия убывающая):

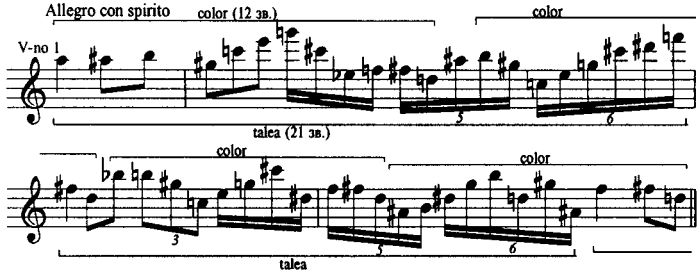


В этой пьесе точная прогрессия ритма дана как бы в виде цепи нерегулярных ударов колоколов (в басу) на фоне регулярно-остинатных перезвонов аккордов в верхнем голосе. Приводим начало пьесы, где прогрессия идет в убывающем порядке — 16/16, 15/16, 14/16 ... 1/16:

252. О. Мессиан. 20 взглядов. №16 Взгляд пророков, пастухов и волхвов

«Ритмическая педаль» (по терминологии Мессиана) — повторяющаяся ритмоформула, наряду с «гармонической педалью» — повторяющейся гармонической последовательностью, возможно и мелодическим построением. Применение «ритмической педали» осуществляется, в частности, в возрожденной в XX в. изоритмической технике французского Ars nova, с взаимодействием talea и color. Здесь talea — ритмическая последовательность, или «ритмическая педаль», по длительности и структуре не совпадающая с color, «гармонической педалью» и мелодической последовательностью. Данное расщепление целого на два несовпадающих остинато создает сложную упорядоченность музыкального синтаксиса. Один из ранних примеров — во II ч. «Аргументы» 2 квартета Айвза (1913), где в теме фугато talea — ритмоформула из 21 длительности на основе прогрессии, а color — 12-тоновая высотная серия:

253. **Ч. Айвз. Квартет №2, II ч.**



В пьесе «Машина — внетональная самосатира» для ф.-п. в 4 руки Ф.-Х. Кляйна в ритмоформуле talea — 11 длительностей, в высотном color — 12 тонов:

254. **Ф.-Х. Кляйн. Машина — внетональная самосатира**

Известный пример несовпадения «ритмической педали» в 17 длительностей с «гармонической педалью» в 29 аккордов в одной и той же партии ф.-п. — в I ч. «Литургия кристалла» из «Квартета на конец времени» Мессиана.

Развитая ритмическая основа привела к образованию в XX в., начиная с первой половины, самостоятельного класса **ритмических форм**: остинатных, полиостинатных, остинатно-имитационных и канонических, микровариационных, полиметрических.

6. Мелодико-линеарный принцип формообразования

Мелодическая линеарность стала в XX в. самостоятельной основой музыкальной формы в условиях, с одной стороны, многоголосного, полифонического тематизма, с другой — ослабления или исчезновения тонально-функциональной организации музыкальных произведений. Мелодико-линеарная система музыкальных средств XX в. вобрала в себя дотональный принцип модальной связи тонов на основе движения по ладовому звукоряду, прием additio («продление») эпохи Возрождения, прием «растворения мотива» («Auflösung») классической музыкальной формы. Новое качество этой системы выразилось в ее распространении помимо диатонического, также на хроматический звукоряд, приобретении линеарностью нередко большой динамической энергии и способности охватывать формы большого протяжения. Мелодическая линеарность существенна для Дебюсси, Бартока, Хиндемита, Прокофьева, Шостаковича, но законченную систему формообразования она приобрела у Стравинского. В основе системы лежит гаммообразная линейность, обеспечивающая мелодическую связность тонов гаммы благодаря секундовому «перетеканию», и их направленность, иногда энергичную, к какому-либо звуку-центру, местному или общему. Для растяжения гаммы (поступенной мелодической линии) на длительные участки формы она постепенно наращивается, с прибавлением звуков, согласно приему additio, образуя «движение с сопротивлением», как в финале Симфонии in Ut Стравинского:

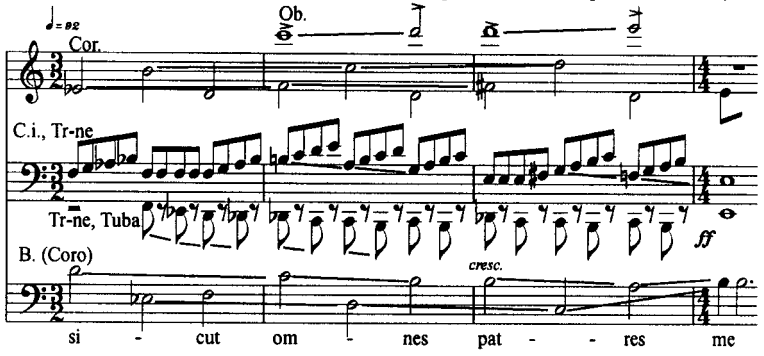
255. **И. Стравинский. Симфония in Ut, финал**

Гамма может проступать в качестве скрытого голоса мелодии:

256. **Б. Барток. Концерт для альта, III ч.**

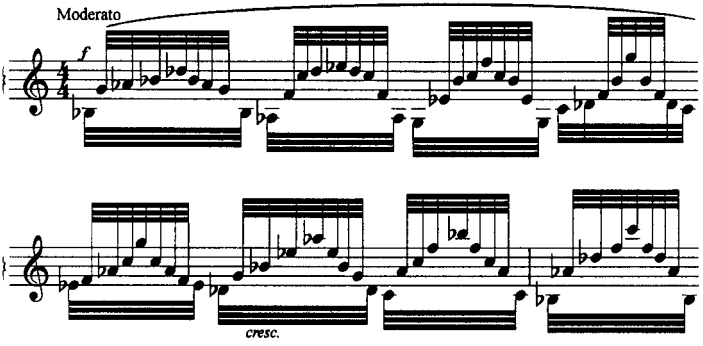
В многоголосной фактуре может действовать несколько гамм (и их отрезков); например, в «Симфонии псалмов» Стравинского, в тактах, ведущих к высотным полюсам e и h в ц.12 движутся параллельно 7 линий-гамм:

257. **И. Стравинский. Симфония псалмов, I ч.**



Связующая сила линий-гамм особенно значима в XX в. для хроматики и диссонирующих созвучий, так как логика их направленного гаммами движения возмещает отсутствие тонально-функционального порядка T S D T. Пример такого рода линеарной организации неклассических созвучий — в фигурационной теме из Прелюдии «Ludus tonalis» Хиндемита: в верхнем голосе — прямая гамма des es f g as b c des es, f g, в нижнем — движение с сопротивлением b as g, c, es des c b, f es des c:

258. **П. Хиндемит. Ludus tonalis. Прелюдия**



Прокофьев во II ч. 5 сонаты с помощью линий-гамм организует крайние части сложной 3-частной формы. В условиях чисто хроматической диссонантной тональности с равноправием 12 ступеней линеарный процесс длится непрерывно в течение I ч. формы (58 тт.), потом отражается в репризе. Основа — гамма-линия баса, медленно движущаяся от «a» до «d» и обратно (Пример б), дополняемая небольшими гаммами-отрезками в верхнем и среднем голосах, как в начале темы (ces–b–a, des–d–es — см. Пример а):

259 а) **С. Прокофьев. 5 соната, II ч.** **б)**

Барток к медленно текущей целотоновой гамме свел тональный план развитой сонатной формы с зеркальной репризой — в I ч. 5 квартета:

	экспозиция		разработка		реприза	
ГП	ПП^1	ПП^2	ГП	ПП^2	ПП^1	ГП
т.1	т.25	т.55	т.59	т.133	т.160	т.161
B	C	D	E	Fis	As	B

У Стравинского мелодико-линеарная система носит характер многоуровневый, сквозной и применяется от раннего до позднего, серийного периода. Экспозиционные, переходные, заключительные участки форм его произведений сливаются в органичное целое. При экспонировании в темах-мелодиях обыгрываются отрезки гамм, и линия носит кругообразный характер. В моменты кадансов и переходов отрезки вырастают до полных гамм, и линия принимает стрелообразный характер. В малой форме линеарные кадансы длятся по нескольку тактов, в крупной форме — как цикл концерта — кадансирование занимает десятки тактов. В балетах такая линеарная музыкальная кода может составлять отдельный танцевальный номер. В качестве окончательного завершения формы применяется прямая **итоговая гамма**. С помощью линий-гамм осуществляется и кадансирование, и модулирование, движение к любому намеченному высотному полюсу.

Пример действия мелодико-линеарной системы Стравинского на наименьшем уровне — 1-й раздел «Шествия» из «Байки». Тема-мелодия строится так, что в ней постепенно «прорастает» отрезок гаммы — a–g–fis–e, d–c–h–a–g, c–b–a–g–fis–e, — и в кадансе появляется полная прямая итоговая гамма a–g–f–e–d–c–h–a:

260. **И. Стравинский. Байка. Шествие**

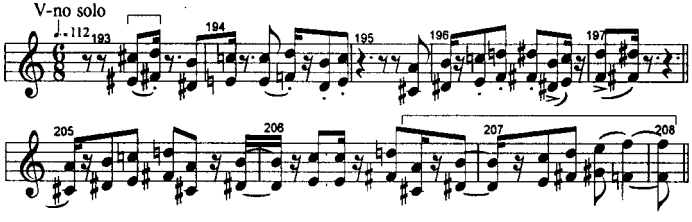
Приведенная форма является также и ритмической, последовательно построенной на приеме временного варьирования.

На крупном уровне, как симфонический цикл, фаза завершения, кадансирования разрастается до десятков тактов. 55 тт. составляет кода финала Скрипичного концерта in D (от т.3 после ц.126). Сначала отрезки гаммы носят вращательный характер (16 тт. до ц.129). Затем на этом фоне развиваются целенаправленные линии в крайних голосах. Верхний голос путем аддиции в течение 32 тт. приходит к главному полюсу d: gis–a, gis–a–h, gis–a–h–c, gis–a–h–c–d. Аддиция в нижнем голосе, также направленная к d, развертывается в течение 39 тт.: g–eis, a–g–eis, a–g–eis–e, a–g–eis–e–d.

В балетах завершения частей (балетные коды) Стравинский иногда пишет в виде отдельного музыкально-танцевального номера, целиком построенного на приеме аддиции. Такое строение имеет «Выплясывание земли», заключительный номер I ч. «Весны священной». У басов оркестра сначала остинатно проводятся 3 звука целотоновой гаммы fis–gis–b, затем все чаще — 6 звуков fis–gis–b–c–d–e, наконец, итоговая гамма включает 12 звуков, в пределах двух октав.

Аналогично построена Кода II ч. «Агона» (ее основной раздел). Хотя в этой части используется додекафонная высотная серия, причем она наделена гаммообразной структурой (a–h–b–c–des–es–e–fis–f–g–d–as), главный голос главного раздела (соло скрипки параллельными секстами) основывается не на серии, а на аддиции, от двух звуков гаммы до шести звуков гаммы в конце:

261. **И. Стравинский. Агон, II ч.**



Обе названные балетные коды — из I ч. «Весны священной» и II ч. «Агона» — кроме мелодико-линеарной имеют также и ритмическую основу формы (временно́е варьирование), в то время как гармония сравнительно статична.

Наконец, с помощью системы мелодической линеарности Стравинский организует целое оперное действие — II д. оперы-оратории «Царь Эдип». Мелодия «раскручивается» от свернутой линии в арии Иокасты g-moll (ц.96) до прямой восходящей итоговой гаммы в момент развязки трагедии (ц.198). Планомерное распрямление мелодической

линии — одновременно и символ неотвратимости сбывающегося предсказания. Показательные моменты этого процесса и движения драмы — ария Иокасты «Не стыдно ли вам, цари» (линия свернута — ц.96, Пример а), дуэт Иокасты и Эдипа «Пророчества обманчивы всегда» (линия начинает развертываться, ц.121, Пример б), хор «В дом войдя, стала она волосы рвать» (как бы завывающие «вращения» линии в партиях хора, ц.173, Пример в), хор «Кровь, черная кровь потекла» (линия стремится идти в одном направлении, ц.187, Пример г), итоговая гамма в оркестре на слова «Вот он, царь ослепший!» (прямолинейная гамма в 2,5 октавы, ц.198):

262 а) И. Стравинский. Царь Эдип, II д. б)

Между указанными моментами возникает много разнообразных гамм в оркестре, в частности, стремительно мчащиеся гаммы-тираты при появлении Вестника (ц.172, 178, 186, 196; см. также ц.134 + 4 тт.).

Композиторы первой половины XX в. внесли столько существенных новаций в области музыкальных идей, что поколение второй половины века намеренно отталкивалось от их находок.

Литература

Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М. 1961

Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М. 1978. С.61–65

Власова Н. О. Творчество Арнольда Шенберга. М. 2007

Гончаренко С. Музыкальные формы XX века. Новосибирск. 1989

Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М. 1986
Дьячкова Л. О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов) // И.Ф. Стравинский. М. 1973. С.301–322
Екимовский В. Оливье Мессиан. М. 1987
Ершова Е.Д. Черты формообразования в современной музыке. М. 1987
Жисупова Ж., Ценова В. Драма сердца и 12 звуков. О лирической сюите Альбана Берга. М. 1998
Кшенек Э. Упражнения в контрапункте, основанном на двенадцатитоновой технике // Музыкальное искусство XX века: творческий процесс, художественные явления, теоретические концепции. М. 1992. С.130–179
Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М. 1996
Лаул Р. О творческом методе А. Шенберга // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.9. Л. 1969. С.41–70
Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. М. 1977
Слонимский С. «Песнь о земле» Малера и вопросы оркестровой полифонии // Вопросы современной музыки. Л. 1963. С.179–202
Слонимский С. Симфонии Прокофьева. М., Л. 1964
Холопов Ю. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Сб. ГМПИ им. Гнесиных. Вып.70. М. 1983. С.34–57
Холопов Ю. Музыка XX века в вузовском курсе музыкальных произведений // Современная музыка в теоретических курсах вуза. Сб. ГМПИ им. Гнесиных. Вып.51. М. 1981. С.119–141
Холопов Ю. Формы классического типа в музыке Шостаковича // Московский музыковед. Вып.1. М. 1990. С.195–212
Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М. 1971
Холопова В. Мелодика. М. 1984. С.73–86; Холопова В.Н. Теория музыки. СПб. 2002. Ч.1 Мелодика
Холопова В. Об одном принципе хроматики в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып.2. М. 1972. С.331–344
Холопова В. О системе мелодических приемов завершения формы у Стравинского // И.Ф. Стравинский. М. 1973. С.322–346
Холопова В., Холопов Ю. Музыка Веберна. М. 1999

Глава XIV. Музыкальные формы второй половины XX в.

1. Тенденции музыкальной культуры

В ситуации разделенности музыкальной культуры на множество субкультур, свойственной всему XX веку, основная тенденция развития E-Musik во второй половине столетия состояла во множественной ее «разгерметизации»: в концертный зал проникли элементы театра, иногда и ри-

туального действа, слушатели стали вовлекаться в ход исполнения, традиционные инструменты начали дополняться техническими средствами (магнитная лента, динамики), благодаря глобальному характеру культуры тесно сблизились мировые регионы, полистилистика осуществила тотальный синтез современного и исторического, стала стираться грань между творчеством композитора и исполнителя, произведением законченным (res facta) и незаконченным (non res facta), музыкальный язык приобрел полипараметровость, а сами параметры вышли из своих прежних границ (например, звуковысотность из сферы полутоновой хроматики в микроинтервалику и глиссандирующую зонность). В пределах одного композиторского стиля смогли совмещаться авангардизм и ретро, математически рассчитанный конструктивизм и интуитивизм. В противовес переусложненности языка авангардизма возник нарочито примитивизированный «минимализм». Важнейшую область творчества составила электронная музыка.

Показателем «разгерметизации» концертной эстрады явился «инструментальный театр», манифестом которого выступило «Sur scéne» («Для сцены», 1959) немецкого композитора аргентинского происхождения М. Кагеля, также «Театральная пьеса» (1960) американца Дж. Кейджа, после чего элементы этого жанра обыгрывались в «чистой музыке» множества композиторов, включая 1 симфонию Шнитке (начальное «вбегание» оркестрантов и их постепенный уход в конце), «Новгородскую пляску» Слонимского с переходом в пляс всех ансамблистов, 1-й квартет Губайдулиной с планомерным отодвиганием музыкантов друг от друга до полного рассогласования ансамбля и мн.др. Хеппенинговая пьеса Б. Шеффера «TIS — MW-2» («театр инструментальный для ансамбля MW-2») вовлекала помимо инструменталистов также актера и танцовщицу, пьеса «Espositione» Берио (1963) предполагала участие суфлера и зрительного зала, в оркестровом «Терретекторе» Ксенакиса (1966) слушатели должны располагаться между группами оркестра и «пронизываться» его звучанием. Сочинения Пярта 80–90-х гг. («Страсти по Иоанну», 1982, «Берлинская месса», 1991, и др.) по статике эмоции и формы тяготеют больше к ритуально-богослужебному, чем к концертному типу музыки.

Из **технических средств** магнитофонная лента становится композиционным элементом не только в качестве контрапункта (мужской хор в балете «Ярославна» Тищенко), но и создателя канона многозвучной массы голосов и даже репризы произведения, как в «Perception» Губайдулиной с подключением в записи на пленку всех тем цикла в XII части.

Проникновение **восточных** и вообще **внеевропейских** художественных элементов сказалось не только в оттенках колористики европейского авангарда (в «Молотке без мастера» Булеза ксилофон — как подобие африканского балофона, гитара — как японское кото, у Губайдулиной пьеса «Рано утром перед пробужденьем» — для самих 7 кото), но и в драматургическом мышлении. Так, Штокхаузен, не принимая традиционно-европейской драматургии пар-антитез, находит прибежище в восточной идее «единого дао» (особенно ярко — в статичном «Stimmung»

для 6 вокальных голосов, 1968, длящемся около 70 мин. на одном нонаккорде B–f–b–d^1–as^1–c^2), Булез видит шанс восточной музыки на Западе в отказе от полной законченности произведения, приходе к открытому развертыванию, к «открытой форме» (термин К. Боэмера, «большая алеаторика» по Ц. Когоутку). Востокоизация жанра симфонии связана с отказом от традиционного цикла («Турангалила» Мессиана) и введением статического образа в качестве ведущего (симфонии Канчели, Тертеряна). Сближение мировых регионов идет с противоположных сторон: авангардисты Запада активно работают с восточными элементами, авангардисты Востока сплавляют древнейшие свойства своих культур (приоритет тембрового начала, высотную зонность) с новациями Запада (китайские композиторы Хо Шинтьен, Тан Дун). В **полистилистике** осуществился синтез главным образом исторического порядка. Видным полистилистическим произведением на Западе стала Симфония Л. Берио памяти М.Л. Кинга (1968). Во 2-м фортепианном концерте Щедрина (1965) яркий коллаж составило остро-контрастное включение в академическую музыку XX в. звучания джазовой установки. Особенно важной полистилистика стала для Шнитке, который ввел сам этот термин, теоретически обосновал данный метод композиции, связав его с плюрализмом сознания человека XX в., повышенной информационностью. Полистилистика выполнила ряд смысловых и конструктивных задач: усилила ассоциативный ряд музыки, заменив словесную программность XIX в., ответила на потребность музыки быть приверженной не только эвристике, но и художественному канону, осуществила обогащающий языковый синтез, способствовала демократизации языка, смыканию субкультур XX в., дала новую основу музыкальной драматургии и формообразованию. Шнитке благодаря этим свойствам полистилистики в монументальных формах своих симфоний путем ассоциаций смог воплотить такие крупные темы, как судьба музыки в современном мире (1 симфония), история и судьба великой немецкой музыки (3 симфония) и мн.др.

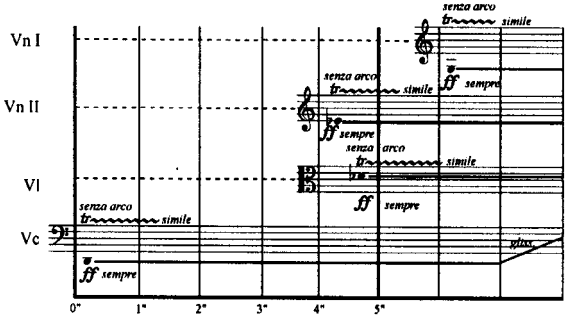
В музыкальном языке второй половины XX в. на первый план вышло развитие тех элементов, которые раньше принадлежали **творчеству исполнителей**: артикуляция и способы звукоизвлечения. Возникли партитуры из одних лишь исполнительских указаний (Квартет Лахенмана «Gran torso», камерные сочинения Борковского), появились словесные и графические партитуры, дающие режиссерский план сочинения, в то время как звуковысотность, ритм, темп, иногда и выбор инструментов доверяется творчеству исполнителя. «Словесную партитуру» представляет собой сочинение Штокхаузена «Из семи дней» (1968), из одних лишь слов, без нотных станов и знаков, относимое к области «интуитивной музыки». Так, №1 «Правильные длительности» для примерно четырех исполнителей открывается текстом: «Играй один тон Играй его так долго пока Ты не почувствуешь Что Ты должен перестать». После воплощения этого замысла тромбонистом и композитором Глобокаром между ними возник спор об авторстве музыкального сочинения. Пример графической партитуры, из одних лишь рисунков для дирижера (движений голо-

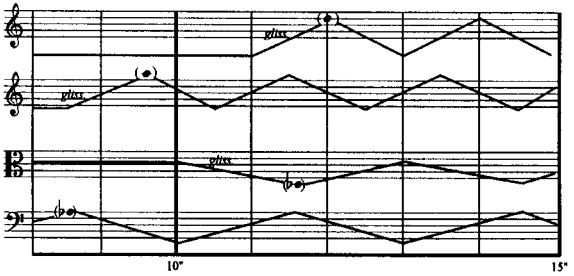
вы, рук, ног) — «Balletto» Екимовского (1974), с запрограммированным комизмом ситуации. В подобных случаях композитор и исполнитель выступают сотворцами, их соотношение качественно иное, чем в создании классического произведения: здесь принцип «res facta» («сделанная вещь») заменяется принципом «res non facta».

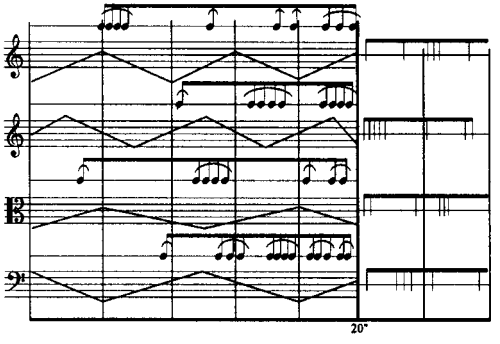
Полипараметровость музыкального языка — наличие в музыкальной форме не двух классических основ (тематизм и гармония), а значительно большего количества: мелодика, ритмика, звуковысотность, фактура, динамика, тембр, артикуляция и др. К самым новым параметрам относятся пространственность, свет (цвет), жест, «параметр экспрессии» (понятие, введенное В. Холоповой). Осознанию такого состояния языка способствовала техника сериализма, при которой логика реализации каждого из параметров предопределялась специальным рядом элементов, выводимых из общей основы-серии. Исходное произведение такого рода — «Kreuzspiel» («Перекрестная игра») Штокхаузена (1951), с рядами высоты, ритма, динамики, тембра, регистра, количества «взятий» тонов, плотности звучания и др. Общее число параметров в музыке пока еще не определено.

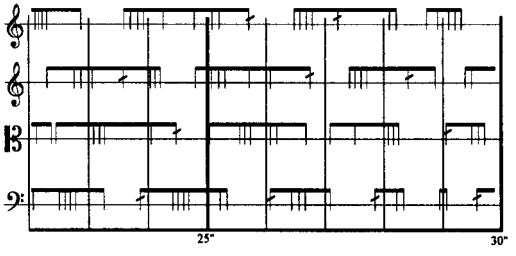
Самостоятельным параметром у композиторов второй половины XX в. стал сам музыкальный **звук**. В электронной музыке он специально создается по особым, акустическим расчетам. На традиционных струнных инструментах применяется игра разными видами пиццикато (правой и левой рукой), на подставке, за подставкой, по деке, на духовых — аккордами флажолетов, по клапанам, с добавлением человеческого голоса (смех, стон), в вокальной сфере наряду с обычным пением — хоровой говор, согласные звуки, другие отдельные фонемы речи, выкрики, шепот, свист, смех, кашель, «мурлыканье про себя», гортанное пение, открытый звук, пение с придыханием, глиссандирование и т.д. Например, в «Посвящении Марине Цветаевой» для хора а капелла Губайдулиной автор ввела 14 видов звука, включая звуки дыхания (вдох-выдох), интонированную речь с призвуком дыхания, глиссандированную речь. В музыку вводятся также «конкретные звуки» (шумы), звуки ветра, воды, молотов, автомобилей, поезда и т.д. «Любое мыслимое звучание становится музыкальным, если оно необходимо в композиционной структуре сочинения» (Штокхаузен, Тексты... 1963).

Интенсивное развитие параметра звука привело к возникновению **сонорики** — музыки тембров, где тембровые эффекты стали основой музыкальной композиции. Сонорное направление составило особенность польского авангарда 60-х гг., в том числе Гурецкого (пример — цикл из трех частей «Генезис», 1962–1963), Пендерецкого («Плач памяти жертв Хиросимы», 1-й квартет, оба — 1960). Приводим начало 1-го квартета, где трель-вибрато пальцем левой руки сменяется глиссандированием, игрой между подставкой и подгрифом (т.16–20), ударными эффектами похлопывания ладонью или пальцами по струнам (т.21–23), колодочкой смычка или концами пальцев по деке (т.24–30); время записано хронометрически — в секундах («тактах»):


Vn I
Vn II
Vl
Vc
senza arco
tr
simile
ff
sempre
0"
1"
2"
3"
4"
5"


gliss
10"
15"


20"


25"
30"

Сонорного эффекта достигли и определенные виды гармонических созвучий — кластеры (термин Г. Коуэлла, 1930) из тесно прилегающих полутонов или четвертитонов. Сонорный характер созвучий составил одно из новых качеств высотного параметра, наряду с пополнением его микроинтервалики.

Идея звука, как содержащего в себе спектр обертонов, который может быть реально озвучен вплоть до самых высоких гармоник, также дополнен подобными структурами, составила основу **спектрального метода композиции.** Лидером стал Ж. Гризе (Франция), характерным образцом — пьеса «Partiels» («Обертоны») для 16 или 18 исполнителей (1975) из цикла «Акустические пространства».

Из традиционных параметров особенно существенные изменения произошли в **ритмике** благодаря сильному расширению нетактовых форм. Сами пропорции длительностей вместо классических бинарных стали множественными, тотальными: деление любой длительности оказалось возможным не только на 2, но и на любое другое число — на 5, 7, 9, 11, 26 и т.п. Наряду с ними возникли ноты и паузы без точно фиксированных длительностей, в частности, «ритмические невмы» Слонимского: 𝅝 — долгая нота и долгая пауза, 𝅗𝅥 — краткая нота и пауза, 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 — свободное ускорение и замедление и др. Появилась хронометрическая запись времени — в секундах, а не в тактах (см. Пример 263). Конструктивной основой во многих случаях выступила мономерность (понятие, введенное В. Холоповой): нетактовый вид ритмики, организуемый пульсацией какой-либо одной длительности — целой, половинной, четвертной, шестнадцатой и т.д. Пример мономерности на основе 1/4 — в Сонате для скрипки Уствольской:

264. **Г. Уствольская. Соната для скрипки и ф.-п.**

Пример мономерности на основе целой длительности — «Знаки на белом» для ф.-п. Денисова, на основе 1/16 — II ч. его же Фортепианного трио. Булез в «Молотке без мастера» организует ритмику, в частности, с помощью краткой моры (мора в дравнегреческой метрике — наименьшая ритмическая единица). Так, в №4 эта мора, равная 1/16, — неизменна, но многократно меняется темп. А в №6 употреблено несколько мор — 𝅘𝅥𝅯 ♪ ♪ 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯|. Новыми способами ритмической организации стали

ритмические прогрессии и серии, начиная от Четырех ритмических этюдов Мессиана и «Орнаментов» Блахера, затем у Ноно, Штокхаузена, Булеза, Пярта, Шнитке и др. В противоположность веберновскому сверхкраткому времени, музыка второй половины века освоила сверхдолгое время — как в статическом «Stimmung» Штокхаузена.

Из новых параметров иную форму принял **свето-цвет**, благодаря приданию ему ритма — в «Аллилуие» Губайдулиной, где смена подсветок отвечает членениям музыкальной формы, с оживленной «каденцией ритма» перед финалом.

Новую функцию приобрел **пространственный параметр** — во взаимодействии оркестров, хоров («Группы» для 3-х оркестров, «Каррэ» для 4-х оркестров и 4-х хоров Штокхаузена), отдельных участников, групп («Круги» Берио, где певица перемещается вдоль ансамбля, сидящего полукружием, «Теперь всегда снега» для хора и оркестра Губайдулиной, с движением участников хора по залу), громкостных динамиков в электронной музыке («12 взглядов на мир звука» Артемьева).

Весьма распространенным в данную эпоху оказывается **«параметр экспрессии»** — у Пендерецкого, Губайдулиной, Раймана, Лахенмана, Пярта, Денисова и др. Этот параметр особенно близко стоит к экспрессии звука, отсюда и его название. Ведущим элементом в нем выступает артикуляция, с контрастом звука плавного, певучего — и отрывистого, «дрожащего» и т.д. Артикуляция дополняется определенными средствами фактуры, с противоположностью длящейся, непрерывной (континуальной) музыкальной ткани — и разорванной паузами, прерывистой (дискретной). К названным элементам артикуляции и фактуры добавляются еще и средства мелодики и ритмики: контраст интервалов узких, плавных — и широких, скачкообразных, противоположность моноритмии — и полиритмии голосов. Названные противоположности звучания в артикуляции, фактуре, мелодике, ритмике группируются в две обобщающие, противоположные функции «параметра экспрессии»: «консонанс» и «диссонанс» экспрессии, со следующим распределением основных музыкальных средств:

консонанс экспрессии	диссонанс экспрессии
1. легато	1. стаккато; тремоло, трель
2. континуальность фактуры (непрерывность)	2. дискретность фактуры (прерывистость)
3. узкие интервалы	3. широкие интервалы
4. моноритмия	4. полиритмия

Пример — из «7 слов» Губайдулиной для виолончели, баяна и струнного оркестра, где у виолончели и баяна — диссонанс экспрессии (трели, тремоло, скачки, паузы), у струнных — консонанс экспрессии (легато, континуальность, узкие интервалы, моноритмия) (см. Пример 265).

Другой пример — из 2 симфонии Пярта: диссонанс экспрессии (а) — пласт флейт в ц.1 с артикуляцией стаккато, дискретностью фактуры благодаря паузам, полиритмией голосов (полихронностью), консонанс экспрессии (б) — пласт английского рожка и фаготов (6 т. до в ц.8), с артикуляцией легато, континуальностью фактуры и моноритмией голосов (см. Пример 266а, б).

265. **С. Губайдулина. Семь слов, IV ч.**

266 а) **А. Пярт. 2 симфония, I ч.**

б)

Электронная музыка, пройдя путь от трансформации натуральных звуков (один из основателей — композитор Аймерт) до синтезирования вокального голоса (ария Царицы ночи Моцарта в парижском IRCAM под руководством Булеза), за полвека накопила весьма дифференцированную звукоконструктивную систему языка. Штокхаузен, создавший свыше 140 электронных сочинений, увенчивает конец XX в. гигантским

циклом из 7 опер в соответствии с днями недели — «Четверг», «Суббота», «Понедельник», «Вторник» и т.д.

2. Принципы формообразования и типологии музыкальных форм

Специфику формообразования новаторского композиторского творчества второй половины XX в. составила полипараметровость, многоуровневость и полная индивидуализация музыкальной композиции. **Полипараметровость** означает, что действуют не две и не те две формообразующие основы, что в классической форме (тематизм и гармония), а иные основы и качественно большее их число. Еще в музыке первой половины века в качестве ведущих основ стали выступать ритмика и мелодическая линеарность. Во второй половине к ним прибавились фактура, тембр (звук, сонор), «параметр экспрессии», пространственность и другие (регистр, динамика), до 8–10 параметров.

Многоуровневость говорит о том, что основы формообразования разномасштабны и действуют на трех основных масштабных уровнях: 1) макроуровень — уровень драматургии и архитектоники формы, 2) средний (медиоуровень, или мидлуровень) — уровень классического мелодического тематизма, 3) микроуровень — уровень звука, фактуры, ритмики, мелодической линеарности, «параметра экспрессии», пространственности, регистра, динамики. Такой фундаментальный для европейской музыки параметр, как звуковысотность, может охватывать и все уровни, но может концентрироваться лишь на микроуровне (например, высотная серия). Возросший в своем значении ритмовременной параметр может выходить за рамки только микроуровня и распространяться на макроуровень (пропорции архитектоники). Наиболее обогащенным во второй половине XX в. выступает микроуровень. **Полная индивидуализацая музыкальной композиции** возникает по той причине, что при необходимости сочинения даже элементов микроуровня, начиная с самого музыкального звука, реализация индивидуального замысла захватывает все уровни формы, не оставляя поводов для традиционных музыкальных форм. Композиторами данного периода выработаны особые программы создания музыкальных композиций от низшего до высшего уровней. «Стохастическая музыка» Ксенакиса после начального интуитивного импульса компонируется от микрокомпозиции с вероятностным выбором тембра или семейства инструментов, высоты, громкостной динамики и длительности звука, к макрокомпозиции, для которой избирается общий логический остов и определяется система операций с элементами микрокомпозиции. Те же стадии — в «Проектной музыкальной композиции» Когоутка. У Штокхаузена в композиционную иерархию входят «пункты», «группы», «массы», их связи, особое понятие составляет «момент-форма» (музыкальное событие в одновремнности), актуальная задача видится в унификации материала и формы. Сложность сочинения музыкального произведения со специальной работой на всех уровнях потребовала применения математических методов (особенно у Ксенакиса и Штокхаузена). О полной индивидуализации музыкальной композиции следующим образом говорит Денисов: «Каждый композитор

делает собственный, **индивидуальный** выбор во множестве звуковых объектов и устанавливает между ними определенную систему соответствий, упорядочивая это множество и создавая **форму** сочинения» (Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М. 1986. С.17). Несмотря на это, как утверждает Пендерецкий, «от истоков музыкального искусства существовало несколько видов формы, и все попытки их уничтожить оказались бесплодными» (Цит. по статье: И. Никольская. Дерзающий художник // Советская музыка. 1984. №1. С.111), и такая общность праоснов формы позволяет делать их типологию.

Типология музыкальных форм второй половины XX в., отражающая наряду с новыми, авангардными принципами также и действие исторически отстоявшихся структурных форм, дается на основе уровней и параметров музыкальной композиции. На макроуровне рассматриваются типы драматургической организации, на медиоуровне — типы тематической организации, на микроуровне — типы организации на основе сонорики, «параметра экспрессии», ритмики, высотности, фактуры, полифонии, метода сериализма, просматривается распространение этих основ и на более крупные уровни, вплоть до макроуровня.

3. Драматургическая организация музыкальных форм

На макроуровне композиции самостоятельную логику имеет драматургическая организация. Структурной единицей драматургии выступает, по определению В.Бобровского, «тип выразительности», являющийся также и единицей смысловой. Если в классических формах (в широком смысле) драматургия могла составлять параллельный ряд, то в определенных условиях второй половины XX в. драматургия стала главным организующим фактором произведения — в стилях, опирающихся не на мелодический тематизм, а на сонорику, фактуру, «параметр экспрессии», но сохранивших мышление контрастными противоположностями. К ним принадлежит, в частности, мир симфоний Канчели, с типичным для него резким сопоставлением сфер статически-медитативной и динамически-действенной. Каждая из сфер в пределах одного произведения может быть выражена различной конкретной фактурой и тембровым сочетанием, но устойчивым остается тот или противоположный тип выразительности.

Основные **типы драматургии** в названный период таковы: конфликтная, неконфликтная контрастная, параллельная, монодраматургия (статическая и крешендирующая).

Конфликтная драматургия продолжает фундаментальную традицию типично европейского художественного мышления, идущую от античной трагедии, классической драмы, оперы, симфонии. Она выявляет себя при помощи пар-антитез, хотя сфер драматургии может быть и больше двух. Данный род драматургии составляет специфику, например, музыкального мышления Шнитке и сказывается в большинстве его симфоний, концертов, кантате и опере «История доктора Иоганна Фауста». Во 2-м скрипичной концерте в соответствии с двумя сферами драматургии все инструменты делятся на два антагонистических «лагеря»: солирующая скрипка и 11 струнных составляют позитивную сферу, а солирующий конт-

рабас, духовые, клавишные, ударные — негативную, или «контрдействие». В оркестровой пьесе Бэрда «Психодрама» (1972) участвуют 3 драматургические сферы: 1) резкие аккорды-удары (словно удары судьбы), 2) дления звуков, мелодические голоса, иногда экспрессивно напряженные (как бы облик главного героя), 3) короткие фразы с форшлагами (ироническое начало). Сочинение Бэрда развертывается от экспонирования трех типов выразительности к усилению каждого из них, к обособлению иронической, затем лирической сферы, наконец, к кульминации-развязке, когда утрированные «удары» пресекают существование всех других элементов драмы.

Организация «типов выразительности» на макроуровне формы ведет к образованию макротем. (Макротема — термин В. Вальковой: К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. Вып.3. М. 1978 С.186. Супертематизм — термин В.Бобровского: Тематизм как фактор музыкального мышления. М. 1989. С.25.) **Макротема** — один и тот же тип выразительности, длящийся от начала до конца произведения, чаще всего с перерывами. В результате во 2-м скрипичном концерте Шнитке — 2 макротемы, одна — у струнных, другая — у всех остальных, в «Психодраме» Бэрда — 3 макротемы, соответственно трем названным сферам.

Неконфликтная контрастная драматургия, в русской музыке восходящая к «Камаринской» Глинки (контраст, но не конфликт протяжной и плясовой песен), в разбираемый период свойственна Щедрину, Слонимскому, Б. Чайковскому. Так, в финале «Контрасты» 2-го фортепианного концерта Щедрина основу драматургии составляет многократное остро-коллажное сопоставление этюдообразной («академической») и джазовой тем, предваряемое также коллажным контрастом «колоколов», «настройки фортепиано», психологической музыки в духе Берга и завершаемое бойкой туттийной «русской пляской» с применением созвучий-кластеров. Все разноликие темы здесь — рядоположны, никакая пара тем-образов не образует конфликтной пары-антитезы «действие — контрдействие».

Параллельная драматургия (известные образцы в литературе — «Улисс» Джойса, с двуплановостью современного и древнегреческого миров, «Мастер и Маргарита» Булгакова с расслоением на советскую действительность и страсти Христовы) в музыке второй половины XX в. установилась начиная с оперы Циммермана «Солдаты» (1964) с ее разделением сценического пространства на сектора, в конце — на 24 сцены на сцене. Особенностью содержания здесь становится несвязанность драматургических сфер, алогизм действия. В инструментальной области параллельной драматургией охвачены «Клепсидра 1» для оркестра Виеру (у континуальных струнных — «вечные ценности», у дискретного пласта духовых — «преходящие ценности», в импровизации трубы — «случайность», «сиюминутность»), симфонии Канчели — 2, 3, 4, 5, 6, его же «Светлая печаль» для оркестра, хора мальчиков и солистов, во всех случаях — с типичным параллельным сосуществованием «медитативно-созерцательного» и «агрессивно-действенного» миров.

Монодраматургия (термин В. Бобровского) — особый род драматургии, без контрастов и антитез (в литературе — «драматургия потока» Джойса, М. Пруста). В музыке она означает дление только одной образной сферы, с малозаметными на слух изменениями в фактуре. Примеры **статической монодраматургии**, такой, где уровень интенсивности звучания не меняется, — «Гомофония» для ансамбля Сикорского (1968), «Пьеса №1» для оркестра Краузе (1969), «Stimmung» Штокхаузена для секстета голосов (1968). Примеры крещендирующей монодраматургии, такой, где динамика нарастает до кульминационной, — «Pianissimo» Шнитке (1968), I ч. 2 симфонии Тертеряна (1972).

4. Тематическая организация музыкальных форм

Данный класс форм сохранил и ряд классико-романтических типов, и пополнился новыми. **Трехчастная репризная форма** поднялась на уровень цикла, превратившись тем самым в **принцип репризной трехчастности**. В «Траурной музыке» Лютославского, с последованием «Пролога», «Метаморфоз» (вариаций), краткого «Апогея» (кульминации) и «Эпилога», последний раздел служит репризой первого. В «Диалогах» («Инвенциях») Слонимского в условиях цикла из 12 частей в VIII–XI чч. возвращается музыка II–V чч., в XII ч. — тема I ч. Репризам бывает свойственна симультанность (термин Т.Франтовой), синтез многих тем: в XII ч. «Perception» для сопрано, баритона и 7 струнных Губайдулиной возвращаются все темы предыдущих частей (на магнитофонной ленте). **Рондо** также развертывается на крупных уровнях: в балете Щедрина «Дама с собачкой», где рефреном выступает оркестровая интермедия, в «Concerto grosso» №1 Шнитке, где ламентная музыка рефрена проходит в I, III, IV, VI чч., кроме того, форму рондо имеют II ч. «Токката» с симультанной репризой I–II чч. (ц.18) и V ч. «Рондо» с симультанной репризой всего цикла (ц.27).

Вариационная форма в достаточной мере удержала свое значение, в частности, у Щедрина: «Эхо-соната» для скрипки соло, посвященная 300-летию со для рождения И.С. Баха и ориентированная на его Чакону d-moll для скрипки соло, «Стихира» для оркестра, посвященная 1000-летию христианства на Руси, на основе свободного изложения одного из древнерусских распевов, 3-й фортепианный концерт с темой в конце. Также с темой в конце (додекафонной серией, ц.45) написан Фортепианный концерт Шнитке. Необычное вариационное развитие определяет собой строение «Offertorium» для скрипки с оркестром Губайдулиной. Тема, заимствованная из «Ричеркара» Баха-Веберна, планомерно сокращается с двух сторон в 1-м разделе концерта, до сохранения только одного звука (e): тема — т.1, последующие 23 вариации — в ц.8; ц.17 т.4; ц.25 т.2; ц.38 т.2; ц.43 т.3; ц.53 т.2; ц.54; ц.55; ц.55 т.7; ц.56; ц.108 т.3; ц.109; ц.109 т.8; ц.115 т.3 и т.10; ц.117 т.3; ц.119 т.5; ц.122 т.6; ц.127; ц.127 т.4; ц.131 т.2; ц.132 т.4; ц.134. Вариации перемежаются эпизодами (рондо-вариационная форма). После 2-го раздела концерта, где данная тема отсутствует, в 3-м разделе (ц.108) тема возрождается путем наращиваний звуков в вариациях, до полного изложения темы в коде, но в ракоходном виде (ц.134).

Концентрическая форма проявилась, в частности, в Виолончельном концерте Денисова (А — т.1, В — т.40, С — т.85, В — т.112, А — т.167), в №3 из 6 пьес для арфы и струнного квартета ор.16 Леденева.

Из **полифонических форм**, хотя сохранились циклы фуг (24 прелюдии и фуги Щедрина, Слонимского), особое место занял канон. В произведениях Шнитке канон оказался столь же значимым, как у Веберна. Канон у Шнитке — и отдельная пьеса («Канон памяти Стравинского»), и концертирующая партия (у двух солирующих скрипок на протяжении всего Concerto grosso №1), и форма составного раздела (в Фортепианном квинтете: в I ч. — двойной пропорциональный канон, приходящий к 1/4-тоновой сонорике, в III ч. — продолжение этого канона), и способ упорядочивания гигантской массы голосов, как в 66-голосном каноне на «обертоновую тему» в начале 3 симфонии. Канон стал также и техникой микрополифонии, известный пример — 48-голосный канон струнных на 12-тоновую серию в «Атмосферах» Лигети (ц.44). Одна из новых ролей **контрапункта** — создавать симультанные репризы в условиях тематической множественности, как в №25 «Полифоническая мозаика» из «Полифонической тетради» Щедрина с монтажом тем всех 24 предыдущих пьес.

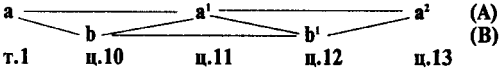
Сквозная форма, со схемой a b c d ... n, заняла весьма заметное место в XX в., особенно во второй половине. Одной из смысловых параллелей, объясняющих характер этой формы, стало представление в духе философии экзистенциализма — о совершаемом человечеством пути с неясной конечной целью. Согласно такой логике, на первый план выходит процесс непрерывных смен музыкальных «событий», а в конце избегается какое-либо итоговое утверждение. Конструктивная связность этой, самой по себе деструктивной формы, создается благодаря активной организации других, крайних уровней музыкальной композиций — высшего (драматургия) и низшего (синтаксис). Примеры: соната «Радуйся» для скрипки и виолончели Губайдулиной, без реприз в каждой части и во всем цикле из 5 частей; Скрипичный концерт Б. Чайковского со сквозной формой в целом и в большинстве составляющих разделов; хор «Осень» Денисова на стихи В. Хлебникова без репризы во всем трехчастном цикле и в каждой из частей. Во всех названных произведениях повышенные структурные задачи осуществляются на уровне синтаксиса: в мелодической линеарности, звуковысотности, тембровом, регистровом строении «Радуйся» Губайдулиной, в тончайшей мотивной работе у Б. Чайковского, в звуковысотной серии, конструктивных интервалах, фактурных соотношениях «Осени» Денисова.

У композиторов разных школ стала просматриваться **«альтернативная форма»** (от лат. alter — другой, понятие, введенное В. Холоповой) — композиция, основанная на неоднократном чередовании двух типов музыкального материала, с принципиальной схемой a b a^1 b^1 a^2 b^2... Эта форма связана с явлением макротематизма, поскольку разделы a a^1 a^2 составляют одну макротему — А, разделы b b^1 b^2 — другую макротему, В. Пример — I ч. Серенады для кларнета, скрипки, контрабаса, ударных Шнитке. Макротема А — алеаторика коллажей (ц.1, 3, 5, 7, 9, 12, см. Пример а), макротема В — последование участков додекафонной серии у колоколов по 3, 5, 7, 9, 11 звуков и кластер (ц.2, 4, 6, 8, 10, 13, Пример б):

Clarinetto (B)
Violino
Contrabasso
Piano
Batteria
2 Piatti
2 Tom-tom
Tamburo
Gran cassa
a tempo
Cl.(B)
V-no
C-b.
P-no

б)

Во II ч. 2-го квартета Шнитке макротема А — поделенная на разделы единая цитата из древнерусского демественного гимна «Иже херувимы», макротема В — многочисленные другие цитаты древнерусских песнопений в современном облике. Во II ч. «Коллажа на тему BACH» Пярта макротему А образует точная цитата всей Сарабанды из «Английской сюиты» №6 Баха, разделенная на три секции (a a^1 a^2), макротему В — кластерные «искажения» этих проведений (b b^1). Общая схема такова:



Альтернативную форму имеет «Ритуал» («Памяти Мадерны») для оркестра Булеза. Здесь также 2 макротемы, А и В, участки которых чередуются друг с другом. Развитие внутри каждой макротемы осуществляется методом «пролиферации» (определение Булеза), или «умножения делением». В макротеме А (Modere) происходит присоединение материала по вертикали, в макротеме В (Trés lent) — по горизонтали. Форма замедляет свою «поступь», что отвечает идее обряда, заложенной в замысле этого произведения.

Микроостинатная форма — форма на основе остинатного повторения мелодической или мелодико-ритмической формулы протяженностью в один мотив или фразу. Из-за краткости тематической формулы данная форма имеет ярко выраженный ритмический эффект. В первой половине XX в. к такой форме относились остинато-нагнетания из опер Прокофьева, типа «Нет, то не Василек» из «Семена Котко». Во второй половине века подобные динамичные остинатные нагнетания продолжились в операх и балетах. Оперные примеры — словесно-музыкальные остинато в опере «Якоб Ленц» Рима. Образец в балете — номер «Затмение» из «Ярославны» Тищенко. Двутактовый мотив сначала появляется как ритмоформула, «ritmo coreografico», затем превращается в мелодический мотив кларнета пикколо:

268. **Б. Тищенко. Ярославна. Затмение**

Мотивная формула проводится в «Затмении» 36 раз, с «обрастанием» ее инструментами, вступающими по полутонам вниз, до образования полного кластера. В сочетании с оркестровым crescendo форма становится **остинатно-крещендирующей**. Также мелодико-ритмическую остинатную форму образует развитие темы-прогрессии в «Ковке крыльев» из балета «Икар» Слонимского: 11 проведений в первой части формы и свыше 30 — в репризной.

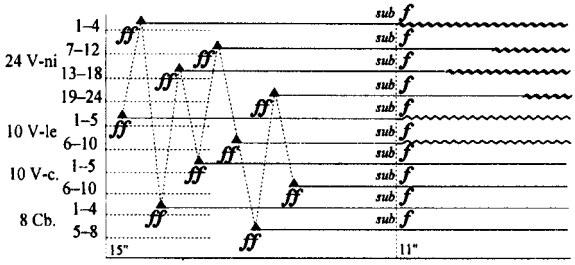
Новый, противоположный смысл микроостинатной форме был придан направлениями статической музыки второй половины XX в. — в американском «минимализме» (см. п.7 данной главы), в стиле «tintinnabuli» («колокольчики») Пярта — в частях «Страстей по Иоанну», «Stabat mater», «Fratres» и мн.др. Избыточность повторов исходной формулы у «минималистов» и Пярта, с эффектом бесконечного движения, превращает микроостинатную форму (даже допускающую варьирование материала) в «открытую» алеаторную форму.

5. Организация форм на основе параметров сонорики, «параметра экспрессии», ритмики, звуковысотности, фактуры, полифонии. Метод сериализма

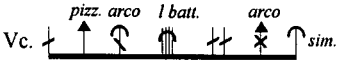
5.1. На основе сонорики

Сонорика, или «музыка тембров», — звуковая краска, ставшая самостоятельным композиционным фактором. Единицей композиции является не мелодическая тема, а «сонор» (термин Ю.Холопова). «Манифестом» сонорики стал «Трен» («Плач по жертвам Хиросимы») для струнных Пендерецкого (1960). Основной сонорный материал составили звучания без определенной высоты, кластеры и новые способы звукоизвлечения. В первом, самом развитом разделе (до ц.25) наиболее важные «соноры» таковы: свистящее звучание всех струнных в самом высоком регистре, с приданием им более крупной и более мелкой вибрации (а); быстрейшая смена способов исполнения на струнных — пиццикато наивысшего звука, смычком между подставкой и подгрифом, арпеджированная игра по всем струнам за подставкой, похлопывание по корпусу инструмента (б); движущиеся кластеры — нарастающие, убывающие, волнообразные (в); напряженные хроматические кластерные пласты, движущиеся прямо, вверх и вниз глиссандо с внезапной сменой динамики, использованием флажолетов и медленного тремоло (г):

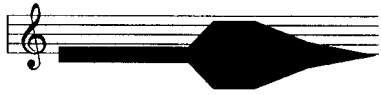
269 а) **К. Пендерецкий. Трен**



б)



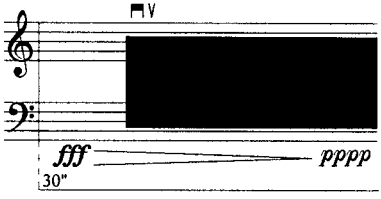
в)



г)

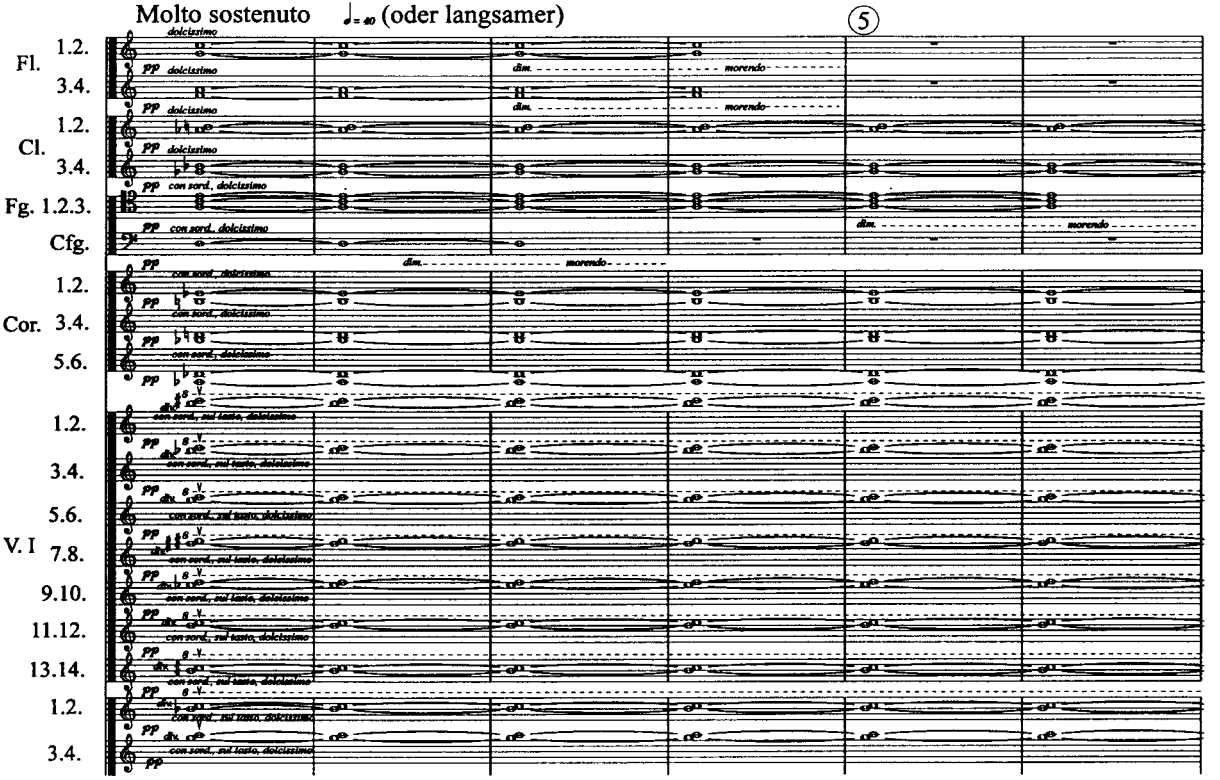
Во втором разделе (от ц.26) «соноры» и пуантилистические высотные точки разбиты паузами. В третьем разделе (от ц.62) возвращаются «соноры» начала, кульминацию составляет мощный суммарный кластер:

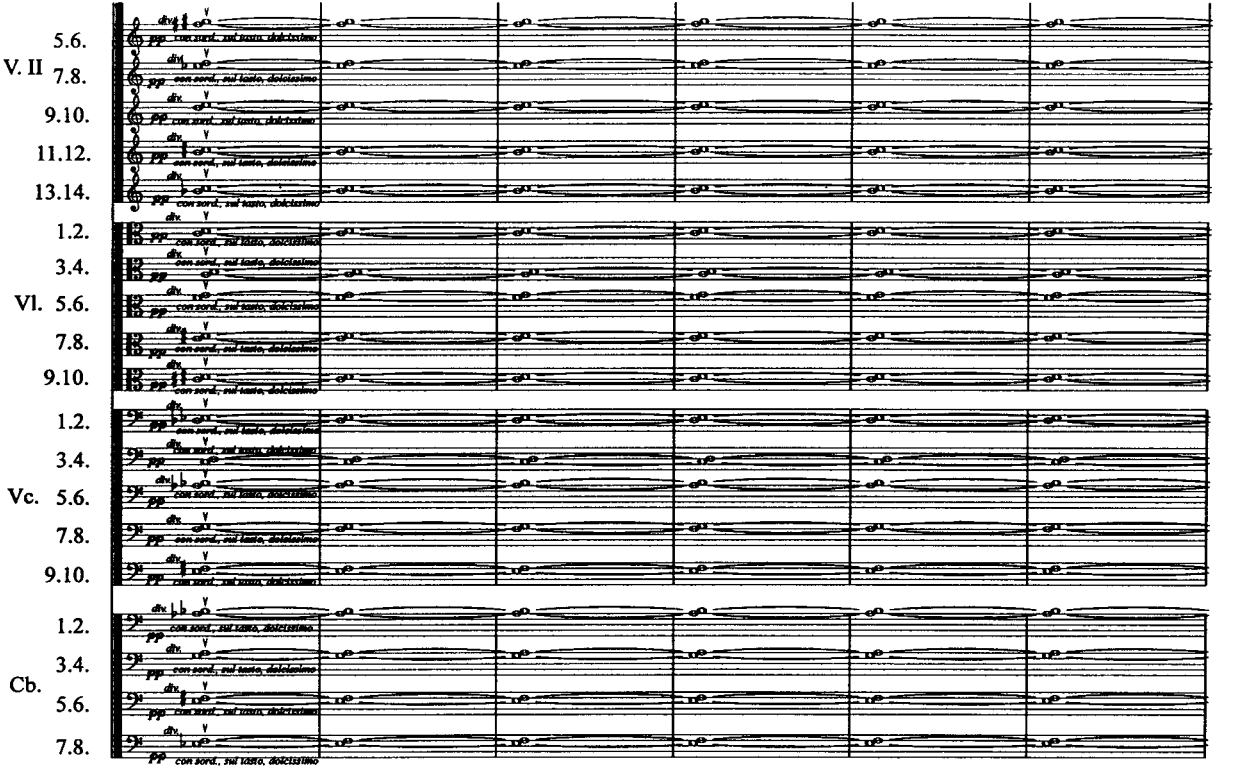
270. **К. Пендерецкий. Трен**



Открытием сонорной микрополифонии явились «Атмосферы» Лигети (1961). Разделы формы — различные сверхмногоголосные кластерные созвучия: от ц.1 длящаяся вертикаль оркестра из 72 звуков, от ц.13 — 85-голосная вертикаль, иной структуры, от ц.23 — сверхмногоголосная вертикаль с трелеобразной фигурацией, от т.30 — полифония пластов с имитациями внутри пласта, от ц.44 — 48-голосный полиритмический канон на основе додекафонной серии, в ц.55 — пуантилистическая фактура, от ц.66 — контрапункт слоев с динамикой ***fff*** (медные) и ***ppp*** (56 струнных флажолетами), от ц.76 — «шорох» бестоновой игры 15 медных, затем — игры струнных у грифа и на подставке, в ц.83 — кластер у флейт как намек на репризу формы, наконец, от ц.88 — диатонические «всплески» флажолетного «моря» 56 струнных. Приводим начальный 72-звуковой кластер (см. Пример 271).

К концу XX в. сонорика пришла к многоплановости приемов и звуковых составляющих. Так, в «Hommage a Kandinsky» («Посвящение Кандинскому») для ф.-п. и ансамбля Тарнопольского (1992) контрастно развиваются 12 преимущественно сонорных элементов (В.Ценова).


Molto sostenuto
♩= 40 (oder langsamer)
5
Fl. 1.2.
3.4.
Cl. 1.2.
3.4.
Fg. 1.2.3.
Cfg.
Cor. 1.2.
3.4.
5.6.
V. I 1.2.
3.4.
5.6.
7.8.
9.10.
11.12.
13.14.
1.2.
3.4.
dolcissimo
pp
dim.
morendo
con sord., dolcissimo
con sord., sul tasto, dolcissimo


V. II
5.6.
7.8.
9.10.
11.12.
13.14.
Vl.
1.2.
3.4.
5.6.
7.8.
9.10.
Vc.
1.2.
3.4.
5.6.
7.8.
9.10.
Cb.
1.2.
3.4.
5.6.
7.8.
div.
pp
con sord., sul tasto, dolcissimo

5.2. На основе «параметра экспрессии»

Объяснение «параметра экспрессии» дано на с.451–452 и показано в Примерах 265 и 266а, б. Обратимся к сочинению Губайдулиной, где он занимает существенное место, — «Теперь всегда снега» для камерного ансамбля и хора на стихи Г. Айги (1993). В 5-частном цикле центральная III ч., также названная «Теперь всегда снега», выдержана с преобладанием «диссонанса экспрессии», благодаря непрерывным трелям у оркестра (образ вьюги), финал же «О да: родина», наоборот, тяготеет к «консонансу экспрессии». Начальный этап финала — паузированное пение, в функции «диссонанса экспрессии» (Пример а). Вскоре, от т.19, вступает солирующая скрипка, играющая смычком легато («консонанс экспрессии», Пример б):

272 а) **С. Губайдулина. Теперь всегда снега, V ч.**

б)

«Консонансное» легато у скрипки занимает большую часть — 146 тт. (144 + 2 тт.). В форме финала все «диссонансы» разрешаются в «консонансы экспрессии», подобно тому как «диссонансы» всего цикла разрешаются в «консонанс» финала.

5.3. На основе ритмики

Среди важнейших видов ритмической организации — нетактовые формы: мономерность, ряды чисел Фибоначчи, прогрессии, серии, полихронные каноны, вариантность групп длительностей.

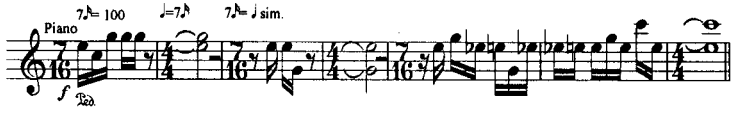
Мономерность — организация ритмики на основе какой-либо одной длительности (крупной или мелкой). Пример мономерности, пронизывающей всю музыкальную форму единицей в 1/4, приводился в Примере 264, из Сонаты для скрипки Уствольской. Композицию, основу которой составляет равномерное движение целых длительностей, имеет пьеса Денисова «Знаки на белом» для ф.-п. Форму сплачивает медленный ряд целых с ферматами и без, окружаемых сонорными «россыпями» пассажей; приводим начала условных ГП и ПП:

273 а) **Э. Денисов. Знаки на белом**

б)

Ряд чисел Фибоначчи стал организующим началом музыкальной формы во многих произведениях Губайдулиной. Ряд состоит из чисел, где сумма предыдущих равна последующему: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233 и т.д. Характерные примеры — «Quasi hoketus» для альта, фагота и ф.-п., Симфония «Слышу... Умолкло...». В «Quasi hoketus» числам Фибоначчи подчинены музыкальные фразы — как в начале, со структурами в 5/16, 3/16, 13/16 и т.д. у ф.-п.:

274. **С. Губайдулина. Quasi hoketus**



Фразы в «ритмах Фибоначчи» группируются в разделы — в тех же пропорциях: т.1 — 5 + 3 + 13 + 34 = 55; ц.3 — 5 + 8 + 21 + 55 = 89; ц.7 — 5 + 8 + 21 + 55 + 55 + 89 = 233. В крупном плане количество шестнадцатых в коде (1008 = 987 + 21) равно суммарному числу всех проведений фраз у ф.-п. до коды.

В монументальной Симфонии «Слышу... Умолкло...» из 12 частей система чисел Фибоначчи охватывает ритмику от наименьших до наибольших соотношений. Например, в I ч. складывается следующая последовательность фраз и пауз (в скобках) в четвертных длительностях: (5), 3, (8), 5, (13), 13, (8), 13, (5), 55, (11 + 5). А на уровне всего цикла Симфонии действуют следующие пропорции: I ч. — 89 (зв.) + 55 (паузы) = 144, III ч. — 55 (зв.) + 34 (паузы) = 89; V ч. — 34 (зв.) + 21 (паузы) = 55; VII ч. — 21(зв.) + 13 (паузы) = 34; X ч. — 89 зв., XII ч. (ц.29) — 89 зв.

Ритмические прогрессии имеют различные виды: прогрессия количеств звуков или длительностей — арифметическая, геометрическая, возрастающая, убывающая, точная или приблизительная, в последовательном или диффузном применении. [Арифметическая прогрессия — последовательность чисел с прибавлением какого-либо постоянного числа: 1, 2, 3, 4, 5... (прибавление 1). Геометрическая прогрессия —

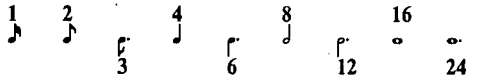
последовательность чисел с умножением на постоянное число: 2, 4, 8, 16 (умножение на 2)].

На прогрессиях **количеств звуков**, превращенных в развитую и законченную систему, построены «Орнаменты» для ф.-п., или «7 этюдов на варьированный метр» Блахера (1930). Использованы простые арифметические прогрессии от 2 до 9 звуков: 2/8, 3/8, 4/8, 5/8 и т.д., 9/8, 8/8, 7/8, 6/8 и т.д., введены усложнения, перестановки. Прогрессия количеств звуков, приближенная к смешанному такту, применена Слонимским в «Ковке крыльев» из «Икара»; последование 2, 3, 4, 5 восьмых образует смешанный такт на 14/8, и на теме-прогресии строится остинатно-вариационная форма:

275. **С. Слонимский. Икар. Ковка крыльев**

Точные арифметические прогрессии длительностей применил Мессиан — в «20 взглядах», «Четырех ритмических этюдах» для ф.-п.: 1/16, 2/16, 3/16... 16/16 (см. Гл.XIII. Музыкальные формы первой половины XX в.).

Геометрические прогрессии использовал Шнитке во II ч. 4 скрипичного концерта (ц.12), применив ритмический ряд из двух разных геометрическах прогрессий (единица — 1/16):



Пример неточной прогрессии — в 3 симфонии Тищенко (нет общего знаменателя и точной поступенности чисел):

276. **Б. Тищенко. 3 симфония**

Все указанные прогрессии применены как **последовательные**, строго в возрастающем или убывающем порядке. При **диффузном** применении возрастающий (или убывающий) порядок остается на уровне предкомпозиции, а в произведении элементы серии используются свободно. Так, в III ч. 3 сонаты Тищенко переменные тактовые размеры, которые можно свести в длительную прогрессию количеств длительностей, — 1/8, 2/8, 3/8, 4/8, 5/8, 6/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, 13/8, 14/8, 15/8, 16/8, 17/8, 18/8, — в произведении используются без соблюдения этого порядка и с повторением элементов, как, например, в начале III ч.: 1/8, 6/8, 7/8, 7/8, 7/8, 6/8, 7/8, 11/8, 5/8, 11/8, 13/8, 14/8, 10/8 и т.д.

О ритмических **сериях** см. в разделе «Метод сериализма».

Вариантность групп длительностей выработал Тищенко — в 3-й сонате, 4-й симфонии. Так, на вариантности простейших длительностей построено обширное развертывание 2-й темы финала 3-й сонаты — сначала 1/4 и 1/2, затем добавляется 1/8:

277. **Б. Тищенко. 3 соната. Финал**

Кроме того, длительности данного раздела 3-й сонаты и всего финала на предкомпозиционном уровне организованы еще и с помощью диффузной прогрессии: (1/8), 1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 5/6, 6/4, 7/4, 8/4, 9/4, 10/4, 11/4, 12/4.

Функциональная пара «стабильность — мобильность» (термины Денисова) служит темпо-ритмической основой форм у некоторых композиторов. Так, у Денисова на непрерывном контрасте стабильности tempo giusto у скрипки соло и мобильности tempo rubato у разных групп оркестра выдержана вся I ч. Скрипичного концерта, у Губайдулиной та же пара функций носит названия «metrum» и «senza metrum», с записью либо определенного метра и темпа, либо свободной ритмики вне такта. Пример — пьеса «В начале был ритм» для ударных, с чередованием построений в размерах 5/16, 3/8, 3/4, 5/4 с построениями свободно-ритмическими, алеаторическими, в течение всего произведения. Приводим начала разделов «metrum», на 5/16 (а) и «senza metrum», без такта и метра, со знаком (б):

278 а) **С. Губайдулина. В начале был ритм**

б)

5.4. На основе звуковысотности

Звуковысотная система во второй половине XX в. индивидуализировалась, от нахождения средств самых элементарных до самых сложных, исчисляемых математически (у Ксенакиса, Штокхаузена, Бэббита). При этом в качестве ведущей высотной системы утвердилась гемитоника, оттеняемая в разных стилевых случаях то диатоникой, то микрохроматикой. Микрохроматика (в первую очередь — четвертитоновость) закрепилась также и как самостоятельная основа музыкальной формы.

Музыкальную форму **на один звук** представляет собой VI ч. «Диалогов» («Инвенций») Слонимского для ансамбля духовых: звук des обыгрывается пуантилистически (как в роговом оркестре) в апериодической ритмике.

Музыкальную форму на **один аккорд** находим в том же произведении в VII ч. (состав аккорда, снизу вверх — fis–c–d–g–f), излагаемую также с помощью пуантилизма и асимметричной ритмики. «Вариации на один аккорд» для ф.-п. написал Шнитке, построив словно клавиатуру из 12 клавиш (C_1 Gis_1 A_1 D H des f es^1 b^1 e^2 g^2 fis^3), на которой играются все вариации, однако сам «аккорд» в одновременности ни разу не берется. На ритмически равномерных и иных повторениях одного созвучия (cis–fis–g–c^1) основана большая часть фортепианной пьесы №9 Штокхаузена.

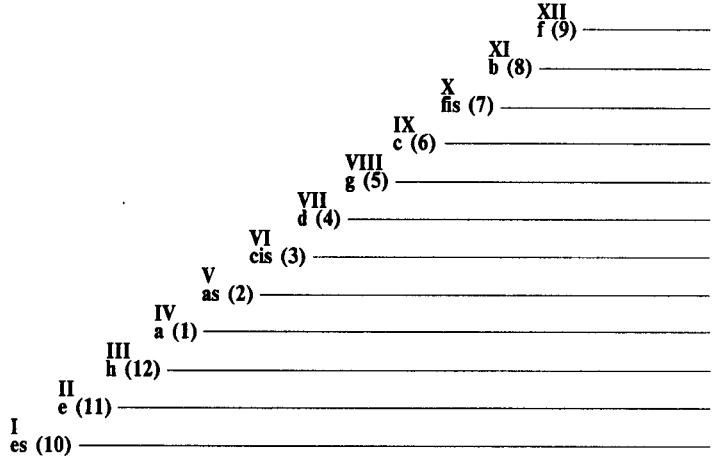
Принцип **интервальной структуры** составляет одно из открытий Лютославского — во 2 симфонии, «Трех постлюдиях» для оркестра. В «Постлюдии I» возникает «интервальная драматургия», основанная на контрасте консонантных ч.5, ч.4 и диссонантных м.2, м.9, с затрагиванием лежащих между ними м.3, б.3, ум.5. В начале 1-го раздела Постлюдии дается сочетание: ч.5 у континуальных струнных, а м.2 — у дискретных духовых и ф.-п. В первой кульминации середины (т.54) утверждается созвучие из консонансов, во второй кульминации — созвучие из диссонансов (т.61). В репризе симультанно соединяются все интервальные группы, а в коде у континуальных струнных — кластер из м.2, у дискретных духовых и ф.-п. — консонантные кварты и квинты. Интервальный принцип организации применяет Шнебель — в Мессе, Симфонических пьесах, Квинтете B-dur.

На **комплексе лейтсозвучий** основана звуковысотная организация 12-частной Симфонии «Слышу... Умолкло...» Губайдулиной: б.3, м.3, м.2, тритон, два трезвучия в соотношении полутона, кластер. Из этого комплекса, как из серии, извлекается и «статический мажор» (D-dur) I, III, V, VII, X, XII чч. и интервалика остальных частей, а весь комплекс лейтсозвучий собирается в генеральной кульминации (VIII ч. от ц.63) и в XII ч. (ц.24 и сл.).

Высотная **серия** остается весьма распространенным способом формообразования. Начиная с Мессиана и Ноно установилась всеинтервальная серия, воронкообразного рисунка, — как в «Острове огня» Мессиана и «Прерванной песне» Ноно (см. в разделе «Метод сериализма»). Число звуков в серии стало насчитывать не только 12, но и иное число:

10 в «Коллаже на тему BACH» Пярта, 6 — в «Простом бранле» и «Веселом бранле» из «Агона» Стравинского, 13 — в Симфонии «Дуэли» Н. Сидельникова и т.д. Вносится и славянская окраска в интервалику серии: в I ч. «Концерта-буфф» для оркестра Слонимского в 1-й и 2-й сериях (всего их — 3) начало прорисовано ярким диатоническим трихордом — c–d–f... в 1-й серии (ц.2), затем b–c–es... во 2-й (ц.5).

Применение серий во второй половине XX в. привело к появлению особых, выросших из них, музыкальных форм, в частности, «12-ступенной формы» (термин В. Холоповой). Несколько образцов такой формы содержится в кантате Губайдулиной «Ночь в Мемфисе». Например, III ч., чисто оркестровая, построена как 12-голосный канон (каноническая фуга), где каждое вступление темы начинается с нового звука серии и каждое проведение серии отвечает одной из «ступеней» формы. Серия «Ночи в Мемфисе» такова: dis–e–h–b–f–c–fis–d–g–a–gis–cis. В III ч. она идет в инверсии и от 10-го звука к 9-му. 12 ступеней формы обозначаем римскими цифрами:



В VI ч. имеется 12-ступенная додекафонная форма из 12 12-звучных аккордов на основе RI от f.

Произведение может быть задумано как композиция на **систему разных ладов**. Таков «Introitus» для ф.-п. с оркестром Губайдулиной, в котором последовательно сменяются 4 лада — четвертитоновый, хроматический, диатонический, пентатонный: в этих ладах проводится одна и та же тема:

279 а) **С. Губайдулина. Introitus**

б)

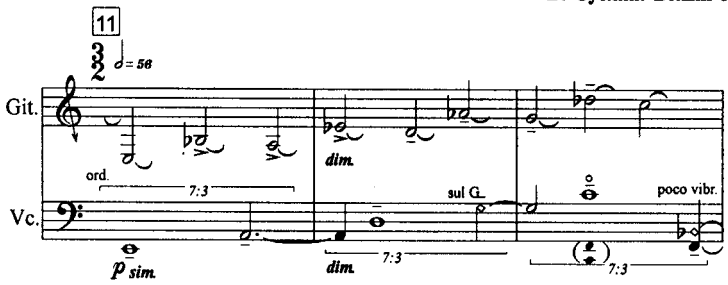
в)

г)

Микрохроматика — высотная организация на основе интервалов меньше полутона — 1/3, 1/4, 1/5, 1/6 тона и др.; наибольшее значение имеет **четвертитоновая система**. После ряда обративших на себя внимание микрохроматических сочинений первой половины XX в. (особенно у Хабы: 2 квартет, Фантазия №2 для четвертитонового ф.-п. и др.) новый этап развития этой системы составляет музыка многих авторов второй половины XX в.: «Композиция для струнного квартета в четвертитоновой системе» Вышнеградского (ок. 1960, изд. 1970), новая группа камерных сочинений Хабы, Виолончельный концерт, «Реквием для молодого поэта» и др. произведения Циммермана, «Анакласис», Струнный квартет, «Трен» и др. сонорные композиции Пендерецкого. Четвертитоновость приобрела следующие основные назначения: 1) «раскраска» хроматики более тонкими высотными интервалами (1/4-тоновые повышения или понижения в мелодических голосах, 1/4-тоновые кластеры), 2) как бы «проходящие» звуки и созвучия между ступенями хроматического полутонового ряда, 3) ступени самостоятельной четвертитоновой системы. В последнем случае звукоряд представляет собой равномерную темперацию с 24 четвертитонами, которая на традиционных музыкальных инструментах эффективно достигается путем настройки части из них на 1/4 тона: одного из двух ф.-п., половины струнного ансамбля и т.д. В условиях 24-ступенной высотной системы композиторы создают специальные четвертитоновые гармонические функции. Суслин в камерных пьесах «Переход границы» (1990) и «Белый траур» (1994) выработал особую функцию четвертитоновых тритонов, разрешающихся ходами по четвертитонам либо внутрь, в чистые кварты, либо вовне, в чистые квинты. Пример — в ц.1 «Белого траура» для басовой флейты, гитары, виолончели и ударных, где тритоны у гитары, настроенной на 1/4 тона ниже (ключевой знак со стрелкой, направленной вниз — 𝄢), разрешаются в чистые кварты у виолончели (без перестройки):- «e↓ b↓» — в «e a», «a↓ es↓» — в «a d», «d↓ as↓» — в «d g», «g↓ des↓» — в «g c» (см. Пример 280).

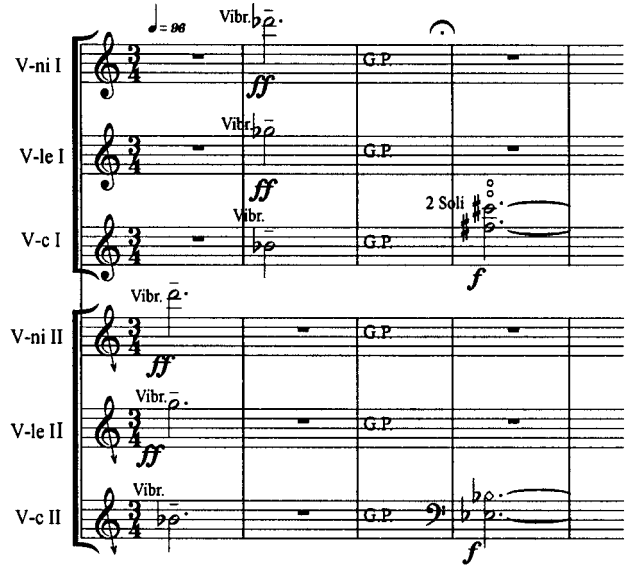
В той же пьесе осуществлены функциональные разрешения трезвучий, находящихся в четвертитоновых соотношениях (ц.12).

280. **В. Суслин. Белый траур**



В «Музыке для флейты, струнных и ударных» Губайдулиной (1994), с настройкой половины состава струнных на 1/4 тона ниже, в качестве каданса каждого из 5 «предложений» формы применяются три функции трезвучия: мажор в одной настройке, минор — в другой и «нейтральное» трезвучие с участием обертона. Пример — перед ц.20, где аккорд g-moll настроен на 1/4 тона ниже, аккорд Ges-dur дан в обычной настройке, а в аккорде от fis флажолетная терция (b у Vc.II) на 1/4 тона ниже мажорной терции и на 1/4 выше минорной:

281. **С. Губайдулина. Музыка для флейты, струнных и ударных**

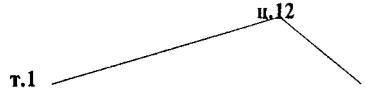


В «Quaternion» для квартета виолончелей Губайдулиной (1996), с настройкой виолончелей III–IV на 1/4 тона ниже, исполнение идет в строжайшей равномерной 24-ступенной темперации.

5.5. На основе фактуры

Данный тип формы возникает при наличии самоценной многоголосной фактуры, когда мелодические голоса, гармония, полифония, ритмика, серийность служат средствами организации этой фактуры. Характерный облик формы — **крешендирующая фактурная форма**, с ее разновидностями: крешендирующе-диминуирующая форма, или форма фактурной волны, диминуирующая форма, двойная крешендирующая форма.

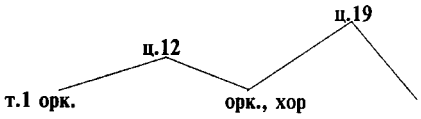
Монументальную **форму фактурной волны** (крешендирующе-диминуирующая фактурная форма) имеет медленная III ч. Lento 1-й симфонии Шнитке. Этап нарастания — 120 тт., этап спада — 60 тт.; общая схема такова:



III ч. начинается и заканчивается унисонами (c, e), в кульминационной зоне количество мелодических голосов доходит до 32 и 43. Фактурная форма строится с помощью додекафонной серии и зиждется на сверхмногоголосном каноне. Состав серии: c–es–d–h–as–g–f–ges–b–a–cis–e. На подъеме волны канон складывается из секций, — с нарастанием количества звуков серии и количества голосов: в т.1 — 2 звука и 2 голоса, в ц.1 — 3 звука и 5 голосов, в ц.2 — 4 звука и 7 голосов, в ц.3 — 5 звуков и 10 голосов, в ц.4 — 7 звуков и 14 голосов, в ц.5 — 11 звуков и 14 голосов, в ц.6 — 12 звуков и 16 голосов. В серийно-канонической структуре используется принцип акростиха — начало каждой секции канона отмечается новым звуком серии, и последовательность из 12 звуков растягивается на весь восходящий раздел «волны», до кульминации: т.1 — c, ц.1 — es, ц.2 — d, ц.3 — h, ц.4 — as, ц.5 — g (от ц.5 и далее вступление пропосты дается раньше соответствующей цифры партитуры), ц.6 — f, ц.7 — ges, ц.8 — b, ц.9 — a, ц.10 — cis, ц.11 — e. Приводим две секции, с пропостой-серией от h (5 звуков, ц.3) и от as (7 звуков, ц.4) (см. Пример 282 на с.474–475).

В кульминации применяются два трезвучия — A-dur и c-moll, которые извлекаются из 10–12 звуков серии. На спаде «волны» серия в каноне использована и в прямом, и в ракоходном виде. Ритмика фактурной формы также представляет собой волну движения от крупных длительностей к мелким и обратно. III ч. 1 симфонии Шнитке обладает логикой параллельной драматургии: показанная волна развития струнных — поток серьезной, благородной музыки, которую оттеняют как бы живущие в своем собственном мире банальные отрывки у других инструментов.

Пример **двойной крешендирующей формы** — в I ч. 2-й симфонии Тертеряна, с кульминациями 1-го и 2-го нарастаний в ц.12 и 19. Схема такова:



Голоса фактуры намеренно немелодийны. В первой крешендирующей форме они чисто инструментальны и представляют собой ритмические удары (леньо, тарелки, большой барабан), тремоло (литавры), трелеобразные фигуры (в.-ч., к.-б.), оркестровые педали (контрафагот), разного рода фигурационные обороты, кластерные тремоло (у ф.-п.).

Во второй, более динамичной крешендирующей форме, участвует также говор хора, с постепенным нарастанием от одной партии до 26.

Пример фактурной формы трехчастного строения — «Живопись» для оркестра Денисова, с введением в репризе сонорного пласта из 52 голосов. В репризе (т.132) не повторяется ни мелодический голос, ни тембр инструмента (вместо Fl. — Picc.), а воспроизводится лишь тип фактуры — соло духового инструмента на фоне группы инструментов, с повторением некоторых фактурных деталей.

5.6. На основе полифонии

Музыкальные формы, основанные на имитационности, разнотемном контрапункте и гетерофонии, — это тематические композиции на синтаксическом уровне, или микроуровне. Примем за основу классификацию Т. Франтовой: 1) Типовые классические формы — а) имитационные (канон, фуга, фугато, ричеркар), б) неимитационные (полифонические вариации на тему-остинато, полифоническая форма на cantus firmus, зеркально-ракоходные формы), в) формы на имитационной или неимитационной основе (инвенция, мотет); 2) неклассические формы — а) типовые (крешендирующая, алеаторная полиостинатная, симультанная), б) индивидуализированные. (Т.В. Франтова. Полифония в русской советской музыке 60–70-х годов. Автореферат канд. дисс. М. 1986. С.13). Типовые классические формы специально изучаются в курсе полифонии. В качестве неклассических форм в этой главе упоминаются: крешендирующая, на основе додекафонной серии — 12-голосный канон (каноническая фуга) в III ч. «Ночи в Мемфисе» Губайдулиной, алеаторическая полиостинатная форма — в поликоллаже из 1 ч. Серенады Шнитке, симультанная — в «Полифонической мозаике» из «Полифонической тетради» Щедрина.

Полифоническая организация дорастает и до крупных форм, достигая макроуровня — циклических форм. Возможна следующая классификация полифонических циклов: 1) типовой малый полифонических цикл (Импровизация и фуга для ф.-п. Шнитке); 2) индивидуализированный малый полифонический цикл («Партита для органа» Фалика); 3) типовой большой полифонический цикл (24 прелюдии и фуги Щедрина, Слонимского); 4) индивидуальные большие полифонические циклы («Полифонический концерт, или 19 контрапунктов на темы знаменного распева для 4-х клавишных инструментов» Буцко, 12 инвенций для органа Тищенко); 5) смешанные циклы, с участием полифонических и неполифонических форм (Соната для 2-х скрипок Денисова, с финалом —

фугой); 6) полифонизация всех частей «гомофонных» циклов (3 и 5 симфонии Шнитке). (Т.Франтова. Полифония Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX в. Ростов-на-Дону. 2004. С.241–242).

282. **А. Шнитке. 1 симфония, III ч.**

5
6
7
8
9
10
11
12
7
8
9
10
11
12
ppp
ppp
ppp
ppp

5.7. Метод сериализма

Сериализм — метод сочинения с помощью серий двух или нескольких параметров музыкального языка. Наиболее важные параметры — звуковысотность и ритмика, к которым добавляются динамика, артикуляция, тембр, регистр, плотность, темп, агогика и др. При зарождении метода серии всех параметров выводились из единых цифровых соотношений («связанные серии»), с целью создать конструктивистский автоматизм в сочинении музыки, что сообщало сериализму черты искусственности. «Несвязанные серии», в отличие от «связанных» (термины Ю. Холопова) составлялись автономно и привнесли бóльшую свободу в действия композитора. У истоков сериализма стоят «4 ритмических этюда» Мессиана (1950) — 2-й, а особенно 4-й этюд. В 4-м этюде «Огненный остров–2» в качестве «связанных серий» берутся 12 звуков, 12 длительностей, 4 вида артикуляции (один из них — без какого-либо знака), 5 динамических оттенков:

283. **О. Мессиан. Огненный остров–2**

Для реализации исходного сериального комплекса композиторы создают специальные программы. В «Огненном острове-2» Мессиан изобретает прием «интерверсий», когда каждый новый порядок номеров создается движением от элемента в середине серии последовательно в обе стороны. 10 таких интерверсий располагаются попарно в двухголосии и отвечают следующему цифровому порядку:

I	6 7 5 8 4 9	←③	10 2 11 1 12
II	3 9 10 4 2 8	←⑪	5 1 7 12 6
III	11 8 5 2 1 4	←⑦	10 12 9 6 3
IV	7 4 10 1 12 2	←⑨	5 6 8 3 11
V	9 2 5 12 6 1	←⑧	10 3 4 11 7
VI	8 1 10 6 3 12	←④	5 11 2 7 9
VII	4 12 5 3 11 6	←②	10 7 1 9 8
VIII	2 6 10 11 7 3	←①	5 9 12 8 4
IX	1 3 5 7 9 11	←⑫	10 8 6 4 2
X	12 11 10 9 8 7	←⑥	5 4 3 2 1

Одна из особенностей метода сериализма состоит в том, что в случае «связанных серий» при всех преобразованиях за каждым звуком закрепляется (как в данном случае) его высота, длительность, артикуляция, динамический знак, что можно видеть, например, в контрапункте интерверсий V и VI (срав. с Примером 283 и схемой на с.476):

Также одно из исходных сериалистических сочинений — «Kreuzspiel» Штокхаузена («Перекрестная игра») для гобоя, бас-кларнета, ф.-п. и 3-х ударников, где в основополагающем сериальном комплексе структурируются параметры высоты, длительности (по 12 элементов), громкостной динамики (либо 6 элементов с повторением каждого, либо 7 элементов с повторением пяти):

h	b	ges	g	des	c	a	as	d	e	es	f
1/16	2/16	3/16	4/16	5/16	6/16	7/16	8/16	9/16	10/16	11/16	12/16
ff	*ff*	*f*	*f*	*mf*	*mf*	*mp*	*mp*	*p*	*p*	*sfz*	*pp*

Алгоритм построения формы «Kreuzspiel» — усложненная сериальная система, включающая введение нескольких серий внутри одного параметра (полисерийность), добавление к параметрам высоты, ритма, динамики также параметров регистра и тембра. Основной структурный план составляет таблица ротаций числового ряда, в которой первоначальные 6 + 6 чисел меняются местами, отвечая идее «перекрестной игры»:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	3	4	5	6	12	1	7	8	9	10	11
3	4	5	6	11	1	12	2	7	8	9	10
4	5	6	10	2	12	1	11	3	7	8	9
5	6	9	12	3	11	2	10	1	4	7	8
6	8	1	4	11	10	3	2	9	12	5	7
12	2	7	5	10	4	9	3	8	6	11	1
11	12	3	9	6	5	8	4	7	10	1	2
10	11	12	4	8	7	6	5	9	1	2	3
9	10	11	12	5	7	6	8	1	2	3	4
8	9	10	11	12	6	7	1	2	3	4	5
7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6

Порядок чисел означает порядок высот, длительностей, динамики и др. элементов.

«Перекрестная игра» охватывает и регистры. Так, 6 + 6 звуков серии у ф.-п., данные в 1-й секции 1-го раздела пьесы, меняют свои регистры на противоположные в 12-й секции того же раздела:

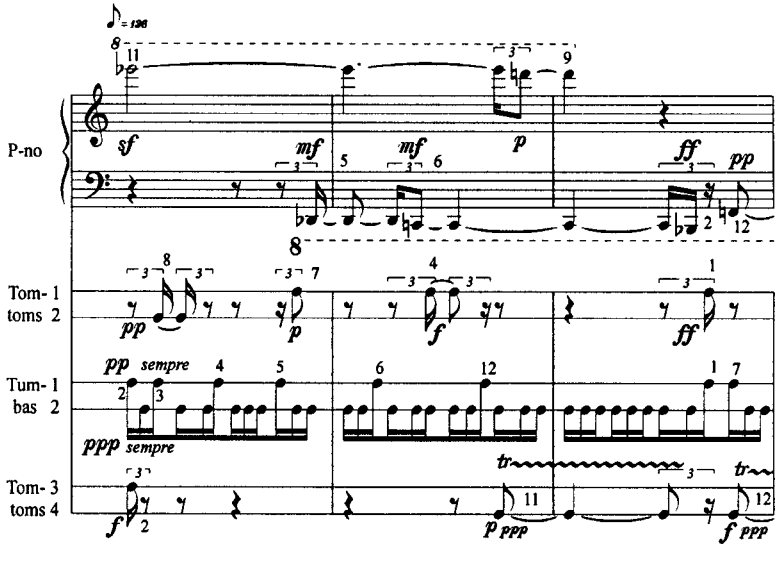
1-я секция						12-я секция					
es³	d³	e³	g³	a²	as³	h²	ges³	des³	c³	b²	f²
Des	C	B_1	F	H_1	Ges	E	G	A_1	As	Es	D

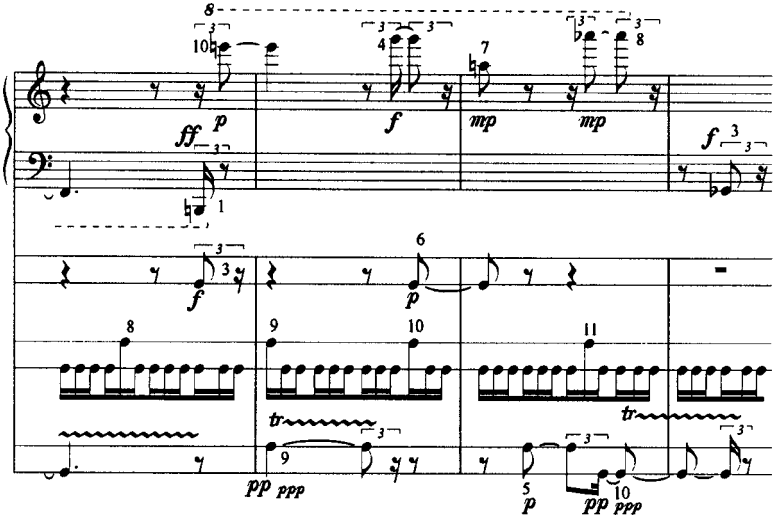
Приводим 1-ю секцию 1-го раздела «Kreuzspiel» (т.14–20, после вступления). У ф.-п. — высотная серия, с закрепленными длительностями (в триольных шестнадцатых):

es	des	c	d	b	f	h	e	g	a	as	ges
11	5	6	9	2	12	1	10	4	7	8	9

Закреплены также и нюансы динамики (см. схему на с.477). В партии Tumbas — группы длительностей (триоли шестнадцатых) в соответствии с ротацией прогрессии чисел основного структурного плана (2, 3, 4, 5, 6, 12, 1, 7, 8, 9, 10, 11 — см. 2-й ряд цифр на схеме к с.477), в партиях Tom-toms 1–2–3–4 — одна из ритмических серий (длительности в триолях шестнадцатых — 2, 8, 7, 4, 11, 1, 12, 3, 9, 6, 5, 10):

285. **К. Штокхаузен. Kreuzspiel**





Шнитке в «Pianissimo...» для оркестра после выведения из додекафонной серии cis a b es c d fis e h f as g через соотношение со вспомогательной хроматической гаммой с двойной нумерацией ступеней — в восходящем и нисходящем порядке — и составление двух цифровых квадратов — для звуковысотности и ритма, — алгоритм формы создал на основе прогрессии в каждом из 12 голосов: 1-й голос — 12 сек., 2-й — 12+1=13, 3-й — 13+2=15, 4-й — 15+3=18 и т.д., 12-й — 67+11=78 сек. На высшем уровне формы (до ц.109) образуется следующий квадрат количества долей (секунд времени) в серии каждого из 12 голосов:

Голоса	Временные единицы
1-й	12 13 15 18 22 27 33 40 48 57 67 78
2-й	13 15 18 22 27 33 40 48 57 67 78 12
3-й	15 18 22 27 33 40 48 57 67 78 12 13
4-й	18 22 27 33 40 48 57 67 78 12 13 15
5-й	22 27 33 40 48 57 67 78 12 13 15 18
6-й	27 33 40 48 57 67 78 12 13 15 18 22
7-й	33 40 48 57 67 78 12 13 15 18 22 27
8-й	40 48 57 67 78 12 13 15 18 22 27 33
9-й	48 57 67 78 12 13 15 18 22 27 33 40
10-й	57 67 78 12 13 15 18 22 27 33 40 48
11-й	67 78 12 13 15 18 22 27 33 40 48 57
12-й	78 12 13 15 18 22 27 33 40 48 57 67

6. Алеаторные формы

Алеаторные формы образуются при допущении в композиции той или иной степени авторской непредопределенности, решения по выбору исполнителя. Теоретическую работу «Aléa» (букв. «жребий») создал в 1957 г. Булез. Первыми специально задуманными алеаторными сочинениями были 3 соната для ф:-п. Булеза и Фортепианная пьеса №11

Штокхаузена. Алеаторные композиции делятся на два вида: 1) общая алеаторная форма, 2) местная алеаторная форма.

Общая алеаторная форма (алеаторика всей композиции, «открытая форма», «вариабельная форма», «большая», или «неограниченная алеаторика») — форма, предполагающая несколько вариантов ее композиции, по выбору исполнителя. Для Булеза в его 3-й сонате для ф.-п. (начата в 1956) моделью послужил проект издания «Книги» Малларме с возможностью переставлять ее листы. В 3-й сонате — 5 частей («формант»); 4 из них — «Антифония» + «Троп» (A, B), «Строфа» + «Секвенция» (D, E) — как бы вращаются вокруг центра — «Созвездие» («Констелляция») или «Созвездие — зеркало» (C) и меняются местами внутри пар, образуя 8 вариантов композиции произведения:

ABCDE	**BACDE**	**DECAB**	**EDCAB**
ABCED	**BACED**	**DECBA**	**EDCBA**

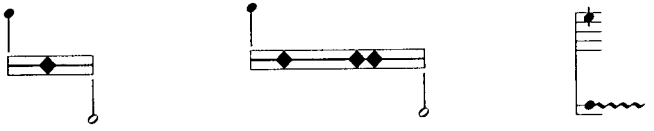
Внутри частей также предполагаются многовариантные перестановки разделов. Например, форманта №2 «Троп» состоит из 4-х разделов: «Комментарий», «Глосса», «Текст», «Скобка». При исполнении следует начинать с любого из них, причем «Комментарий» может быть сыгран 2 раза. 3 соната, кроме того, — сериальное сочинение, с высотным рядом e f h fis gis g b c a d cis e.

Фортепианная пьеса №11 Штокхаузена (1956) состоит из 19 нотных групп, допускающих их произвольную перестановку, с различной протяженностью во времени.

Примером алеаторной «открытой формы» Штокхаузена является также «Цикл для одного ударника». В нем предусмотрена не только перестановка страниц, но и перевертывание страниц «вверх дном».

Исполнитель играет сначала 1-й лист, затем другие, снова 1-й, потом по-новому выбирает дальнейшие листы и снова приходит к 1-му, отвечая идее «цикла». Основной материал на 1-м листе, к которому добавляется сетка времени (секунды или доли секунды), таков:

286 а) **К. Штокхаузен. Цикл для одного ударника** **б)**



в) **г)**

На примере видны типичные для музыкального языка Штокхаузена элементы: а) точка (длящаяся), группа, точка, б) точка (неподвижная и движущаяся), в) точка, группа, г) точка (движущаяся). Темп берется по желанию исполнителя и выдерживается точно.

Местная алеаторная форма («малая», «контролируемая», «ограниченная» алеаторика) — построение на основе алеаторики раздела формы. Во второй половине XX в. она получила повсеместное распространение. Одним из инициаторов стал Лютославский, который в своей двухчастной 2 симфонии при строго выдержанном крупном плане формы большую часть местных разделов построил алеаторно. Вот один такой небольшой раздел из I ч.:

287. **В. Лютославский. 2 симфония, I ч.**

Каждый из трех голосов отрывка построен на своем интервале — ув.4, м.6, б.3; отрезок, заключенный в репризные скобки, свободно, алеаторно повторяется до знака дирижера, закрепляя в то же время свой конструктивный интервал.

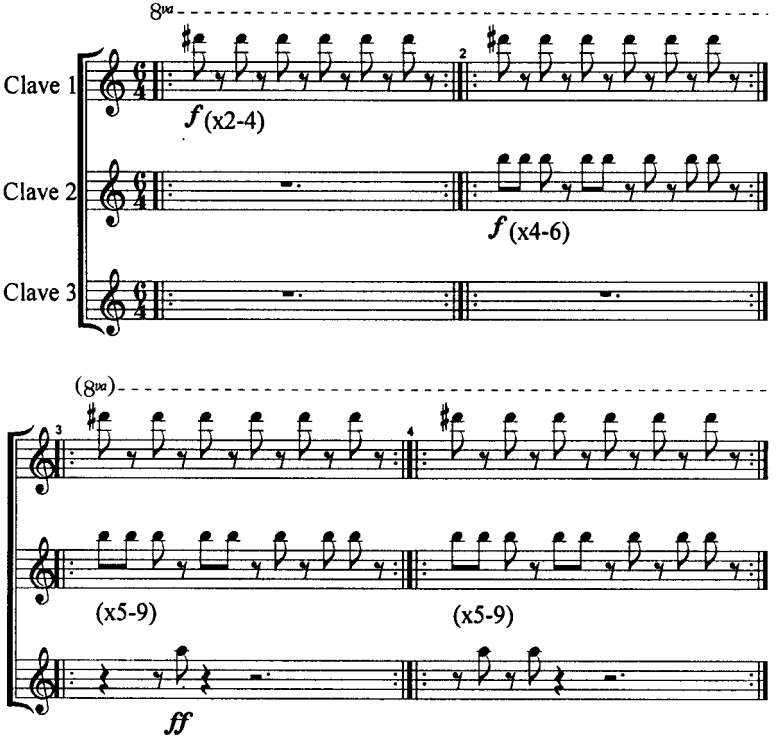
Примеры местной алеаторной формы иного строения — в разделах Серенады Шнитке для 5 музыкантов (I ч., ц.1, 3, см. Пример 267а). Алеаторика в данном разделе состоит в независимости партий ансамбля друг от друга и определенной свободе его продолжительности.

7. Минимализм и репетитивный метод

Минимализм — творческое направление, сложившееся у композиторов США в 60–70-е гг. — у С. Райха, Т. Райли, Ля Монт Янга, Ф. Гласса,

Дж. Адамса, — продолженное ими и в последующие годы. Эстетическими стимулами стали желание преодолеть разрыв между переусложненной авангардной музыкой XX в. и восприятием публики, перспектива использовать на Западе опыт незападных культур — традиционной музыки Бали, Африки, индийской раги. Основы минималистского произведения составляют: использование простейшего, минимального музыкального материала (отсюда и «минимализм»), его многочисленные повторения как способ организации, создание статичной и «бесконечной» музыкальной формы, без классического «развития», то есть активного преобразования материала. Благодаря повторности как ведущему средству развертывания музыкального материала во всем сочинении, установилось понятие **«репетитивный метод»**, означающий циклы повторений коротких музыкальных формул (patterns). Покажем это на примере «Музыки для деревянных брусков» (5 claves) С. Райха (1973), приводим начало:

288. **С. Райх. Музыка для деревянных брусков**



Использование здесь африканских claves говорит о влиянии африканской традиции. Репетитивный метод выражен в наличии у партии

своего краткого, здесь однотактового, паттерна (формулы): у Claves 1 — фигура с равномерным ритмом, у Claves 2 — формула с более индивидуальным ритмическим рисунком, у Claves 3 — острые синкопированные вступления. Система повторений паттернов такова: формула т.1 повторяется от 2-х до 4-х раз, формулы т.2 — от 4-х до 6-ти раз, тт.3 и 4 — от 5 до 9 раз. Всего в нотах записано 59 тт., указанная продолжительность — 11–15 мин. Важное условие статичности формы в минималистском произведении составляет неизменность гармонии в течение всей пьесы. Например, «Композиция 1960 №7» Ля Монт Янга основана на аккорде между звуками h–fis^1. Несмотря на краткость паттернов, минималистское произведение может быть даже сверхдолгим — 50, 90 мин.

В минималистской композиции определены конкретные приемы организации паттернов. Один из них, по Райху, — «выстраивание последовательности импульсов», то есть варьирование формул путем добавления или изъятия элементов. Пример — «Музыка хлопков» Райха, где моноритмия т.1 сменяется полиритмией последующих тактов (приводим начало):

289. **С. Райх. Музыка хлопков**

К числу других видов работы с паттернами относятся: «смещение фаз», путем небольшой политемповости голосов («Дождь собирается» для магнитной ленты Райха), «постепенное и неравномерное продление отдельных звуков», «изменение окраски звуков» (смены тембра). Некоторые минималистские композиции, с варьированием формул, требуют предварительных расчетов («систематический метод»).

В 80–90 гг. методы минималистской музыки получили широкое распространение в мире. Характерные примеры в российской музыке — «Успение» для ансамбля ударных Екимовского (1989), «L'imparfait» («Приношение памяти Эдисона Денисова») для камерного ансамбля Павленко (1997).

✧ ✧ ✧

В музыкальных произведениях второй половины XX в., несмотря на самостоятельное действие различных основ формы, закономерна **многоосновность музыкальной композиции**. Так, Симфония «Слышу... Умолкло...» Губайдулиной имеет основы и драматургическую (параллельная драматургия), и тематическую (альтернативная форма с двумя

макротемами), и ритмическую (ряд Фибоначчи), и звуковысотную (комплекс созвучий), «Знаки на белом» Денисова — и ритмическую (мономерность), и сонорную (созвучия и пассажи), и тематическую (сонатная форма с разработкой и кодой), «Трен» Пендерецкого — и сонорную, и тематическую (трехчастность), и «параметр экспрессии».

Многоосновность, полипараметровость, разномасштабность оснований музыкальных форм второй половины XX в. показывает то состояние формообразования, когда композиторы исходят из своего индивидуального выбора и изобретения, а не из какого-либо общепринятого учения о музыкальной форме. Возникающие здесь музыкальные формы, идущие от многообразия художественной мысли, служат в то же время воплощению наиболее общего композиционного идеала — эстетического единства музыкального целого, неотъемлемого от природы искусства.

Литература

Байер К. Репетитивная музыка // Советская музыка. 1991. №1. С.106–111

Болашвили К. К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети («Apparitions», «Atmosphères», «Lontano») // Дьердь Лигети. Личность и творчество. М. 1993. С.56–75

Буцко Ю. Витольд Лютославский. Заметки о технике инструментальной композиции // Советская музыка. 1972. №8. С.111–119

Валькова В. Алеаторика В. Лютославского и особенности ее использования во Второй симфонии // Проблемы музыки XX века. Горький. 1977. С.272–291

Высоцкая М. Между логикой и парадоксом. Композитор Фарадж Караев. М.2012

Гецелев Б. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века // Проблемы музыкальной драматургии XX века. Сб. ГМПИ им. Гнесиных. Вып.69. М. 1983. С.5–48

Гончаренко С.С. Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века. Новосибирск. 1997

Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений». М. 2004

Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 113–120

Денисов Э. «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных. Авторский анализ // Музыка Эдисона Денисова. Сб. МГК им. Чайковского. М. 1995. С.122–135

Екимовский В. Оливье Мессиан. М. 1987

Ершова Е.Д. Вопросы формы в творчестве советских композиторов. Саратов. 1991

Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции. Киев. 1989. С.162–201

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М. 1976

Кон Й. О теоретической концепции Янниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып.3. М. 1976. С.106–143.

Кон Й. Пьер Булез как теоретик // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып.4. М. 1983. С.162–196

Кюрегян Т. Новые формы изложения в музыке советских композиторов 60–70-х годов // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки. М. 1985. С.24–42
Лигети Д. Превращения музыкальной формы // Дьердь Лигети. Личность и творчество. М. 1993. С.167–189
Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // Laudamus. М. 1992. С.129–137
Михалченкова Е. Драматургия симфоний Канчели (к проблеме современной драматургии) // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке. Сб. МГДОЛК им. Чайковского. М. 1980. С.97–114
Михалченкова-Спирина Е. Симфоническая драматургия Гии Канчели. Москва-Бордо. 1997
Окунева Е. Анализ серийной и сериальной музыки. Петрозаводск, 2012
Петриков С.М. Индивидуальное композиционное мышление в систематизированных документах. СПб. 1992
Петрусёва Н.А. Пьер Булез: эстетика и техника музыкальной композиции. Пермь. 2002
Поспелов П. Минимализм и репетитивная музыка // Музыкальная академия. 1992. №4. С.74–82
Синельникова О. В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля. Кемерово, 2012
Соколов А. С. Спектральный метод // Теория современной композиции. М. 2005. С. 548–562
Теория современной композиции / Отв. редактор В. С.Ценова. М. 2005
Федоров В. Инструментальные сочинения К.Пендерецкого 60-х годов // Проблемы музыки XX века. Горький. 1977. С.292–319
Франтова Т. Неклассические полифонические формы в музыке советских композиторов 60–70-х годов / Холопова В. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) / Ценова В. О музыкальных формах в творчестве современных московских композиторов // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. М. 1994. Соотв. С.216–232, 46–49, 199–215
Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов-на-Дону.2004
Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М. 1993. С.51–148
Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции. Сб. ГМПИ им. Гнесиных. Вып.79. М. 1985. С.17–31
Холопова В. «Параметр экспрессии» — новое измерение музыкального языка // Музыкальная фактура. Сб. РАМ им. Гнесиных. Вып.146 М. 2001. С.100–111
Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М. 2000
Холопова В. София Губайдулина. Интервью Э.Рестаньо — С. Губайдулина. М. 2011. С. 99–370
Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М. 1990
Ценова В. О современной систематике музыкальных форм // Laudamus. М. 1992. С.107–114
Чаплыгина М.А. Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена. М. 1990
Шалтупер Ю. О стиле Лютославского 60-х годов // Проблемы музыкальной науки. Вып.3. М. 1975. С.238–279
Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М. 1990. С.327–331

Содержание

От автора 3

Часть первая. Классические основы музыкальных форм

Глава I. Введение. Научная методология работы. Содержательные уровни музыкальной формы. Наиболее общая классификация музыкальных форм (от средневековья до XX в.) 5

Глава II. Вокальные формы

1. Историческое место вокальных форм 9
2. Содержательное и композиционное взаимодействие поэтического текста и музыки в вокальных формах 9
3. Метод анализа вокальных произведений 13
4. Стихотворные формы и их отражение в музыке 18
5. Претворение классических инструментальных форм в вокальной музыке 25
6. Собственно вокальные формы. Классификация 31

Литература 45

Глава III. Классические инструментальные формы

1. Историческая роль классических форм. Эстетические принципы 45
2. Функции частей в музыкальной форме 46
3. Период 47
   - 3.1. Метрический восьмитакт 48
   - 3.2. Классификация видов периода 52
   - 3.3. Тонально-гармоническое строение периода 52
   - 3.4. Тематическое строение периода 61
   - 3.5. Период с признаками других форм 63
4. Простая двухчастная и простая трехчастная формы (так называемые «песенные формы») 64
   - 4.1. Простая двухчастная форма 64
   - 4.2. Простая трехчастная форма 69
   - 4.3. Трехчастная форма с повторением частей. Двойная и тройная трехчастные формы 76
   - 4.4. Простая трехчастная с чертами других форм 77
5. Форма Adagio 78
6. Сложная трехчастная форма 81
   - 6.1. Определение. Применение. Строение 81
   - 6.2. Сложная трехчастная форма с повторением частей. Двойная сложная трехчастная форма 88
   - 6.3. Форма, промежуточная между простой и сложной трехчастной 91
   - 6.4. Сложная трехчастная с чертами других форм 91
7. Рондо 92
   - 7.1. Рондо как понятие 92
   - 7.2. Рондо («простое рондо») 94
   - 7.3. Рондо французских клавесинистов 94

7.4. Рондо Ф.Э. Баха 96
7.5. «Простое рондо» у венских классиков 101
7.6. Рондо в XIX и XX вв. 108
7.7. Рондо-соната 115
7.8. Рондообразные формы 121
8. Вариации (вариационная форма) 122
8.1. Понятие, определение, классификация 122
8.2. Вариации на basso ostinato 129
8.3. Фигурационные (орнаментальные) вариации 138
8.4. Вариации на выдержанную мелодию 141
8.5. Вариации характерные и свободные 146
8.6 Вариантная форма 150
8.7. Двойные и многотемные вариации 153
8.8. Вариации с темой в конце 156
Литература 157

Часть вторая. История музыкальных форм (в связи с жанрами)

Глава IV. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал»)
1. Происхождение «григорианского хорала» 159
2. Религиозные и эстетические принципы 160
3. Ладовая основа. Ритмика 161
4. Формы. Жанры 163
Литература 184

Глава V. Жанры и формы русского знаменного распева
1. Этические и эстетические принципы. Общие композиционные свойства. Мелодическая линия. Ладовая основа. Ладомелодический синкретизм. Ключевая интонация. Попевочный принцип. Ритмика 185
2. Типология музыкальных жанров 188
3. Типология музыкальных форм 192
Литература 205

Глава VI. Музыкальные формы западноевропейских светских жанров позднего средневековья и раннего Возрождения
1. Песни миннезингеров и мейстерзингеров. Форма бар 205
2. Жанры и формы рондо́, вирелé, баллата, лауда, баллада, эстампи́, лэ ..210
3. Рондо́ 210
4. Вирелé 213
5. Баллата 214
6. Лауда 216
7. Баллада 217
8. Эстампи́ 221
9. Лэ 223
Литература 228

Глава VII. Мадригал XVI — начала XVII вв. 229
Литература 252

Глава VIII. Музыкальные формы барокко
1. Этика, эстетика ... 253
2. Классификация музыкальных форм ... 255
3. Инструментальные формы ... 256
3.1. Одночастная сквозная форма ... 256
3.2. Малые (простые) формы ... 256
3.3. Составные (сложные и контрастно-составные) формы ... 264
3.4. Вариации и хоральные обработки ... 264
3.5. Рондо ... 264
3.6. Сонатная форма ... 265
3.7. Концертная форма ... 275
4. Инструментально-вокальные формы ... 283
4.1. Ария с ритурнелем ... 285
4.2. Вариационная хоральная кантата ... 294
4.3. Цикл кантаты ... 294
4.4. Отдельные части кантаты ... 299
5. Русско-украинский хоровой концерт ... 302
Литература ... 316
Глава IX. Музыкальные формы классического этапа. Сонатная форма
1. Эстетические принципы и значение форм классического этапа. Сонатная форма: предтечи, прототипы, роль ораторской диспозиции ... 317
2. Классическая сонатная форма. Определение, применение. Основные драматургические типы сонатной формы у венских классиков ... 321
3. Составные разделы сонатной формы ... 323
3.1. Вступление. Интродукция ... 323
3.2. Экспозиция в целом ... 324
3.3. Главная партия ... 324
3.4. Связующая партия ... 326
3.5. Побочная партия ... 327
3.6. Заключительная партия ... 331
3.7. Разработка ... 332
3.8. Реприза ... 334
3.9. Кода ... 334
4. Разновидности сонатной формы ... 335
4.1. Сонатная форма с двойной экспозицией ... 335
4.2. Сонатная форма без разработки ... 336
4.3. Другие разновидности сонатной формы ... 337
5. Эволюция сонатной формы в XIX в. ... 338
5.1. Сонатная форма у Шуберта, Шопена, Брамса ... 338
5.2. Сонатная форма у Чайковского и Бородина, в связи с принципами драматического и эпического симфонизма ... 344
Литература ... 347

Глава X. Музыкальные формы романтизма XIX в. Смешанные и индивидуальные формы. Контрастно-составная форма
1. Эстетика, поэтические прототипы, композиционно-драматургические принципы 348
2. Смешанные и индивидуальные формы. Определения. Классификация. Функциональная организация....350
2.1. Типизированные смешанные формы. Сонатно-вариационная форма 351
2.2. Сонатно-концентрическая форма 351
2.3. Сонатно-циклическая форма 352
2.4. Сонатно-сюитная форма....353
2.5. Редкие и нетипизированные смешанные формы....354
2.6. Индивидуальные формы 355
3. Контрастно-составная форма 356
Литература 358
Глава XI. Оперные формы
1. Специфика жанра. Типы опер. Уровни организации 358
2. Музыкальная форма оперы в целом 359
2.1. Общие закономерности драмы в опере....360
2.2. Музыкальная композиция оперы на высшем масштабном уровне..363
3. Музыкальные формы крупных частей оперы (актов, картин, сцен)..370
3.1. Соотношение драмы и музыки....370
3.2. Классификация музыкальных форм крупных частей оперы....371
3.3. Трех- и четырехчастные репризные формы 371
3.4. Рондо и его разновидности....372
3.5. Концентрическая форма и ее разновидности....375
3.6. Рондо-концентрическая форма 381
3.7. Сквозные формы 382
Литература 383
Глава XII. Музыкально-хореографические формы балета
1. Балет как вид искусства. Эстетика. Музыка и хореография....384
2. Жанрово-историческая типология балетов 385
3. Идея, драматургия балетного спектакля 386
4. Структура балетного спектакля. Масштабные уровни....387
5. Классические музыкально-танцевальные формы академического большого балета....388
6. Музыка и хореография в симфонической балетной драме и хореодраме XX в. 393
Литература 400
Глава XIII. Музыкальные формы первой половины XX в.
1. Философия, эстетика, общие тенденции музыкальной культуры 400
2. Принципы формообразования и типология музыкальных форм 402
3. Характер тематизма и гармонии в связи с формообразованием....414
4. Додекафонно-серийная система формообразования 420

5. Ритмический принцип формообразования 428
6. Мелодико-линеарный принцип формообразования....440
Литература 444
Глава XIV. Музыкальные формы второй половины XX в.
1. Тенденции музыкальной культуры....445
2. Принципы формообразования и типологии музыкальных форм 453
3. Драматургическая организация музыкальных форм....454
4. Тематическая организация музыкальных форм 456
5. Организация форм на основе параметров сонорики, «параметра экспрессии», ритмики, звуковысотности, фактуры, полифонии. Метод сериализма 460
5.1. На основе сонорики 460
5.2. На основе «параметра экспрессии» 464
5.3. На основе ритмики 464
5.4. На основе звуковысотности 468
5.5. На основе фактуры 472
5.6. На основе полифонии 473
5.7. Метод сериализма 476
6. Алеаторные формы....479
7. Минимализм и репетитивный метод 481
Литература 484

Валентина Николаевна ХОЛОПОВА

ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Учебное пособие

Издание четвертое, исправленное

Valentina Nikolayevna KHOLOPOVA

FORMS OF MUSICAL COMPOSITIONS

Textbook

The 4th edition, revised

Координатор проекта *А. В. Петерсон*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007216.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

«Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;
planmuz@lanbook.ru

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru
www.lanbook.com
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Подписано в печать 08.08.13.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108 $^{1}/_{32}$.
Печать офсетная. Усл. п. л. 26,04. Тираж 1000 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии с оригинал-макетом
в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие «Правда Севера».
163002, г. Архангельск, пр. Новгородский, д. 32.
Тел./факс (8182) 64-14-54; www.ippps.ru