

С. С. СКРЕБКОВ

АНАЛИЗ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

М У З Г И З • 1 9 5 8

С. С. СКРЕБКОВ

А Н А Л И З  
МУЗЫКАЛЬНЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Допущено Отделом учебных заведений  
Министерства культуры СССР  
в качестве учебника для музыкальных училищ  
и консерваторий

ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Москва 1958

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий учебник предназначен для студентов исполнительских факультетов, проходящих одногодичный курс анализа музыкальных произведений.

Курс анализа музыкальных произведений завершает общее музыкально-теоретическое образование музыканта-исполнителя. Поэтому его прохождение подразумевает знание предшествующих теоретических дисциплин — элементарной теории музыки и гармонии. Для успешного изучения курса анализа музыкальных произведений от учащегося требуется также предварительное знание известного круга музыкальных произведений. Это знание учащийся должен получать не только на занятиях по музыкальной литературе, но и в классах по специальности и в самостоятельном ознакомлении с музыкой на концертах, в опере, через радио и путем чтения нот (особенно за инструментом). Предварительное знание музыкальной литературы необходимо потому, что анализ музыки представляет собой в определенной мере сравнение анализируемого произведения с уже известными студенту типическими образцами произведений народной и профессиональной музыки.

Анализ музыки требует от студента развитого музыкального слуха, музыкальной памяти и чуткости к красоте и своеобразию музыкальных произведений, т. е. всего того, что называют музыкальностью, развивающейся, как известно, в практическом общении с живой музыкой — в виде сознательного слушания музыкальных произведений и в виде исполнения их. Следует заметить, что одной из важных задач курса анализа является содействие развитию музыкального вкуса и общей музыкальности учащихся.

Курс анализа музыкальных произведений должен расширить знания студента в области основных закономерностей музыки и должен дать студенту элементарное умение анализировать музыкальное произведение, т. е. умение определять характерные художественные свойства произведения. Это умение необходимо музыканту-исполнителю для углубленной, ясно осознанной творческой трактовки произведения при разучивании и исполнении.

При анализе музыкального произведения необходимо идти от живого восприятия музыки, т. е. надо начинать с предварительного прослушивания произведения (с нотами в руках); желательно самому проиграть произведение на фортепьяно — произведение должно стать знакомым на слух в такой мере, чтобы можно было мысленно представить себе его звучание от начала до конца в общих чертах. И только после этого следует обратиться к анализу как таковому.

В процессе анализа надо стремиться осознать и определить в словах образное содержание музыкального произведения («что» выражает данное произведение) и ответить на вопрос: какими средствами и выражается это содержание («как» оно выражено).

Ясно, что для подобного анализа нужно знать основные законы музыкальной формы, типические выразительные средства музыки и упражняться в анализе музыки.

В связи с этим в учебнике излагается не только теория и указываются материалы для заданий, но в ряде глав приводятся примеры анализов отдельных произведений, где устанавливается связь между содержанием произведения и основными выразительными средствами, использованными композитором в данном произведении. Таковы, например, анализы романса Грига «Люблю тебя» (см. стр. 64—66), прелюдии Скрябина ор. 11, *D-dur* (см. стр. 66—68) и др.

Результаты анализа всегда должны быть настолько определенными, чтобы их можно было изложить в письменном (или устном) виде в форме краткого доклада о произведении.

Учебник состоит из введения (в котором охарактеризованы основные положения анализа музыкальных произведений) и двенадцати глав.

Одиннадцать из этих глав посвящены основным типическим музыкальным формам, сложившимся в народной и профессиональной музыке последних трех столетий. Все главы учебника сопровождаются списками музыкальных произведений, рекомендуемых для анализа. Порядок расположения глав следует в основном традициям преподавания курса анализа музыкальных произведений — от более простых форм к более сложным. Поэтому данный порядок может быть рекомендован и для практического ведения курса.

## Введение

### ОСНОВЫ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

#### § 1. Общие свойства музыкального произведения

Каждое высокохудожественное музыкальное произведение всегда отличается глубокой содержательностью. Оно несет в себе красоту живых человеческих чувств, мыслей, идей, богатство жизненных впечатлений.

Для воплощения содержания в произведении композитор находит яркую выразительную художественную форму, обладающую неповторимыми индивидуальными чертами.

Художественная форма музыкального произведения, хотя и складывается из большого числа разнообразных выразительных средств, вместе с тем обладает внутренней цельностью, единством — каждый элемент формы в той или иной мере участвует в выражении основной художественной идеи произведения. Поэтому музыкант-исполнитель не вправе произвольно трактовать музыкальное произведение и при исполнении должен главным образом руководствоваться тем объективным музыкальным содержанием, которое заложено в произведении. Эти объективные данные произведения не сковывают, а, наоборот, помогают творческой инициативе исполнителя в художественном истолковании произведения, в создании своего оригинального исполнительского замысла.

Для сознательного суждения о содержании и форме музыкального произведения, т. е. для анализа произведения, необходимо знание основных свойств музыки и ее основных выразительных средств.

Одним из важнейших и характернейших свойств музыки является ее временная природа. Музыка звучит во времени, она представляет собой живой, развивающийся процесс, который нельзя ни остановить, ни повернуть назад, не разрушив его содержания. Поэтому такое большое

значение имеет в музыке развитие, движение музыкальной мысли.

Мы особенно ценим в музыкальном произведении мелодичность музыки, так как именно в напевной мелодии с особенной глубиной и красотой воплощается живое, развивающееся художественное содержание — типические душевные движения человека, выражаемые музыкой.

Выразительные средства музыки чрезвычайно разнообразны. Среди них находятся две большие группы средств, принципиально различающиеся между собой:

1. Группа элементарных, частных выразительных средств, известных учащимся по курсам элементарной теории и гармонии (ритм, метр, лады и т. д.).

2. Группа целостных выразительных средств — к ним относятся музыкальный тематизм, тематическое развитие и так называемые музыкальные формы.

Мы должны специально отметить, что понятие «музыкальные формы» употребляется здесь в более узком значении. «Музыкальными формами» в данном случае называются типические структуры музыкальных произведений, являющиеся одним из основных целостных выразительных средств музыки.

Ввиду того что в задачу курса анализа музыкальных произведений входит изучение именно целостных выразительных средств, мы не будем подробно останавливаться на каждом из элементарных средств и, делая обзор этих элементарных средств, акцентируем их взаимосвязи между собой.

## § 2. Элементарные выразительные средства

К элементарным выразительным средствам относятся:

- 1) звуковысотная линия мелодии (мелодическая линия),
- 2) ладо-гармонические связи звуков и созвучий (гармония),
- 3) ритм,
- 4) метр,
- 5) темп,
- 6) регистр,
- 7) громкость (громкостная динамика),
- 8) штрихи,
- 9) тембр (инструментовка),
- 10) фактура (склад).

Все эти выразительные средства находятся в музыкальном произведении во взаимной связи (в синтезе). Музыка воспринимается слушателем благодаря совместному воздействию всех выразительных средств на его музыкальное сознание.

С особенной полнотой и разнообразием взаимосвязь выразительных средств выступает в мелодии.

Мелодия есть звучащая музыкальная мысль, изложенная в одном голосе. Она представляет собой живой, наделенный содержанием, художественный «организм», в который входят все перечисленные выразительные средства в неразрывном единстве.

Такие понятия, как звуковысотная линия, ладо-гармонические связи звуков, ритм, метр, темп, являются лишь элементами живой мелодии, и мелодия, как целое, немыслима без них. В мелодии всегда есть звуки одной или разной высоты, эти звуки имеют одинаковую или разную длительность, одинаковые или разные ладо-гармонические функции и т. д.

Так же и многоголосное произведение, складываясь из сочетания нескольких мелодий (или из мелодии с аккомпанирующими голосами), образует живой художественный «организм», в котором каждый из голосов обладает своей ролью. Эта роль зависит от той мелодической линии, ритма, регистра, громкости и т. д., которыми наделен каждый данный голос.

1. Звуковысотная линия мелодии, образующаяся из интервалов (в виде поступенных ходов или скачков) и из направлений движения этих интервалов (вверх, вниз, на одном уровне), создает подъемы, спуски мелодии, волнообразные, прямолинейные, зигзагообразные движения мелодии, обрисовывает местные кульминации, главную кульминацию мелодии. Особенно большое значение имеет главная кульминация мелодии как внутри темы, так и в пределах целого произведения. Она придает всей мелодии единство, организованность.

Например, начальная тема этюда *E-dur* Шопена:

В этой напевной лирической мелодии с первых же звуков ясно ощущается устремленность к главному кульминационному звуку *cis*, после которого происходит медленный спад мелодии. Мелодия составляется, казалось бы, из отдельных коротких попевок. Однако наличие единой кульминации, с постепенным подходом к ней и с постепенным откатом от нее, связывает все попевки в единую цельную мелодическую линию широкого дыхания (мелодическая «волна»).

**2. Ладо-гармонические** средства также играют весьма важную роль в образовании мелодии. Отметим, например, что главная кульминация в приведенном примере из этюда Шопена приходится на неустойчивый звук мажорной шестой ступени. Светлый лирический характер мелодии заметно изменился, если бы вместо *cis* было, например, *c* (ми-норная шестая ступень) или какой-либо устойчивый звук.

Вообще, ладо-гармоническое значение выделяющихся, опорных звуков мелодии оказывает серьезное влияние не только на характер мелодии, но и на ее структуру. Так, например, завершение мелодии в приведенной теме из этюда Шопена в значительной степени зависит от того, что в конце мелодии наступает совершенный каданс на тонике.

**3. Ритм** (организация звуков по их длительности) участвует в образовании мелодии в первую очередь в том отношении, что придает тематическую характерность мелодическим попевкам, из которых складывается целая мелодия.

Например, в силу именно ритма в приведенной теме из этюда Шопена верхняя мелодия выделяется на фоне остальных голосов и становится главной мелодией. Разнообразие ритмических длительностей, присущее попевкам этой мелодии, заметно отличает ее от ритмически однообразных других голосов темы.

**4. Метр** (организация тяжелых и легких тактовых долей) является одним из важнейших выразительных средств главным образом потому, что тяжелые доли такта благоприятствуют выделению определенных звуков мелодии на положение ведущих, опорных, тогда как легкие доли такта придают звукам значение подчиненных. Только специальными средствами (например, путем эпизодического акцента или синкопы) звук, приходящийся на легкую долю, может быть превращен в господствующий.

Влияние метра не ограничивается отдельными звуками мелодии и распространяется на целые группы звуков. В таком случае говорят уже о легких и тяжелых тактах, т. е. тяжелая доля одного такта может быть более тяжелой, чем тяжелая доля другого. Нередко композитор делает запись в виде двойных тактов, желая показать, какой из

двух простых тактов является более тяжелым и какой более легким. Подобная запись в виде двойных тактов имеет место в уже приведенном этюде Шопена, где простой такт фактически длится  $\frac{2}{8}$  (об этом ясно говорит заключительная тоника на середине такта, при медленном темпе).

Обратим внимание на важный результат, который получается в силу указанной записи тактов в данном этюде Шопена. Здесь каждая мелодическая попевка кончается сравнительно долгим звуком. Этот звук мог бы быть наиболее тяжелым в попевке, особенно в последнем такте, т. е. он мог бы принадлежать тяжелому полутакту. Однако Шопен указывает, что долгий звук помещается в легком полутакте, а тяжелые полутакты заполняются короткими звуками мелодии и синкопами. Возникает очень своеобразный выразительный эффект: все опорные долгие звуки мелодии, в том числе и кульминационный, попадают на легкие полутакты — они точно не имеют под собой метрической опоры и «парят в воздухе», что придает всей мелодии характер особой свободной напевности, как бы независимости от аккомпанемента. Достаточно перенести тяжелые доли на долгие звуки, как эффект «парения» в мелодии исчезает.

Связь мелодической линии и метра иногда проявляется в том, что метр перестает строиться на равномерном чередовании тяжелых и легких долей и подчиняется ритму мелодической линии, образуя смены тактовых размеров. Приведем пример подобных смен такта в 7-й симфонии Шостаковича:



В данном случае обращает на себя внимание полное соответствие между длиной такта и длиной мелодических попевок: в этой мелодии имеет место свободная секвенция и каждый раз новое звено секвенции получает новое протяжение и, соответственно, новый тактовый размер.

**5. Темп** (скорость исполнения музыкального произведения) заметно влияет на характер мелодии, так как в музыке быстрые темпы, главным образом, связаны с оживленным характером тем, медленные — с более спокойным. Например, колыбельная песня всегда мыслится в медленном темпе, марш — в среднем темпе, оживленные танцы, частушки — в быстром темпе. В скерцо подразумевается быстрый темп, в лириче-

ской части сонатно-симфонического цикла — медленный темп. Симфоническое изображение бури, битвы, скачки связано с использованием быстрого темпа, тогда как изображение пасторальной картины спокойной природы — со средним или медленным темпом.

**6. Регистры** певческих голосов и музыкальных инструментов отличаются таким выразительным свойством, что чем ниже звуки по регистру, тем более темной окраской они обладают; и наоборот: чем выше звуки по регистру, тем светлее они звучат. Поэтому движение мелодии вверх связано, в целом, с просветлением колорита ее звучания, а движение вниз — с потемнением.

**7. Громкость** звучания (так называемая громкостная динамика) характеризуется следующими свойствами: чем громче звучание, тем большим напряжением оно обладает, чем меньше громкость, тем меньше и напряжение.

Отметим важную связь, которая наблюдается, как правило, в пении и при исполнении на некоторых духовых инструментах (особенно медных) между громкостной динамикой и регистрами (а через регистры — между громкостью и мелодической линией). В пении, как и на указанных инструментах, извлечение звука требует тем больших усилий, чем выше регистр; поэтому, в общем, движение мелодической линии вверх сопряжено не только с просветлением звукового колорита, но и с естественным усилением громкости, а следовательно, и с впечатлением усиливающегося напряжения звука.

Инструментальная музыка в огромной мере взяла основные закономерности развития мелодии от вокальной музыки, поэтому прослушанная инструментальная мелодия (исполняемая даже на таком инструменте, как, например, рояль, где извлечение звука в высоком регистре не требует дополнительных усилий от пианиста) при своем движении вверх нередко производит впечатление несколько усиливающегося громкостного напряжения. В связи с этим и кульминация в мелодии обычно наделяется композитором известной напряженностью звучания, подъем к кульминации — возрастанием напряжения, спад — разрядом напряжения.

**8. Штрихами** называются различные приемы интонирования звуков, связанные с исполнительской манерой.

В целом, к штрихам относятся три основных приема: легато, нон легато, стаккато. Кроме того, имеются отдельные приемы, свойственные тому или иному определенному инструменту (например, спиккато на смычковых инструментах, фрулато на трубе и т. д.).

Основные штрихи характеризуются тем, что легато более всего связано с напевностью, плавностью, слитностью

движения мелодии; стаккато, наоборот, связано с отрывистым, подчас острым звучанием; нон легато занимает промежуточное положение между легато и стаккато.

**9. Тембром** называется окраска звука, зависящая главным образом от составляющих звуки обертонов. Различают два основных вида тембров: 1) тембры человеческих голосов (вокальные тембры) и 2) тембры музыкальных инструментов (инструментальные тембры).

Вокальные тембры, по сравнению с тембрами инструментальными, обладают определенными художественными преимуществами. Главное художественное преимущество вокальных тембров заключается в том, что они могут достигать наивысшей степени своеобразия, индивидуальной особенности у каждого певца. Хотя голоса и разделяются на определенные типы — сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенор, баритон, бас (а внутри каждого из этих типов — на разновидности, например: колоратурное сопрано, лирическое сопрано, драматическое сопрано), — однако тембр голоса каждого выдающегося певца или певицы обладает неповторимым, ярко индивидуальным характером.

Тембры музыкальных инструментов, в особенности основных смычковых и духовых (скрипка, виолончель, гобой, кларнет, валторна, труба), тоже в значительной степени зависят от художественного мастерства исполнителя (мы хорошо различаем характерные тембры звучания, например, скрипки у различных выдающихся скрипачей). Однако никогда, ни у одного исполнителя своеобразие тембра на музыкальном инструменте не достигает такой высокой и яркой степени, как это наблюдается в пении.

Отметим также, что вокальные тембры, в особенности у народных исполнителей, имеют на себе печать национального своеобразия. Например, в русской деревне поют другими тембрами, чем в деревне украинской или грузинской. Национальные различия вокальных тембров в значительной мере зависят от различий разговорного языка, так как пение неразрывно связано со словом.

Особенности вокального и особенности инструментального исполнения накладывают свой отпечаток на мелодию. Мы различаем мелодии, предназначенные для вокального исполнения, и мелодии, предназначенные для исполнения на том или ином инструменте. Эти различия бывают подчас едва уловимыми, но в своих крайних проявлениях выступают все же достаточно отчетливо. Различия сказываются не только в чисто тембровом замысле мелодии — они выражаются во всей совокупности выразительных средств: в мелодической линии, в ладо-гармоническом строении, в метро-ритме, темпе, в использовании регистров, в громкостной динамике.

В отношении мелодической линии мы отличаем инструментальные мелодии от вокальных по следующим признакам: диапазон мелодии может превосходить диапазон певческого голоса (более двух октав), возможны скачки на широкие интервалы, трудно интонируемые певческим голосом (например, более децимы).

В отношении ладо-гармонического строения инструментальные мелодии могут отличаться от вокальных обилием хроматизма, альтераций, быстрых модуляций, что очень трудно воспроизводится певческим голосом.

Сложная ритмика и быстрее темпы, в особенности в связи со сложностью развития мелодической линии (пассажи, фигурация, скачки), также отличают специфически инструментальные мелодии от вокальных.

Движение мелодии в крайние регистры музыкальной звуковой шкалы (контроктава и четвертая октава), недоступные певческим голосам, характеризует ее инструментальность.

Некоторые инструменты, в особенности медные духовые, обладают возможностью извлечения предельно большой громкости, недоступной певческому голосу.

Приведем пример мелодии, обладающей целым рядом указанных признаков инструментальности (Шопен, ноктюрн оп. 15, № 2):

Все сказанное об инструментальной мелодии не зачеркивает, однако, принципиального художественного преимущества, которым обладают вокальные мелодии: их мелодической пластичности, напевности. Высокохудожественные вокальные мелодии, особенно в народных песнях, всегда отличаются органическим соответствием природе выразительнейшего из всех музыкальных инструментов — природе человеческого голоса.

### § 3. Фактура. Склад многоголосия

Ввиду особой сложности и разнообразия фактуры как выразительного средства мы выделяем рассмотрение ее особенностей в отдельный параграф.

Фактурой называется конкретная форма изложения звуковой ткани в музыкальном произведении.

Звуковая ткань произведения складывается из голосов (вокальных или инструментальных, или из соединения тех и других). Поэтому в первую очередь различают фактуру одноголосную и многоголосную.

Одноголосная фактура свойственна сольным песням народной музыки, сольным запевам в хоровых песнях, сольным вокальным и инструментальным эпизодам в оперной, симфонической, камерной музыке (например, песня Любаши в первом действии оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова; мелодия английского рожка-соло во вступлении к третьему действию оперы «Тристан и Изольда» Вагнера).

Одноголосная фактура свойственна также унисонному исполнению одной мелодии в хоре или в оркестре (например, начало симфонии «Манфред» Чайковского, где в унисон играют три фагота и бас-кларнет).

К одноголосной фактуре относят случаи и так называемых октавных удвоений при исполнении одной мелодии — совместное пение мужских и женских голосов в октаву или даже многооктавные удвоения мелодий, встречающиеся в инструментальной музыке как в оркестре, так и на фортепьяно (например, начало этюда *h-moll*, оп. 25 Шопена; начало главной темы сонаты *h-moll* Листа).

В отличие от одноголосной фактуры, многоголосная фактура характеризуется исключительным разнообразием и сложностью строения.

Строение многоголосия в музыке называют **складом**.

Мы знаем два основных склада: полифонический (или просто полифония) и гомофонный (гомофония).

Полифония строится на одновременном сочетании и развитии самостоятельных мелодий в многоголосии; гомофония заключает в себе разделение голосов в одно-



временности на главные (господствующие) и сопровождающие (аккомпанемент).

Полифония имеет следующие основные разновидности:

1) неимитационная полифония: а) подголосочная, б) контрастная;

2) имитационная полифония.

Гомофония также имеет ряд разновидностей, основные из которых таковы:

1) простейшая гомофония с выдержанными звуками;

2) гомофония аккордово-гармонического типа;

3) гомофония с развитым сопровождением.

Подголосочная полифония в своей наиболее простой форме характеризуется тем, что все голоса одновременно исполняют варианты одной и той же мелодии. Одновременное сочетание различных мелодий образует уже не подголосочную, а контрастную полифонию (контрастно-полифонический склад).

Варианты одной и той же мелодии в подголосочно-полифоническом произведении могут мало различаться между собой, но могут различаться и достаточно заметно. Ясно, что чем богаче различия между вариантами мелодии в голосах, тем ближе подходит подголосочная полифония к полифонии контрастной<sup>1</sup>.

Приведем классический пример хоровой подголосочной полифонии из оперы «Иван Сусанин» Глинки:

4

Allegro  
[SOLO]

В бу-рю во-тро-ау

[ХОР]

Со-кол по-не-бу и т.д.

Со-кол по-не-бу

Контрастно-полифонический склад характеризуется сочетанием существенно различных по образному

<sup>1</sup> Более подробные сведения о подголосочной полифонии помещаются в главе X «Особые свойства вокальной музыки».

содержанию мелодий в одновременности, т. е. при контрастной полифонии в одновременности сочетаются различные темы. Полифоническое сочетание различных мелодий называют контрапунктическим сочетанием (или иначе контрапунктом мелодий).

Степень различия мелодий может сильно колебаться от резкого контраста, подразумевающего совмещение в одновременности различных музыкальных характеров, до почти подголосочного сочетания родственных, хотя и различающихся между собой, мелодий, воплощающих в своем совместном звучании один музыкальный характер.

Примером достаточно резко контрастной полифонии в двухголосии может служить эпизод из пьесы «Два еврея» в «Картинках с выставки» Мусоргского:

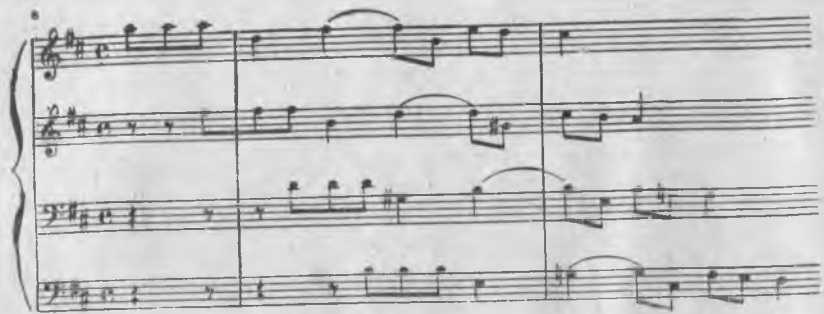
Andante, Grave

Согласно программному замыслу произведения, верхняя мелодия соответствует образу бедного еврея, а нижняя — образу богатого еврея. Резкость контраста этих двух мелодий не нуждается в комментариях.

Имитацией в музыке называется поочередное (точное или с изменениями) проведение различными голосами одной и той же мелодии.

Имитационная полифония характеризуется тем, что все голоса исполняют одну и ту же мелодию или ее варианты не одновременно, как в подголосочной полифонии, а с некоторым сдвигом во времени<sup>1</sup> (например, Бах, Х. Т. К., том II, четырехголосная fuga):

<sup>1</sup> Подробные сведения об имитационной полифонии помещаются в главе VII «Полифонические формы».



Простейшей разновидностью гомофонии можно считать двухголосие, в котором один из голосов (обычно верхний) исполняет основную мелодию, а другой голос — выдержанный звук (своеобразный «органный пункт»). С подобной разновидностью двухголосия мы сталкиваемся главным образом в народной музыке, но изредка и в профессиональной, например, в опере Мусоргского «Хованщина»:

Moderato non troppo lento  
Кузька

По - дой - ду, по дой - ду... под И. ван - го - род...

Оркестр

Вы - шь - бу, вы - шь - бу ка - мев - ны сте - вы...

Подобный склад двухголосия не может быть признан полифоническим, так как выдержанный звук еще не составляет самостоятельной мелодии. Выдержанный звук играет роль звукового «фона», он именно сопровождает основную мелодию в простейшем гомофонном двухголосии.

Иногда выдержанный звук подвергается ритмическому дроблению или фигурированию вспомогательными звуками (возникает даже небольшая мелодическая фигура, многократно повторяющаяся, — так называемое «остинато»). Подобное оживление выдержанного звука, несомненно, значительно приближает данное двухголосие к контрастной полифонии, — например, Мусоргский, опера «Борис Годунов» (предварительная редакция):

Умеренно

Где ты, мой во - на - гляд - чый,

Мелодия может сопровождаться не одним, а сразу несколькими выдержанными звуками (выдержанное созвучие), например, Римский-Корсаков, опера «Кашей бессмертной»:

Largamente

В музыке достаточно большую роль играет такой вид многоголосия, при котором голоса, в силу их почти полного ритмического тождества, сливаются в аккорды и только верхний голос (благодаря его большей слышимости) несколько выделяется из общего комплекса голосов. Эта аккордово-гармоническая разновидность гомофонии, в виде четырехголосия, была принята за основу в учебных курсах гармонии.

В художественной профессиональной музыке аккордово-гармоническая гомофония встречается в самых разнообразных формах в смысле действительного числа голосов и в смысле числа октавных удвоений голосов.

Например, четырехголосие — Шуман, новеллета № 6:

Sehr lebhaft, mit vielem Humor

Укажем пример аккордово-гармонической гомофонии со сравнительно большим числом октавных удвоений в прелюдии Шопена *c-moll* (см. пример 136 на стр. 238).

Гомофония с развитым сопровождением отличается исключительным многообразием и сложностью форм.

Разнообразие форм сопровождения достигается за счет ритмического дробления и различной гармонической и мелодической фигурации аккордов сопровождения. Нередко одно лишь ритмическое дробление аккордов может придать музыке жанровую характерность. Так, например, в следующей музыке мы узнаем полонез по одной только ритмической фигуре сопровождения (Шопен, полонез):

11 *Allegro con brio*

*f* *energico*

Фигурация может охватывать все голоса сопровождения одной линией движения, типа арпеджио (так называемый «разложенный аккорд»). Например, Скрябин, прелюдия *fis-moll*, op. 11:

12 *Allegro agitato*

*p*

Фигурация может разделять голоса сопровождения на группы, например, отделять бас от остальной массы голосов (чрезвычайно характерный, так называемый «гитарный аккомпанемент»). Например, Прокофьев, «Ромео и Джульетта»:

13 *Andante con eleganza*

*p*

Мелодическая фигурация голосов (путем введения неаккордовых звуков) придает особенное разнообразие сопровождению и значительно приближает гомофонный склад многоголосия к полифонии, так как благодаря неаккордовым звукам голоса сопровождения начинают приобретать некоторую мелодическую самостоятельность. Например, Рахманинов, прелюдия *Es-dur*:

14 *Andante*

*pp*

В отношении всех форм изложения сопровождения применяется термин фактура в специальном значении. В этом случае фактурой сопровождения называют конкретную форму изложения сопровождающих голосов в гомофонии. Говорят об «арпеджированной» фактуре, об «аккордовой» фактуре, об «однородной» и «разнородной» фактуре (когда в сопровождении голоса разбиваются на группы), о «полифонизированной» фактуре (когда голоса сопровождения начинают приобретать некоторую мелодическую самостоятельность), о «плотной» (много голосов) и «прозрачной» (мало голосов) фактуре.

Сочетание гомофонного и полифонического изложения дает безграничное разнообразие форм многоголосия, которое мы наблюдаем в профессиональной музыке, особенно в произведениях крупного масштаба — в оперных, симфонических, концертных.

Приведем пример особенно сложного сочетания различных видов полифонической и гомофонной фактуры. Например, Чайковский, симфония № 6, 1-я часть:

15 Moderato mosso

Кларнет

Фагот

Смычковые

Флейты и гобой

Трубы

В заключение этого параграфа отметим, что нередко всю совокупность элементарных выразительных средств называют «музыкальным языком». Понятие музыкальный язык в данном случае лишь условно можно уподоблять понятию языка в словесной речи. Поэтому в музыкальном языке не следует искать ни «словарного фонда», ни «грамматики», свойственных словесному языку. Иначе говоря, понятием «музыкальный язык» надо пользоваться лишь как удобным обобщающим метафорическим понятием.

#### § 4. Целостные выразительные средства. Музыкальный тематизм и тематическое развитие

Музыкальными темами произведения мы называем те его части<sup>1</sup>, которые выделяются своей структурной оформленностью и обладают наибольшей характерностью заложенных в них музыкальных мыслей. Тематический смысл частей произведения наиболее ярко выявляется в их главных мелодиях и, в основном, именно по главным мелодиям мы узнаем темы музыкальных произведений. Тема всегда обладает определенным музыкально-образным характером. Мы говорим, например, о торжественном, ликующем или о скорбном, трагическом эмоциональном характере темы; мы говорим о русском, польском, немецком, итальянском и ином национальном характере темы; мы говорим о маршеобразных, песенных, танцевальных или о пасторальных, скерцозных и иных жанровых чертах темы; мы говорим о стилевых чертах темы, типичных для той или иной эпохи, для того или иного композитора.

Музыкальный образ, раскрываемый темой, обобщает в себе все эти характеристические черты — и эмоциональный строй темы, и ее национальный характер, и жанровые, и стилевые черты ее.

Тема в музыкальном произведении обычно не остается неизменной, а подвергается развитию, изменению. Развитие связано с изменением образного характера темы, с появлением в ней новых образных черт, иногда даже существенно отличающихся от первоначальных.

Это значит, что не только сама тема, но и процесс тематического развития обладает музыкально-образным смыслом — ему свойствен тот или иной эмоциональный строй, национальный характер, жанровые и стилевые черты.

Так, например, в начале известного романса Чайковского «Забывать так скоро» звучит сдержанная лирическая музыка, полная затаенной скорби (здесь большую роль играют умеренный темп, тихая звучность как голоса, так и фортепьяно, свет-

<sup>1</sup> Протяжением, обычно, от 2—4 до 16—20 простых тактов.

лое мажорное наклонение лада, сменяющееся минором в момент кульминации мелодии):

16 Moderato

Забыть так

ско - ро, бо - же мой, все сча - стье жиз - ни про - жи -

- той!

mf

dim.

Тема вновь повторяется в третьей части романа, однако там ее образный характер приобретает существенно новые черты — музыка становится стремительной, трагической:

17 Allegro

За - быть лю - бовь, за - быть меч -

mf

cresc.

p

cresc.

ты, за - быть те клят - вы, по - мнишь ты,

по - мнишь ты, по - мнишь ты?

mf

cresc.

riten.

a tempo

ff

p

Как очевидно, этот новый образный характер темы находится в прямой связи с быстрым темпом, большим общим нарастанием звучности, доходящей до *fortissimo* с перестройкой мажорного наклонения на минорное, с введением подвижного беспокройного аккомпанемента и, наконец, что самое главное, — с движением вокальной мелодии к очень высокой кульминации на предельно громкой звучности.

Таким образом, в пределах целого романа музыкальная мысль, воплощенная в начальной теме, получает чрезвычайно сильное развитие и образный характер темы существенно изменится.

В пределах не только целого произведения, но и внутри темы происходит свое развитие музыкальной мысли — такое развитие мы называем развитием тематических элементов или тематического материала внутри темы (иногда это называют «интонационным» развитием).

Например, вернемся к романсу Чайковского «Забудь так скоро» (пример № 16) — вокальная мелодия этой темы состоит из двух небольших частей, соответствующих двум строкам стихотворного текста:

1. «Забудь так скоро, боже мой»,
2. «Все счастье жизни прожитой».

Мелодия второй строки начинается таким же повторением одного звука восьмыми, как и в начале, только на новой высоте. Следовательно, тематический материал второй строки

является измененным повторением материала первого — в аккомпанементе также сохраняется равномерное движение аккордов четвертями, но уже без органного пункта в басу и с уходом из главной тональности в параллельный минор. Со всеми этими изменениями в мелодии и аккомпанементе связано и некоторое изменение характера тематического материала: вторая строка поется немного напряженнее, как бы «скороговоркой», в музыке начинают звучать скорбные черты.

В последующих тактах оживляется движение в партии фортепьяно и появляются новые тематические элементы (напевные мелодические фигуры в триольном движении), образующие спад от кульминации. Во время спада происходит завершение темы путем возвращения к первоначальному, более спокойному характеру музыки.

Таким образом, в пределах данной небольшой темы мы наблюдаем первоначальное изложение тематического материала, затем его измененное повторение, появление нового (что свидетельствует об особенно интенсивном развитии музыкальной мысли в теме) и общее завершение темы — таков в общих чертах процесс развития, происходящий внутри этой темы.

Отметим теперь, что благодаря указанному развитию, обладающему ясным завершением, тема в целом приобретает определенную структуру — она оказывается структурно оформленной.

Итак, мы видим, что процесс тематического развития, происходящий в высокохудожественном музыкальном произведении (даже внутри столь краткой темы, как в романсе Чайковского «Забудь так скоро»), отличается значительной внутренней сложностью и, вместе с тем, органичностью, естественностью, — в этом процессе нет ничего случайного, лишнего, неполного. Многоголосная музыкальная мысль льется удивительно свободно, гибко, непринужденно.

Рассмотрим более подробно основные закономерности тематического развития в музыке.

### § 5. Соотношения и связи частей при тематическом развитии

Вслушиваясь в музыкальное произведение, мы в первую очередь замечаем, что оно всегда складывается из нескольких частей, то более крупных, то более мелких, и что между этими частями существуют определенные соотношения и связи.

Так, мы замечаем, что некоторые части тематически сходны между собой, некоторые же, наоборот, тематически различаются (контрастируют); некоторые соседние части разделены ясно ощутимой границей (так называемой

мой цезурой), а некоторые — непрерывно переходят одна в другую; есть части, выступающие на первый план по своей тематической яркости, а есть и подчиненные.

Все эти соотношения и связи частей чрезвычайно разнообразны по своей природе.

**1. Сходство и различие частей.** Тематическое сходство частей может быть тождеством их — с этим явлением мы встречаемся при точном повторении темы или при повторении тематического материала внутри темы.

Музыканты-исполнители никогда абсолютно точно не повторяют одну и ту же тему или ее часть. Они всегда вносят в повторение какие-либо, подчас едва заметные, ритмические, темповые, динамические изменения, так что, строго говоря, тождество частей надо понимать как условное, указанное композитором, но не полностью сохраняемое исполнителем.

Тематическое сходство проявляется также в случае варьирования темы или ее части.

При варьировании обычно сохраняется неизменной общая структура темы (ее опорные вехи). Вариационные изменения могут коснуться или рисунка мелодической линии, или ритма, или гармоний, а также громкости, регистра, тембра, штрихов, может измениться фактура, могут появиться или исчезнуть контрапунктирующие голоса и т. п. Некоторые из этих изменений (но не все сразу) могут возникнуть одновременно. Однако сделанные изменения не образуют новой темы и тематическое сходство не исчезает.

Варьирование может вносить и весьма заметные новые образные черты в характер темы.

Например, суровая, мужественная, трагическая тема в вариациях *c-moll* Бетховена превращается в вариации № 13 — в светлую, лирическую, наделенную прозрачным звучанием:

Тема

18 Allegretto

Вариация № 18

Как очевидно, изменение образного характера темы происходит благодаря таким приемам варьирования, как смена минора на мажор, *forte* на *piano*, стакато на легато, выключение плотных аккордов низкого регистра и порывистых взлетов мелодии, введение новой напевной контрапунктирующей мелодии в сравнительно высоком регистре.

Тематическое сходство проявляется также при разработке темы и ее отдельных элементов.

Разработочное изменение темы (или части темы) отличается от варьированного тем, что оно в первую очередь затрагивает общую структуру темы, меняет ее опорные вехи.

Разработочное изменение, образующее увеличение протяженности повторяемого материала, называется расширением. Например, Скрябин, прелюдия оп. 11. *e-moll*:

19 Lento

Разработочное изменение, образующее уменьшение протяженности, называется сокращением. Если при этом повторению подвергается только часть тематического материала, то такое сокращение называется вычлениением. Например, Скрябин, прелюдия оп. 11, *E-dur*:

20 Andantino

Разработочные изменения материала могут вносить в тему изменения ее образного характера не менее сильные, чем при варьировании. Так, например, в разработочном разделе 1-й части 3-й симфонии Бетховена светлая, прозрачно звучащая начальная тема симфонии приобретает суровые черты:

1. Главная тема в начале симфонии

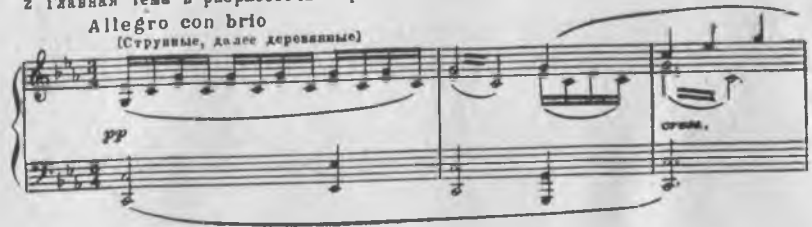
21 Allegro con brio

(Одна струнная без контрабаса)

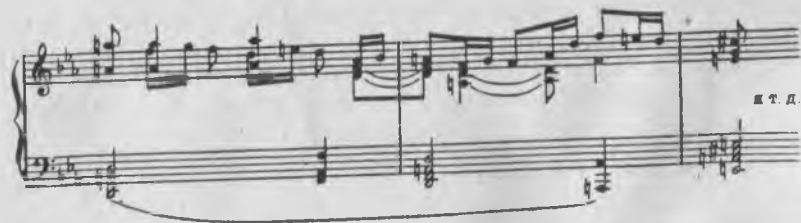
2 Главная тема в разработочном разделе симфонии

Allegro con brio

(Струнные, далее деревянные)



(Весь оркестр)



Указанными тремя случаями проявление тематического сходства (тождество, варьирование, разработка) не ограничивается. Мы можем указать еще, например, на секвентное повторение, на имитационное повторение, на самые разнообразные случаи сочетания различных приемов изменения тематического материала, создающие весьма сложные и своеобразные соотношения и связи между частями музыкального произведения.

Столь же разнообразны виды различий между частями. Существенное тематическое различие между разными темами или между разными частями темы называется тематическим контрастом.

Тематические контрасты могут быть разной степени яркости. Особенно ярким оказывается тематический контраст в том случае, если он подкреплен различием в эмоциональном характере контрастирующих тем и различием их жанровых черт. Таков, например, контраст между первой частью «Траурного марша» Шопена (в сонате *b-moll*) скорбной, трагической, имеющей ясные жанровые черты именно траурного марша — и второй частью, написанной в жанре светлого лирического ноктюрна. Исключительной яркостью обладает контраст между темами первого и второго действий в опере Глинки «Иван Сусанин», так как темы первого действия имеют ясный русский песенный национальный характер, а темы второго действия — польский, причем темы второго действия изложены в характерных танцевальных жанрах: полонез, краковяк, мазурка.

Тематический контраст, не подкрепленный жанровым различием, имеет обычно меньшую степень яркости — таковы, например, контрасты внутри произведения одного узкого жанра (примерами могут служить многие мазурки или вальсы Шопена).

**2. Границы частей.** В отношении границ и переходов между частями музыкальных произведений мы отмечаем чрезвычайно разнообразие приемов, которыми располагает музыкальное искусство.

Выше упоминались два самых общих типа перехода от одной части произведения к другой: переход, разделенный цезурой, и непрерывный переход, когда граница остается неопределенной.

Укажем на один очень важный частный случай непрерывного перехода: переход с наложением конца предыдущей части на начало последующей. Примером может служить 21-й такт в первой части 17-й сонаты Бетховена:

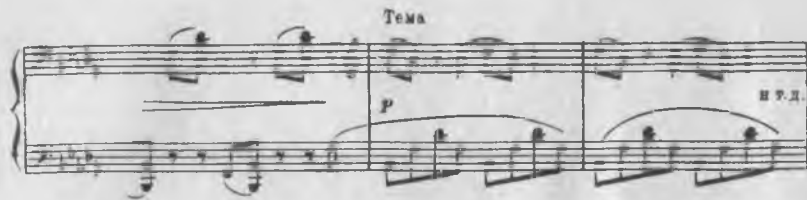




В данном случае первая крупная часть (так называемая главная партия сонатной формы) кончается на тяжелой доле 21-го такта, на тонике *d-moll*; но в этом же такте на тяжелой доле, в басу, начинается главная мелодия следующей части формы (связующей партии), т. е. последний такт первой части совпадает с первым тактом второй части — это и называется наложением.

Следует отметить, что непрерывность переходов вообще типична для полифонической музыки, тогда как переходы с ясными цезурами (особенно в танцевальной музыке) типичны для музыки гомофонной. Случай наложения характерен почти в равной мере как для полифонических, так и для гомофонных произведений, а особенно для музыки, сочетающей приемы полифонии с гомофонией.

Отметим одну особенную разновидность наложения, свойственную только гомофонной музыке: в последнем такте первой части, на тяжелой доле, начинается только один новый аккомпанемент, принадлежащий теме второй части, — мелодия второй части появляется несколько позже, и, таким образом, наложение происходит путем совпадения конца первой части с началом аккомпанемента второй части, но не ее мелодии. Примером может служить начало сонаты Шопена *b-moll*:



Здесь в четвертом такте кончается медленная тема вступления и начинается стремительный аккомпанемент главной темы, мелодия же главной темы вступает позже.

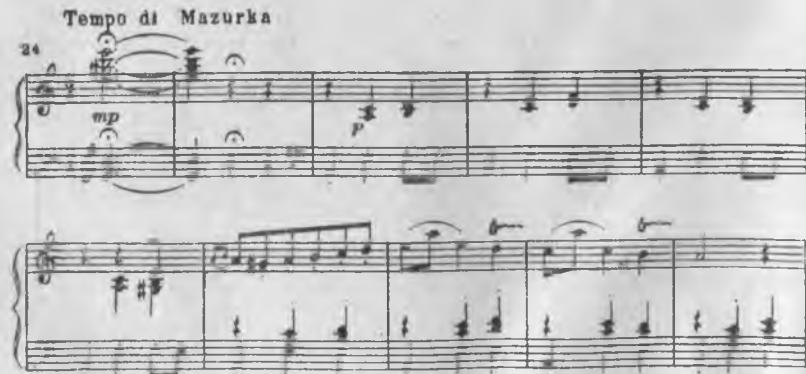
**3. Основные и подчиненные части.** Важным видом соотношения и связи частей является выделение в произведении некоторых частей на положение основных, а других — на положение подчиненных.

Основными частями являются те, в которых излагаются и развиваются самостоятельные темы произведения.

К числу подчиненных частей относятся те, которые имеют значение: 1) вступительного материала, 2) связки, 3) дополнения.

Подчиненные части тематически как правило, находятся в зависимости от тем основных частей и очень редко образуют с ними контраст.

Вступительный материал, характерный только для гомофонной музыки, обычно подготавливает тему идущей далее основной части (нередко в виде одного лишь ее аккомпанемента). Например, Григ, «Танец Анитры»:

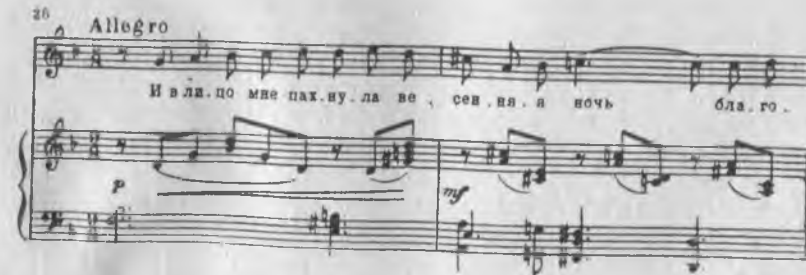


Связка, характерная и для гомофонной и для полифонической музыки, располагается между двумя основными частями. Тематически связка, подобно вступительному материалу, обычно подготавливает тему последующей

основной части и, иногда, в малой степени зависит от темы предыдущей части. Например, Шуберт, симфония *h-moll*:



Дополнение, свойственное в основном гомофонной музыке, но встречающееся и в полифонической, следует после окончания основной части и, как правило, строится на тематических элементах этой основной части, играя роль дополнительного завершения данной части. Дополнение появляется обычно после каданса, которым заканчивается основная часть, и закрепляет ту гармоническую функцию, которая завершала каданс. В связи с этим различают дополнения: 1) на тонике (наиболее распространенный вид) и 2) на доминанте (более редкий вид, характерный для вокальной музыки). Приведем пример дополнения на доминанте, т. е. после каданса на доминанте, — Чайковский, романс «Растворил я окно»:





ком случае оно редко бывает меньшим по протяжению, чем 4 такта. Например, Бетховен, соната № 5:



Как очевидно, сопоставляются три разнородных тематических элемента: грозный аккордовый «удар», стремительный мелодический «взлет» и скорбный «вдох».

Понятие «начальное изложение» применяется еще к первому показу целой темы в произведении, а также к показу целой группы тем, обычно контрастирующих между собой, что характерно для увертюр, фантазий, симфонических поэм, первых частей циклических сонатно-симфонических произведений (для симфоний, концертов, квартетов, фортепьянных сонат). Начальное изложение группы основных тем обычно называется экспозицией.

Понятие начальное изложение применяется и к частям произведения, превосходящим экспозицию группы тем.

Можно говорить о первой части целой симфонии или о первом акте оперы, что они представляют собой «начальное изложение», хотя, конечно, в столь крупных частях не может не играть весьма большой роли и интенсивное развитие. Например, в первой картине оперы Чайковского «Евгений Онегин» дана экспозиция образов основных действующих лиц — Татьяны, Ольги, Онегина и Ленского — и вместе с тем показаны важнейшие изменения, происшедшие в душе Татьяны: любовь к Онегину, вспыхнувшая внезапно при встрече с ним.

**2. Закрепление изложенного.** Закрепление первоначально изложенного тематического ядра осуществляется путем его повторения.

Повторение, как отмечалось, может быть точным или варьированным.

Точное повторение с особенной ясностью играет роль закрепления тематического ядра. При варьированном повторении также с достаточной ясностью выступает закрепляющая роль повторения. Однако, вместе с тем, варьированное повторение несет в себе известные элементы развития.

Проиллюстрируем разновидности повторений примером начальной темы сонаты № 18 Бетховена:



Тема в целом занимает 8 тактов. Тематическое ядро длится 1 такт. Во 2-м такте мы наблюдаем точное повторение ядра.

В тактах 10 — 11 также присутствует повторение тематического ядра, но в данном случае уже варьированное повторение (за счет форшлага и переноса в новый регистр).

Отметим попутно, что второй восьмитакт представляет собой в данном примере варьированное повторение целой темы, закрепляющее начальное изложение темы.

Повторение начального изложения (экспозиции) целой группы тем бывает обычно только в сонатно-симфонических произведениях (особенно XVIII века) и всегда является точным — именно это точное повторение целой сонатной экспозиции иногда отбрасывается при исполнении.

**3. Развитие.** Этап собственно развития внутри темы осуществляется в основном двумя средствами: путем разрабаточного повторения тематического ядра или его отдельных элементов и путем введения новых, контрастирующих тематических элементов. Как в том, так и в другом случае обычно происходит изменение общей структуры тематического материала (в сравнении с начальным изложением), возникновение ладо-гармонической неустойчивости, движение мелодии к кульминации.

местоположение этапа развития часто соответствует середине или началу второй половины темы (так называемая «третья четверть» формы).

Рассмотрим для примера сравнительно краткую вступительную тему из дуэта Татьяны и Ольги в начале 1-й картины оперы «Евгений Онегин» Чайковского:

21 *Andante con moto*

В этой напевной лирической теме этапу собственно развития соответствует главная мелодическая кульминация с очень выразительным задержанием (на верхнем звуке *d*) и отклонением в тональность субдоминанты. Как очевидно, данный кульминационный эпизод помещается приблизительно в середине темы и захватывает начало второй половины темы—далее идет спад мелодии и заключительный каданс, образующие завершение темы.

Возникновение главной мелодической кульминации на этапе собственно развития—достаточно частое явление в музыке.

Специально отметим, что в темах напевного лирического характера (а иногда в темах и иного характера) нередко наблюдается следующее явление: главная мелодическая кульминация более или менее точно совпадает с так называемой «точкой золотого деления». «Золотым делением» называют такое соотношение двух разделов целого произведения или целой темы, когда меньший из разделов востолько же раз короче большего, во сколько больший короче целого. Например, если целое занимает 100 так-

тов, то «золотое деление» на два раздела даст (приблизительно) 62 такта и 38 тактов и, следовательно, «точка золотого деления» придется на границу между 62-м и 63-м тактами, т. е. в начале 63-го такта или около него<sup>1</sup>.

В приведенной теме из оперы «Евгений Онегин» Чайковского главная кульминация приблизительно совпадает с «точкой золотого деления».

Аналогичное явление можно наблюдать в начальных восьмитактных темах медленных лирических частей сонат Бетховена № 2, № 4, № 5, в прелюдиях *C-dur*, *e-moll* Шопена.

Наличие мелодической кульминации на «точке золотого деления» в произведении обычно является одним из важных свидетельств стройности и пропорциональности общей формы произведения.

Особенно важную роль на этапе собственно развития играют часто секвенции и так называемое масштабное дробление.

«Масштабом» условно принято называть общее протяжение какой-либо части темы или части целого произведения. Масштабы частей измеряются числом тактов, которое занимает каждая данная часть.

Например, масштаб начальной темы в сонате № 1 Бетховена равняется 8 тактам:

22 *Allegro*

Отдельные части этой темы, как очевидно, имеют следующие масштабы: 2+2+1+1+2—здесь цифра указывает число тактов каждой части (затактами и паузами пренебрегаем и

<sup>1</sup> Для очень распространенных в музыке случаев восьмитактового строения тем укажем, что «точка золотого деления» приходится на 6-й такт, а для шестнадцатитактового строения—на 13-й такт.

отмечаем фактически число тяжелых тактовых долей в каждой части)<sup>1</sup>.

Условимся ставить знак плюс на масштабнo-цифровых схемах в том случае, если отмечаемые части разделены между собой цезурами. В том случае, когда между какими-либо частями имеет место наложение (т. е. совпадение последнего такта предыдущей части с первым тактом последующей части), то мы, вместо знака плюс, будем ставить стрелку. Например: 2→2; это будет означать, что в целом здесь три такта, так как один такт общий (совпадающий).

Масштабы соседних частей могут быть равны, — например, 2+2 или 1+1 и т. п., — подобную последовательность масштабов называют масштабной периодичностью. Но масштабы соседних частей могут быть неравными: после более крупных могут идти более мелкие, — например, 2+1+1 или 4+2+2, и т. п., — этот случай называют масштабным дроблением. Если же после более мелких частей идут более крупные, — например, 1+1+2 или 2+2+4 и т. п., — то подобный случай называют масштабным суммированием.

Примеры масштабной периодичности, дробления и суммирования мы находим в приведенной начальной теме сонаты № 1 Бетховена: первые 4 такта составляют периодичность (2+2), далее идет дробление (1+1) и заканчивается тема суммированием (заключительный двутакт после однотоков).

Именно масштабное дробление является особенно типичным для этапа собственно развития внутри темы (а также и за пределами темы). Действительно, в последнем примере из сонаты № 1 Бетховена в тактах 5-м и 6-м происходит особенно активное развитие музыкальной мысли: мелодия вычленяет из тематического ядра отдельный тематический элемент и упорно продвигается к главной кульминации, длительный подъем мелодии по звукам трезвучия заменяется быстрым форшлагом, промкостная динамика нарастает, переходя от *piano* к *fortissimo* — это и есть этап собственно развития внутри данной темы. Именно в этих тактах возникает масштабное дробление (1+1), очень живо ассоциирующееся как бы с «ушаченным дыханием», волнением.

Масштабное дробление может быть двойным, т. е. после мелких частей могут идти еще более мелкие. Например, в начальной теме пьесы «Кобольд» Грига:

<sup>1</sup> Краткие части темы, равные 1—2 простым тактам, иногда называют «мотивами»; краткие части, равные 2—4 простым тактам — «фразами»; часть любого масштаба иногда называется «построением».

Как очевидно, когда наступает этап собственно развития в теме, начинается секвентное дробление на однотоакты, а далее еще более сильное дробление — на полнотоакты. В целом образуется двойное масштабное дробление.

Пример развития без дробления (путем введения относительно контрастирующего нового тематического элемента, при усилении гармонической неустойчивости) мы находим в начальной теме сонаты № 18 Бетховена (смотри пример 30 на стр. 37, такты 3—6).

Этап развития в структурах более крупных, чем тема<sup>1</sup>, стро-

<sup>1</sup> Понятие музыкальной темы находит нередко применение в более широком смысле слова, чем это изложено выше. Говорят, например, о теме вариаций, о теме рондо и т. п. В таких случаях тема понимается как целая, сравнительная самостоятельная часть произведения. Расширенное понимание темы имеет свое право на существование

ится обычно на вариационном или разработочном развитии самой темы, на введении новых, контрастирующих тем и на сочетании разработки с контрастом. Этот вопрос будет рассмотрен далее на примерах типических музыкальных форм.

**4. Завершение.** Решающим средством завершения в музыке служит образование каданса. В одноголосии подразумевается мелодический каданс, т. е. приход мелодии к опорному устойчивому звуку. В многоголосии — сочетание мелодического каданса с гармоническим (полный совершенный и несовершенный, половинный, изредка — прерванный).

Только в исключительных случаях можно говорить о завершении структуры без каденции. В таких случаях завершающая роль выпадает на долю иных, чем гармония, средств музыкального языка и структурного оформления.

Рассмотрим эти средства завершения. Все они обладают возможностью осуществить завершение структуры, независимо от гармоний. Однако в практике классической музыки они, в подавляющем большинстве примеров, совмещаются с каденционным гармоническим завершением.

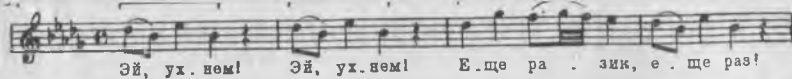
В первую очередь остановимся на таком важнейшем принципе завершения структуры, как тематическая реприза.

Тематической репризой мы называем повторение темы на расстоянии, т. е. не непосредственно рядом, а после других тем или после развития данной темы.

Репризное повторение одного только начального тематического ядра уже обладает завершающим значением в силу следующих причин: даже буквальное повторение воспринимается слушателем несколько иначе, чем при первом звучании тематического ядра; при репризном воспроизведении начального ядра, после того, как прозвучал относительно новый материал, старый материал воспринимается заметно иначе, чем первоначально. На восприятие репризы накладывается отпечаток того, что было прослушано перед репризой и, даже в том случае, когда в репризе буквально воспроизводится начальное ядро, в сознании слушателя оно предстает в некотором сопоставлении с предыдущим, т. е. реприза всегда обладает некоторыми элементами обобщения разнотематических элементов, ей свойственна роль «закругления», подытоживания, резюмирования.

Рассмотрим пример темы русской народной песни «Эй, ух-нем!»:

и вошло в музыкальный обиход. Однако, во избежание затруднений в терминологии, мы рекомендуем каждый раз оговаривать расширенное истолкование понятия темы, отмечая, что, например, в данном случае речь идет о теме вариаций, о теме рондо и т. д.



Как очевидно, в 4-м такте буквально повторяется начальный однотакт. Отпечаток, который оставляет на однотакте новый тематический элемент, появляющийся в 3-м такте, заключается в том, что теперь, после того, как прозвучал новый кульминационный мелодический оборот 3-го такта, начальный однотакт становится непрерывным продолжением этого кульминационного оборота. Он оказывается спадом от кульминации, приводящим мелодию к заключительной тонике, лежащей внизу звукоряда.

Еще определеннее выступает «закругляющая» роль репризы в более крупных, чем тема, структурах — в целых произведениях, где репризному повторению подвергаются целые темы и группы тем (например, в так называемых трехчастных формах, в рондо, в сонатной форме).

Поскольку реприза есть повторение темы, ей свойственна роль утверждения повторяемой темы.

Представим себе простейший случай репризной структуры, когда после сопоставления двух контрастирующих тем идет репризное повторение начальной темы. Схематически подобную структуру можно изобразить в следующем виде: АБА.

Сопоставление двух тем (А и Б) само по себе еще не дает каких-либо определенных преимуществ ни одной из этих тем.

Но репризное повторение начальной темы А утверждает ее ведущее, основополагающее значение для произведения в целом.

Например, мы знаем выдающиеся образцы произведений в жанре траурного марша (в 3-й симфонии Бетховена, в сонате *b-moll* Шопена). В этих произведениях средние части строятся на светлых темах, лишенных каких-либо траурных черт. Однако каждое из указанных произведений в целом обладает траурным, скорбным характером потому, что таким характером обладают начальные части, которые репризно повторяются после светлых средних частей и, тем самым, утверждают траурный характер как основной для произведения в целом.

Ясно, что репризное повторение начальной темы совмещает в себе роль завершения структуры произведения со значением утверждения начальной темы как основной.

Мы должны специально подчеркнуть, что реприза имеет выдающееся структурное значение в музыке самых различных эпох и народов.

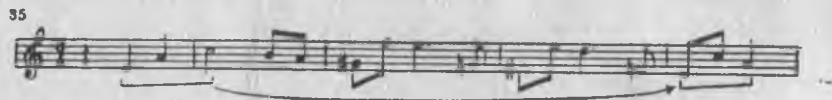
Особенно ярко проявляется обобщающая, подытоживающая роль тематической репризы в том случае, если одновременно с репризным повторением начальной темы звучит контрастирующая тема, появившаяся в средней части. Ярким примером может служить полонез из оперы «Иван Сусанин» Глинки. Кроме тематической репризы, роль завершения могут играть отдельные средства музыкального языка.

Рассмотрим завершающую роль отдельных выразительных средств. Мы остановимся только на важнейших случаях.

а) В мелодической линии: возвращение мелодической линии к исходному звуковысотному уровню. Например, первый четырехтакт в прелюдии *fis-moll*, op. 11 Скрябина.

Спуск мелодической линии после кульминации обладает «закругляющим», завершающим значением.

Особенно велика роль возвращения мелодической линии к исходному звуковысотному уровню в структуре полифонических тем (в фугах, фугато). Например, тема фортепьянной фуги Глинки:



Тема заканчивается возвращением не только к исходному уровню вообще, но и более конкретно: мелодия последнего такта повторяет в новой последовательности три начальных звука темы.

Охват мелодической линией диапазона всех или почти всех использованных ранее звуков темы. Примером могут служить последние 2 такта темы из пьесы Грига «Кобольд» (см. пример 33).

б) В ладо-гармонической области. Кроме особо отмеченной решающей роли каданса, очень важное значение имеет возвращение в исходную тональность — так называемая «тональная реприза». Тональная реприза весьма существенна не только для завершения темы — еще большее значение она имеет для структуры целых крупных произведений. Инструментальные произведения любых масштабов, как правило, кончаются в исходной тональности.

в) В ритме и масштабных пропорциях: замедление ритмического движения (увеличение длительности звуков), что называют иногда «торможением ритма». В огромном числе произведений народной и профессиональной музыки последний, заключительный звук темы бывает относительно долгого протяжения.

Масштабное суммирование. Следует отметить, что в самом термине «суммирование» более или менее удачно выражен обобщающий, подытоживающий, завершающий смысл масштабного торможения в конце темы.

Значительная завершающая сила, которой обладают отмеченные отдельные средства музыкального языка (особенно гармония), дают возможность построить завершающую часть темы на новом тематическом материале, контрастирующем с начальным. Например, Моцарт, соната *G-dur*:



Завершающий четырехтакт вводит в ариозно-танцевальную лирическую тему неожиданно новый, ритмически оживленный тематический материал. Однако завершающая роль этого материала очевидна: он заключает в себе полный совершенный каданс, охват мелодической линией всего диапазона, спуск мелодической линии после кульминации, масштабное суммирование.

Важную роль в завершении развития играет дополнение.

Оно создает полное и окончательное завершение. Поэтому естественно, что для дополнения привлекаются наиболее ярко завершающие выразительные средства (повторение и усиление каданса, закрепляющего тональность, подчеркивание тоники).

Дополнение, помещающееся в конце произведения и создающее завершение всего произведения, называется кодой. Мы не будем называть кодой сравнительно краткое дополнение, имеющее местное значение в конце произведения (например, простое повторение заключительного тонического аккорда), так как кода играет роль более существенную — она подводит итог всему произведению.



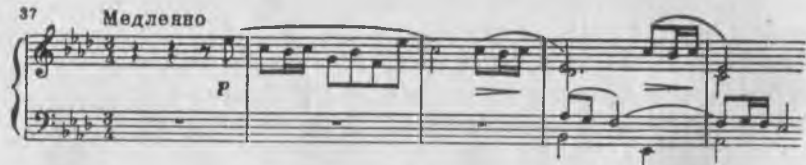
Итоговая роль коды выявляется обычно благодаря наличию в коде синтетических черт развития — объединению или сближению более или менее разнородных элементов произведения (например, различных тематических элементов произведения), — или благодаря краткому, как бы «конспективному» повторению основных наиболее характерных этапов развития всего произведения (или хотя бы его важнейших частей).

Масштабы коды могут колебаться в чрезвычайно значительных пределах — от нескольких тактов до многих десятков тактов. Но, конечно, кода по своему масштабу всегда меньше, чем протяжение основной структуры произведения.

Многочисленные примеры разных видов коды указаны в основных разделах настоящего учебника.

### § 7. Совмещение этапов развития

Различные этапы тематического развития могут быть свойственны одной части внутри темы или одной части в целом произведении. Подобное совмещение различных этапов в одной части имеет исключительное разнообразие и значительную сложность. Поэтому приведем только один пример, в котором собственно развитие совмещается с завершением, — Дебюсси, прелюдия «Вереск»:



Масштабное строение этого четырехтакта таково: 2+1+1. После начального изложения идет сразу разработочное дробление с вычленением одного из мотивов начального тематического ядра, т. е. ясное развитие. Вместе с тем полный каданс и спад мелодической линии внутри однотоков говорят об определенной завершенности четырехтакта в целом.

### § 8. Сквозное развитие темы

В произведениях сравнительно крупной формы, заключающих в себе две и более контрастирующие между собой темы, может возникнуть так называемое сквозное развитие какой-либо из этих тем.

Сквозным называют развитие темы или элемента темы, когда различные эпизоды развития расположены в различ-

ных местах произведения («на расстоянии» друг от друга) и перемежаются с изложением и развитием других тем.

Сквозное развитие темы имеет принципиально важное значение в контрастных музыкальных произведениях по следующим причинам. Дело в том, что музыкальный образ слушателя в итоге прослушивания всего произведения как единство, обобщающее все отдельные эпизоды появления данной темы в произведении. Сам музыкальный образ возникает в развитии, в движении и изменении темы. Этот процесс формирования целостного музыкального образа, связанного с данной темой произведения, и является сущностью сквозного развития темы.

Так, например, в 1-й части 4-й симфонии Чайковского тема так называемой главной партии в данной сонатной форме проходит четыре раза в первом разделе формы («экспозиция»), затем в начале третьего раздела («реприза») и, наконец, в заключении («кода»). При каждом следующем своем появлении эта скорбная тема, звучащая сначала приглушенно, как бы издали, приобретает все более и более напряженную звучность и доводится в конце до предельной громкости — она звучит, как трагическая кульминация всей 1-й части симфонии.

О музыкальном образе, который раскрывается этой темой, мы судим на основании образного характера не одного лишь начального (или какого-либо следующего) изложения темы — мы судим о нем в целом, обобщая все оттенки, все характеристические образные черты темы на всем протяжении произведения, при всех ее появлениях.

Сквозное развитие может быть свойственно не одной, а сразу нескольким темам произведения. Эти линии сквозного развития нескольких контрастирующих тем могут существенно различаться, т. е. контрастировать между собой.

Очень велико значение сквозного развития как фактора единства, цельности музыкальной формы произведения.

### § 9. Типы структур — музыкальные формы

В предыдущих параграфах мы рассмотрели основные свойства и основные выразительные средства музыки.

На основе этих свойств и выразительных средств в музыке сложились некоторые типические структуры. Типические структуры музыкальных произведений обычно называются музыкальными формами.

Мы знаем следующие основные музыкальные формы:

1. Период.
2. Простая двухчастная форма.

3. Простая трехчастная форма.
4. Сложная трехчастная форма.
5. Рондо.
6. Сонатная форма (в том числе рондо-соната).
7. Фуга.
8. Вариации.
9. Циклическая форма (сонатно-симфоническая и сюитная).
10. Смешанные формы.

Каждая из музыкальных форм имеет множество разновидностей. Основные из них мы рассмотрим специально.

Во втором разделе учебника некоторые главы посвящаются музыкальным формам в вокальной и оперной музыке, где музыкальные формы имеют целый ряд черт своеобразия.

#### МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЗАДАНИЙ

Для заданий по темам, изложенным во введении, достаточно приведенных примеров. В качестве дополнительного материала (по усмотрению педагога) можно рекомендовать сонаты Бетховена, прелюдии Шопена, романсы Чайковского и Рахманинова.

## Раздел первый

# МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

## Глава I

### ПЕРИОД

#### § 10. Период и его типы

Периодом называется одна из наименьших законченных музыкальных форм, построенных на одной теме. В простейшем случае период является формой начального изложения темы — одной законченной музыкальной мысли.

Период может быть формой сравнительно небольшого самостоятельного произведения типа прелюдии, романса, но он может быть частью более крупного произведения. Например, первая или третья части простой трехчастной формы, нередко главная или побочная партии сонатной формы написаны в форме периода.

Периоды в самостоятельных произведениях имеют, как правило, более развитую форму<sup>1</sup>, чем периоды, являющиеся частью произведения. Это объясняется тем, что в самостоятельном периоде заключено не только изложение, завершение и закрепление темы, но также и ее развитие, подчас очень значительное.

Периоды, составляющие часть произведения, обычно проще, менее развиты по форме и ограничиваются ролью только изложения темы, с завершением и закреплением ее, а развитие темы осуществляется в последующих частях.

Форма периода свойственна по преимуществу гомофонной музыке (хотя встречается и в полифонических произведениях), поэтому обычно основной образный характер темы сосредоточивается в главной мелодии, а другие голоса «дорисовывают» и «украшают» музыкальную мысль, изложенную в главном голосе.

<sup>1</sup> По масштабам это — 16—20 и более тактов, до нескольких десятков тактов включительно.

В гомофонном периоде, при изложении, развитии и завершении музыкальной мысли, весьма значительную роль играют выразительные средства гармонии. В связи с этим, например, очень характерным и часто встречающимся признаком завершения периода является полный совершенный каданс в гармонии и в главном мелодическом голосе.

Основными типами периода являются следующие: 1) период повторного строения: а) простой, б) сложный; 2) период неповторного строения.

Простой период повторного строения характерен как для самостоятельных произведений, так и для произведений, где он является лишь частью. Период неповторного строения сравнительно редко встречается в самостоятельных музыкальных произведениях, написанных в форме периода. Сложный период — вообще редкость в музыке и встречается только как часть более крупной формы.

Таким образом, господствующее место в музыке занимает простой период повторного строения.

### § 11. Простой период повторного строения

Простой период повторного строения расчленяется на две или (реже) три крупнейшие основные части, тематически сходные по началу и различающиеся по кадансам.

Эти основные части периода, завершающиеся кадансами, называются предложениями.

Масштабные пропорции в соотношении предложений очень разнообразны. Предложения могут быть равны друг другу по протяжению, но могут и значительно различаться.

Остановимся в первую очередь на периодах с равными по масштабу предложениями.

В этом смысле оба предложения почти всегда имеют по 4 или 8 тактов — такое число тактов в построении называется обычно «квадратным». Первое предложение, как правило, завершается половинным кадансом на доминанте или несовершенным кадансом на тонике в главной тональности (изредка в побочной). Иные кадансы (например, совершенный каданс) представляют собой более редкое явление.

Второе предложение в простейшем случае представляет собой повторение первого предложения с новым кадансом, т. е. второе предложение в основном является закреплением тематизма первого. Вместе с тем во втором предложении всегда присутствует момент развития (что выражается в новом кадансе) и более ярко выявлены черты

завершения — заключительный каданс, как правило, является совершенным.

Например, Моцарт, соната *A-dur*:

18 *Andante grazioso*

Момент развития во втором предложении обычно не ограничивается кадансом и затрагивает подчас все тематические элементы второго предложения. В этом случае второе предложение может оказаться: 1) варьированным повторением первого на той же высоте (с новым кадансом) или 2) вторым звеном свободной секвенции, т. е. начнется на новой высоте, по сравнению с началом первого предложения. Например, Бетховен, соната № 7.

Menuetto  
Allegro

31 *p dolce*

Если период является формой самостоятельного произведения, то его второе предложение всегда заканчивается в главной тональности. Если же период является частью более крупного произведения, то он может закончиться как в главной, так и в побочной тональности — в подавляющем большинстве случаев побочной тональностью оказывается тональность доминантового значения (V сту-

пень, III ступень и т. п.). Период, заканчивающийся в побочной тональности, называется модулирующим.

Модуляция обычно осуществляется во втором предложении и служит важным признаком развития, свойственным второму предложению.

Приведем пример периода, с равными по масштабу предложениями, где момент развития во втором предложении выявляется в виде варьирования фактуры и в виде модуляции. Например, Прокофьев, «Ромео и Джульетта»:

Andante assai

«Квадратный» период с равными по масштабу предложениями особенно характерен для танцевальной музыки.

Периоды с равными, но «неквadratными» по масштабу предложениями явление сравнительно редкое и они чаще встречаются в вокальной музыке. Например, куплет народной песни «Приданные, удалые» (см. сборник Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 92) состоит из двух предложений по 3 такта.

Рассмотрим периоды с неравными по масштабу предложениями.

В этом случае первое предложение мало чем отличается по своей структуре от первых предложений периодов с

равными по масштабу предложениями, т. е. оно почти всегда имеет 4 или 8 тактов и завершается кадансом указанных типов.

Второе предложение, как правило, оказывается крупнее первого, что говорит о сравнительной простоте структуры первого предложения и, наоборот, о значительной роли разрабочного, а также завершающего развития во втором предложении.

Разрабочное развитие проявляется во втором предложении как в заметном расширении общих масштабов второго предложения в сравнении с первым, так и в усилении роли дробления, секвенций и имитаций на вычлененных из основного тематического ядра элементах. Заметную роль играют в разрабочном развитии второго предложения гармонические средства музыкального языка, в особенности отклонения и другие формы гармонической неустойчивости. Мелодическая линия, как правило, получает наиболее интенсивное развитие именно в разрабочной части второго предложения.

Завершающее построение в конце второго предложения всегда имеет достаточно отчетливо выраженные черты «итога», обобщающего «закрывания» формы.

Для окончания второго предложения характерен полный совершенный каданс, после которого нередко следует дополнение. Иногда периоду предшествует небольшое вступление — это особенно свойственно вокальным произведениям.

Приведем примеры с более подробным анализом.

1) Григ, романс «Люблю тебя».

41 Quasi andante

ста ла, ты солн. ца

луч. ты яр. кий сво. точ мой!

Люб. на без. мер. ность сердце вдруг по. лна. ло. Люб.

лю те. бя, люб. лю те. бя, люб. лю те. бя, и бу. ду

век с то. бою! Люб. лю те. бя и бу. ду век с то. бою!

По образному характеру музыки этот романс принадлежит к числу самых светлых, лирически-взволнованных вокальных миниатюр Грига. Развитие музыкальной мысли в романсе образует две «волны», каждая из которых заключает в себе патетическую кульминацию. Вторая кульминация выше, богаче, напряженнее — вторая «волна» еще полнее и глубже раскрывает поэтический образ любви, воплощенный в романсе.

Две «волны» составляют два предложения простого периода повторного строения. Второе предложение расширено по сравнению с первым. В начале романса имеется краткое фортепьянное вступление, в конце — кода.

Первое предложение романса, начинающееся в 3-м такте, складывается из двух частей, контрастирующих между собой во многих отношениях: начальная часть из трех тактов имеет сдержанный характер, она начинается мажорной ладовой окраской, но вскоре же переходит к минору, ее мелодическая линия в основном направлена вниз, бас двигается параллельно мелодии. В противоположность этому вторая четырехтактовая часть (включая фортепьянное завершение предложения) заключает в себе первую патетическую кульминацию романса — музыкальная мысль активно развивается: мелодия устремляется вверх, нарастает громкостная динамика, минорный ладовый колорит сменяется светлым мажорным, фактура расслаивается на несколько полифонических голосов. В последнем такте предложения дается половинный каданс, быстрый спад мелодической линии и динамики — завершается первая «волна» развития.

Второе предложение вначале почти точно повторяет первую сдержанную по характеру трехтактовую часть первого предложения. Далее, развитие музыкальной мысли нарастает со значительно большей силой, чем в первом предложении: мелодическая кульминация выше, напряженнее громкостная динамика (*fortissimo*), сложнее гармонии (вводится гармонический мажор), подъем к кульминации использует масштабное дробление с вычленением попевки типа «возгласа», расширяется масштаб предложения в целом. В последнем такте начинается спад мелодии и громкости звучания, но полное успокоение и завершение наступает только в коде. В этом смысле значение коды чрезвычайно велико.

Обратим внимание на небольшое фортепьянное вступление в начале романса: оно является как бы кратким «конспектом» всего романса.

В отношении общего характера музыки вступление подготавливает светлый, патетический, но еще пока сдержанный характер напевности.

В отношении отдельных тематических элементов и различных средств музыкального языка отметим следующие моменты: во вступлении кратко проводится та самая последовательность гармоний, которая лежит в основе как первого, так и второго предложений романса, а именно — VI ступень, отклонение в доминанту, отклонение в *d-moll*, доминанта и тоника *C-dur*.

Так же как и в самом романсе, во вступлении кульминация мелодии приходится ближе к концу, на момент возвращения в *C-dur*. Отметим еще, что в первом такте вступления яркий мелодический оборот — *h—a* (местная кульминация) — дальше становится начальным ходом основного тематического ядра вокальной мелодии романса. Ритмическая фигура, с тремя восьмыми в затакте и с последующим равномерным движением, также подготовлена во вступлении. Таким образом, краткое вступление в значительной мере подготавливает музыку основной части романса.

2) Скрябин, оп. 11, прелюдия *D-dur*:

42 *Andante cantabile*

The image shows four systems of musical notation for a piano prelude. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system has a 'dim.' marking. The second system has a 'pp' marking. The third system has a 'ppp' marking. The fourth system also has a 'ppp' marking and ends with a double bar line and repeat signs.

Прелюдия сразу начинается с изложения основного тематического ядра (начальный одноктак), характер которого отличается спокойными, светлыми, напевно лирическими чертами, накладывающими свой отпечаток на всю прелюдию.

Первое предложение, занимающее 4 такта, образуется из четырех частей: первые две представляют собой начальное изложение тематического ядра и его варьированное повторение, в третьей части вводится новый, несколько контрастирующий тематический материал, а четвертая часть завершает предложение.

Новый, контрастирующий материал, в отличие от начального мажорного тематического ядра, обладает минорной ладовой окраской и гармонической неустойчивостью, мелодическая линия его верхнего основного голоса направлена, в целом, вниз.

Последний двутакт первого предложения выполняет роль завершения потому, что в нем выявляется целый ряд важных репризно-завершающих черт: возвращение в исходную тональность к исходной же светлой ладовой окраске мажора; остановка на доминанте, образующая половинный каданс; возвращение мелодии к начальному звуковысотному уровню (а); использование в мелодии верхнего голоса той мелодической фигуры, которая была свойственна нижнему голосу в начале тематического ядра — эта мелодическая фигура проводится здесь в ритмическом увеличении.

Второе предложение (занимающее  $7\frac{1}{2}$  тактов) в общих чертах повторяет структуру первого, но значительно обогащает ее главным образом за счет разработочного развития, вносящего в прелюдию большую лирическую взволнованность.

Во втором предложении мы видим заметное усложнение гармоний (отклонения в новые тональности, альтерации, обилие неаккордовых звуков), значительное разветвление мелодической линии верхнего голоса с доведением ее до главной кульминации<sup>1</sup>, расширение масштабов предложения почти вдвое в сравнении с первым предложением, усложнение громкостной динамики и темповые изменения.

В конце второго предложения мы наблюдаем и более активное завершение структуры, что проявляется в значительном спаде мелодической линии к исходному уровню, возвращение начальной мелодической фигуры в нижнем голосе, образование длительного гармонического каданса (с участием кадансового квартсекстаккорда) в главной тональности, спад громкостной динамики.

Кода, следующая за вторым предложением и полностью завершающая форму прелюдии, имеет достаточно ясно выраженные черты репризности, так как в ней дважды, с некоторыми вариационными изменениями, проводится начальное, светлое, спокойное по характеру тематическое ядро.

### 3) Шопен, прелюдия *E-dur*:

The image shows a single system of musical notation for Chopin's Prelude in E major. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Largo' and the dynamics are marked 'f' and 'molto tenuto'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

<sup>1</sup> Главная кульминация приходится на точку «золотого деления» всей прелюдии.

Эта прелюдия, величественного, торжественного характера, по типу музыкальной формы существенно отличается от рассмотренных лирических пьес Грига и Скрябина. Она построена из трех квадратных четырехтактовых предложений. Подобная квадратность масштабной структуры типична для маршеобразной музыки и очень хорошо соответствует жанровому характеру данной прелюдии — характеру величественного шествия.

Нетрудно заметить характерные общие свойства этой формы в данной прелюдии: второе предложение в целом ряде отношений оказывается кульминационным (как по развитию мелодической линии<sup>1</sup>, так и по усложнению гармоний), а третье предложение — завершающим.

## § 12. Простой период неповторного строения

Простой период неповторного строения расчленяется на несколько частей, которые соотносятся между собой в основном по принципу разработочного развития или контраста. Таким образом, в отличие от периода повторного строения, где в основе лежит повторение предложения, здесь, в периоде неповторного строения, в основе структуры лежит разработочное изменение или контраст, т. е. господствует момент развития<sup>2</sup>.

Остановимся на важнейших разновидностях этого типа периода.

1. В простейших случаях период строится на одном, двух или трех тематических элементах, подвергающихся в основном разработочным повторениям без применения дроблений.

Например, период, построенный на развитии одного тематического элемента, — Моцарт, соната *F-dur*:

Период, в конце которого возникает относительно новый тематический элемент, — Бетховен, квартет № 1:

<sup>1</sup> В этой прелюдии главная кульминация также приходится на точку «золотого деления».

<sup>2</sup> Данный тип периода нередко называют периодом «единого развития» или «единого строения».





Период, построенный на трех тематических элементах,—  
Бетховен, соната № 18.

2. Более сложный случаем следует признать период, в котором разработочное развитие образует дробление, связанное обычно с вычленением первоначальных тематических элементов или с введением новых.

Подобная разновидность периода очень часто встречается в профессиональной музыке первой половины XVIII века (особенно у И. С. Баха). В музыке той эпохи дробление обычно имело форму секвенции и период в целом строился из тематического ядра, протяжением в 2 или 4 такта (ядро иногда повторялось), последующего секвентного дробления<sup>1</sup> и завершающего каданса.

Например, Бах, Х. Т. К., том I, прелюдия *As-dur*:

46

Тематическое ядро

Имитационное варьированное повторение ядра

Развертывание " (секвенция)

<sup>1</sup> Секвентное дробление в подобных периодах иногда называют «развертыванием», в силу чего эту разновидность периода называют «периодом с развертыванием».

каданс

Тематическое ядро со своим повторением в периоде нередко образует целое предложение, завершаемое кадансом. Например, Чайковский, «Осенняя песнь»:

Andante doloroso e molto cantabile

47

*poco cresc.*

*dim.*

Отметим в этом примере важный факт, характерный для периодов неповторного строения вообще. Второе предложение начинается с дробления и, в данном случае,

оно тематически несходно с первым предложением. Иначе говоря, второе предложение не повторяет первое, а сразу же образует активное развитие.

3. Наиболее сложной формой периода неповторного строения является случай, когда два или четыре начальных тематических построения периода объединяются в относительно завершенную группу (похожую по структуре на краткий простой период повторного строения), после которой следует дробление на вычленения или на новых тематических элементах и кадансовое завершение. Например, Бетховен, соната *c-moll*, № 5:

Allegro molto e con brio

Завершенной группой тематических построений является начальный восьмитакт. Далее идет дробление на новых тематических элементах и, наконец, совершенный каданс.

Следует отметить, что подобные сильно развитые периоды свойственны по преимуществу сонатно-симфонической музыке, начиная с эпохи Моцарта.

Они характерны для драматических начальных тем симфоний и сонат (так называемая главная партия) и заключают в своем тематическом ядре значительную контрастность. Эта контрастность получает обычно заметное развитие в разработочной части периода. Подобную картину мы можем наблюдать в приведенной теме (из 5-й сонаты Бетховена), отличающейся ярким драматизмом образного характера музыки.

Самостоятельных произведений, созданных в форме периода неповторного строения, очень мало. Например, среди прелюдий Шопена имеется только одна, написанная в такой форме,— прелюдия *f-moll*. Эта прелюдия также выделяется среди других напряженным драматизмом музыки.

### § 13. Сложный период

Сложный период всегда имеет повторное строение, так как он складывается из двух сходных предложений, каждое из которых представляет собой простой период.

Как очевидно, сложный период отличается от простого периода повторного строения структурой своих предложений.

В этом отношении решающее отличие заключается в том кадансе, посредством которого завершается первое предложение. Если каданс является полным совершенным, то первое предложение (при достаточной протяженности масштаба) приобретает свойства законченного простого периода и, следовательно, структура в целом оказывается сложным периодом. Если же первое предложение заканчивается половинным или несовершенным кадансом и, таким образом, не имеет формы простого периода, то структура в целом должна быть определена как простой период повторного строения.

Примером сложного периода, как части более круглой формы, могут служить начальные 16 тактов траурного марша в 3-й симфонии Бетховена (8+8). Первое предложение (8 тактов) кончается совершенным кадансом с плагальным дополнением в главной тональности *c-moll*, т. е. является простым периодом, а второе предложение — в параллельном мажоре *Es-dur*. Данный сложный период имеет «квадратное» строение, что типично для маршей, и является модулирующим:

## § 14. Повторения периода и его частей

Отдельные части периода иногда повторяются. Повторение делается точным или варьированным. Повторению (если оно имеет место в периоде) подвергается обычно его заключительная часть (конец последнего предложения или все последнее предложение).

Если повторение заключительной части делается после полного совершенного каданса, то это повторение приобретает значение дополнения. Например, Бетховен, соната № 8, финал:

44 *Adagio assai*

50 *Allegro*

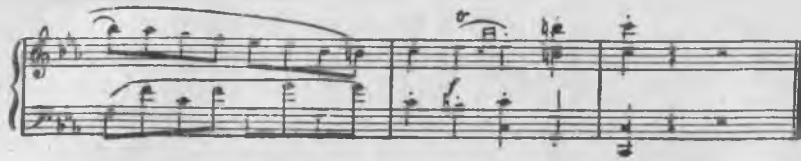
1-е предложение

2-е предложение

Каданс

повторение

*cresc.*



Нередко повторению подвергается весь простой период целиком. Это повторение также может быть точным или варьированным.

Точное повторение периода обычно записывается в нотках посредством так называемых знаков «репризы»:  $\| : \|$ . Точное повторение при исполнении иногда опускается.

Варьированное повторение всегда выписывается в нотках полностью.

Ни точное, ни варьированное однократное повторение простого периода не создают новой формы, поэтому, например, период с его повторением не следует считать простой двухчастной формой.

Сложный период никогда не повторяется. Это объясняется тем, что сложный период сам представляет собой своеобразную форму повторенного простого периода, только в повторение вносятся важные изменения (например, модуляция в новую тональность, что мы наблюдали в «Траурном марше» Бетховена). Исторически форма сложного периода возникла именно из варьированного повторения начального простого периода и характерна для танцев, маршей и других простых бытовых музыкальных жанров, в которых прочно удерживается традиция повторения начальной темы, изложенной в форме простого периода.

## МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЗАДАНИЙ

### 1. Отделить для анализа начальные периоды

Моцарт. Сонаты для ф-п. (по изданию под редакцией А. Гольденвейзера): № 1, 2, 3-я части; № 2, 1, 2, 3-я части; № 3, 1, 2, 3-я части; № 5, 1, 2, 3-я части; № 6, 2, 3-я части; № 7, 1, 2, 3-я части; № 14, 1, 2, 3-я части.

Бетховен. Сонаты для ф-п.: № 1, 2, 3-я части; № 2, 1, 2, 3, 4-я части; также и во всех остальных сонатах, за исключением № 7, 1-я часть; № 8, 1-я часть; № 9, 1-я часть; № 11, 1-я часть; № 16, 1-я часть; № 19, 1-я часть; № 21, 1-я часть; № 23, 1-я часть; № 26, 1-я часть; № 28, 1-я часть; № 29, 1-я часть и финал; № 30, 1-я часть; № 31, fuga; № 32, 1-я часть.

Шуман. Пьесы для ф-п. из цикла «Бабочки» ор. 2, за исключением №№ 2 и 7.

Шопен. Вальсы, мазурки, полонезы, ноктюрны.

Григ. Пьесы для ф-п.: ор. 3, №№ 1—5; ор. 6, №№ 1—4; ор. 38, №№ 1—4 и 6—7; ор. 40, №№ 1—5.

Чайковский. Пьесы для ф-п. «Времена года».

Скрябин. Пьесы для ф-п.: ор. 2, №№ 1—3; ор. 3, №№ 1—4 и 7—9; ор. 8, №№ 1—3, 5—9 и 11—12; ор. 13, №№ 1 и 3—4; а также № 6; ор. 15, №№ 1—4; ор. 25, №№ 1—3 и 5; ор. 27, №№ 1 и 2; ор. 42, № 2; ор. 11, №№ 6, 7, 10, 18, 23, 24.

Бах. Прелюдии из «Хорошо темперированного клавира», том I: №№ 1, 4, 6, 8, 9, 12, 14, 17, 21; том II: №№ 5, 7, 9, 10, 15.

### 2. Проанализировать целое произведение в форме периода

Шуман. Песни: ор. 25 «Как утро, ты прекрасна»; ор. 48, № 5 «В цветах белоснежных лилий».

Лист. Песни: «Хотел тебе венок сплести я», «Как птичек звонок хор», «Любви загадка».

Глинка. Романс «Где наша роза».

Чайковский. Романсы: «Пойми хоть раз», «Ни отзывая», «Снова, как прежде», «Отчего». Квартет из 1-й картины оперы «Евгений Онегин».

Балакирев. Романсы: «Отчего», «Среди цветов».

Танеев. Романс «В дымке-невидимке».

Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка»: каватина царя Берендея (*A-dur*), ариетта Снегурочки *d-moll* и ариетта Снегурочки *g-moll*.

Рахманинов. Романсы: «Дитя, как цветок, ты прекрасна», «Получила я», «Сон», «Я был у ней».

Шопен. Прелюдии для ф-п.: №№ 1—7, 14, 18.

Скрябин. Прелюдии для ф-п.: ор. 11, №№ 1, 3, 4, 8, 9, 14, 20—22; ор. 13, № 2; ор. 17, № 4; ор. 22, № 3; ор. 33, № 1; ор. 31, № 2, № 4; ор. 37, № 1.

Прокофьев. Пьеса для ф-п. «Мимолетность» № 1.

Шостакович. Прелюдия для ф-п. ор. 87 *Fis-dur*.

Шапорин. Романс из цикла «Далекая юность» № 9.

## Глава II

### ПРОСТАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

#### § 15. Простая двухчастная форма и ее типы

Простой двухчастной формой, наряду с периодом, называется одна из наименьших законченных музыкальных форм, построенных на изложении и развитии одной темы. В отличие от периода, простая двухчастная форма ясно разделяется на две части, первая из которых чаще всего представляет собой период, излагающий тему, а вторая развивает тему и завершает развитие. Поэтому вторая часть, как правило, не имеет формы периода — в ней отсутствует характерное для периода начальное изложение, и она начинается сразу с относительно неустойчивого разработочного развития, получающего завершение только к концу всей формы. Иногда вторая часть вводит контрастирующий материал.

Масштабы самостоятельного произведения, написанного в простой двухчастной форме, обычно не превышают типических масштабов самостоятельного произведения, написанного в форме одного периода, т. е. они простираются от 16—20 тактов до нескольких десятков тактов.

Существенное отличие структуры первой части простой двухчастной формы от структуры самостоятельного произведения в форме периода заключается в том, что первая часть двухчастной формы не обладает той полнотой завершения, которая свойственна самостоятельным периодам. Это выражается главным образом в том, что первая часть может закончиться не в главной тональности, т. е. может представлять собой модулирующий период.

Простая двухчастная форма в самостоятельных произведениях имеет значительно более широкое распространение в музыке, чем форма периода. Многочисленные примеры двухчастных произведений мы находим в танцевальной и песен-

ной музыке уже начиная с XVII века и до наших дней. Немало камерных миниатюр (прелюдий, вокальных и инструментальных характеристических пьес) написано в двухчастной форме — например, многие танцы из сюит И. С. Баха, танцы Моцарта, Бетховена, Шуберта, многие романсы и песни Шумана, Глинки, Листа, Рахманинова, многие фортепьянные пьесы Скрябина, Лядова, Прокофьева. Эта форма (особенно в виде куплета песни) часто встречается в народном песенно-танцевальном творчестве ряда стран Западной Европы, например в Чехословакии, Австрии, Германии и др.

Особенно типичны случаи, когда простая двухчастная форма используется в качестве части более крупной формы — например, в сложной трехчастной форме, в рондо, в вариациях, иногда в сонате и в крупных вокальных формах — в таких случаях масштабы двухчастной формы почти всегда оказываются небольшими.

Простая двухчастная форма имеет два основных типа: 1) двухчастная форма с тематической репризой в конце второй части (так называемая «репризная» двухчастная форма) и 2) двухчастная форма «безрепризная».

#### § 16. Репризная двухчастная форма

Первая часть простой репризной двухчастной формы, как уже отмечалось, написана в форме периода. Обычно этот период имеет квадратную структуру и его строение более просто, чем строение идущей затем второй части.

Вторая часть начинается с разработки тематических элементов первой части (вычленения, секвенции, имитации, гармоническая неустойчивость). Изредка в начале второй части возникает контрастный тематический материал, излагаемый, однако, сразу же в разработочном развитии (без завершения, на гармонической неустойчивости и т. д.). Таким образом, первая половина второй части всегда имеет особенно ясно выраженные черты развития.

Первая половина второй части называется иногда «серединой» (разработочная «середина» или контрастная «середина»).

Вторая половина второй части, наоборот, всегда играет роль завершения. В репризной двухчастной форме завершающая роль с особенной очевидностью выступает в виде репризы тематических элементов первой части, получающих в заключение обычно полный совершенный каданс в главной тональности.

Рассмотрим некоторые характерные случаи репризной двухчастной формы.

1) Шуберт, «Экоссез»:

2) Шуберт, «Экоссез»:

В приведенных примерах танцевального характера присутствуют черты, типичные именно для танцевальных жанров музыки: строгая квадратность строения (8+8 тактов), равенство масштабов обеих частей. Кроме того, каждая из частей точно распадается на два четырехтактовых раздела; в первой части указанные разделы являются предложениями, и поэтому в репризе воспроизводится каждый раз целое предложение первой части (в первом примере — измененное первое предложение, во втором — второе).

Изменения, которые мы наблюдаем в репризе первого примера, вызваны необходимостью достаточно полного завершения формы — в данном случае в репризе вводится совершен-

ный и каданс (вместо несовершенного, имеющегося в конце первого предложения первой части), в мелодии верхнего голоса в репризе появляется тематический элемент из второго предложения первой части (гаммообразное движение шестнадцатыми). Таким образом, в репризе сочетаются контрастирующие тематические элементы обоих предложений первой части, что является свидетельством обобщающей, завершающей роли данной репризы.

В отличие от первого примера во втором в репризе воспроизводится второе предложение первой части без изменений — необходимости изменений в данном случае нет потому, что это предложение имеет совершенный каданс в главной тональности.

Изменения, вносимые в репризу, могут иметь разработочный или обобщающий характер (это мы наблюдаем в первом примере), но они могут быть и вариационными. Приведем пример, в котором в репризе воспроизводится вторая половина первой части, измененная вариационно. Вариационное изменение состоит в данном случае в том, что тематический материал из партии правой руки переносится в партию левой руки, а материал левой руки — в партию правой, т. е. осуществляется полифоническая перестановка материала в двойном контрапункте октавы<sup>1</sup>.

Отмеченные выше свойства структуры, характерные для танцевальных произведений (квадратность, равенство масштабов частей, реприза целого предложения), далеко не всегда на-

<sup>1</sup> Понятие о «двойном контрапункте» дано в главе VII.

Складываются в вокальных произведениях, написанных в простой двухчастной форме. В вокальной музыке мы сталкиваемся нередко с отсутствием квадратности (особенно во второй части), со значительным неравенством частей (вторая часть имеет тенденцию к расширению) и с репризой не целого предложения, а отдельных тематических элементов первой части.

Такова двухчастная форма, например, в романсе Рахманинова «Утро»:

34 Moderato *pp*

„Люб-лю то-ба” теп

*pp* *ppp*

пу-да дню за-ря

*mf* *cresc.*

ве-бо об-зва-тва зар

*dim.*

де-лась от при-

*p*

нашь

*mf* *cresc.*

солн-ца луч, при-ро-ду о-за

*cresc.*

*p*

ра,

*p*

льб-ков по-сы-пал ей

*p*

жгу-чи-е доб-завь-я

First system of musical notation on page 76, featuring piano accompaniment with dynamics *f* and *mf*.

Second system of musical notation on page 76, featuring vocal melody and piano accompaniment with dynamics *pp* and *mf*. The lyrics "А день," are present.

Third system of musical notation on page 76, featuring vocal melody and piano accompaniment. The lyrics "как бы е ще не до ве" are present.

Fourth system of musical notation on page 76, featuring vocal melody and piano accompaniment with dynamics *ppp*. The lyrics "ри а о су щест" are present.

Fifth system of musical notation on page 76, featuring vocal melody and piano accompaniment. The lyrics "вло вв ю сво зи аз вот ных" are present.

First system of musical notation on page 77, featuring vocal melody and piano accompaniment with dynamics *p* and *pp*. The lyrics "гроз, свою жал ся" are present.

Second system of musical notation on page 77, featuring vocal melody and piano accompaniment with dynamics *mf*. The lyrics "на зем лю о у" are present.

Third system of musical notation on page 77, featuring vocal melody and piano accompaniment with dynamics *mf* and *pp*. The lyrics "люб кой у та ра а блес" are present.

Fourth system of musical notation on page 77, featuring vocal melody and piano accompaniment with dynamics *mf*. The lyrics "геш ша о во круг ра" are present.

Fifth system of musical notation on page 77, featuring vocal melody and piano accompaniment with dynamics *p* and *rit.*. The lyrics "ды ал маз вых" are present.



В этом романсе обе части его приблизительно равны (первая часть занимает 13 тактов, а вторая — 13½ тактов). Обращает на себя внимание неквадратность масштабного строения частей: период первой части длится 10 тактов и имеет 3 такта дополнения, а основной раздел второй части длится 9½ тактов и имеет 4 такта дополнения, играющего роль коды.

Для того чтобы с большей ясностью рассмотреть вопрос о тематической репризе во второй части данного романса, остановимся предварительно на его первой части.

Характерной чертой темы этого, в целом лирического романса является контрастность составляющих ее тематических элементов: романс начинается патетическим возгласом на словах «Люблю тебя!» — в мелодии возгласа присутствует восходящий скачок на кварту и последующий хроматический спуск. Мелодическому «возгласу», неоднократно повторяющемуся в романсе, противопоставит более повествовательный, напевно-речитативный материал, подвергающийся очень разнообразным преобразованиям. Период пер-

вой части романса модулирует в необычно далекую тональность доминантовой стороны из *F-dur* в *E-dur*.

Вторая часть начинается в достигнутой отдаленной тональности на относительно новом, чисто речитативном материале в условиях чрезвычайной неустойчивости гармоний и приводит к главной тональности *F-dur*.

В процессе развития этой относительно контрастирующей середины в мелодии вокальной партии постепенно начинают появляться мелодические обороты, все более и более сходные с темой первой части романса. Наконец, в том такте, где устанавливается гармония ясного *F-dur* в партии фортепьяно проходит дважды (в верхнем голосе и в среднем) мотив начального «возгласа», т. е. закрепляется тематическая реприза, с ее светлым, лирико-патетическим характером музыки. Кода, повторяя мотив «возгласа», полностью завершает произведение.

Характерной особенностью тематического развития романса является то, что тематическая репризность здесь устанавливается постепенно. На границе первой и второй частей романса, после светлой патетической лирики первой части, музыка внезапно проникается сдержанными, даже несколько сумрачными образными чертами, которые постепенно рассеиваются по мере восстановления начального патетического тематического материала первой части, т. е. по мере возникновения тематической репризы.

Тенденция к расширению второй части замечается и во многих инструментальных произведениях песенно-аризного характера. В этом отношении следует отметить особый вид репризной двухчастной формы, в котором расширению подвергается реприза. Реприза подобной двухчастной формы представляет собой расширенное предложение. Расширение бывает очень значительным — расширенное предложение в репризе может по масштабу приближаться к масштабам первой части формы, может быть равным ему (масштабу) и даже иногда превосходить его.

Приведем пример в виде схемы из ноктюрна Шопена *c-moll* (начальный раздел произведения):

Период		Вторая часть	
1-е предложение 4 такта	2-е предложение 4 такта	„середина“ 8 тактов	реприза 8 тактов

Расширение репризы в произведениях данной формы почти всегда связано с очень интенсивным тематическим раз-

в и т и е м, подчас превосходящим по своей яркости тематическое развитие «середины», нередко главная кульминация помещается именно в расширенной репризе. С таким явлением мы сталкиваемся в приведенном примере из ноктюрна Шопена.

Характерной особенностью подобной двухчастной формы с расширенной репризой является то, что она имеет масштабы трехчастной репризной формы — реприза начинает приобретать значение самостоятельной (третьей) части. По структуре эта форма остается двухчастной, так как в репризе воспроизводится всего лишь одно предложение, а не весь период, но по масштабам возникают пропорции, типичные для трехчастной формы. В силу этой особенности данную форму нередко называют «промежуточной» между двухчастной и трехчастной.

Как и во всех «промежуточных» формах, так и в данной присутствует совмещение свойств двух различных форм, причем в одном случае могут преобладать свойства одной формы, а в другом — другой. Например, в приведенном ноктюрене Шопена свойства трехчастности представлены очень ясно (имеет место расширение не только репризы, но и «середины», что придает и «середине» значение относительно самостоятельной части). Укажем пример простой двухчастной формы с расширенной репризой, т. е. пример «промежуточной» формы, в котором преобладают свойства двухчастности, — начальный раздел 2-й части сонаты Бетховена № 2 (Largo appassionato):

Период		Вторая часть	
1-е предложение 4 такта	2-е предложение 4 такта	«середина» 4 такта	реприза 7 тактов

Как очевидно, «середина» не расширена, а реприза расширена всего лишь на три такта, таким образом, свойства трехчастности выявлены сравнительно мало. Однако тематическое развитие в расширенной репризе разворачивается чрезвычайно интенсивно: возникает секвентное нарастание на вычленении и дроблении, мелодия поднимается к очень высокой кульминации, громкость усиливается от *piano* до *fortissimo*, уплотняется фактура. В целом, характер музыки из спокойного, сдержанного перерастает в патетический, гимнический — именно в репризе с полной ясностью выявляется основной образный характер произведения, обозначенный Бетховеном как «*appassionato*».

Приводим потный пример:

55 *Largo appassionato*



«Промежуточную» форму называют еще «двух-трехчастной», имея в виду совмещение свойств двухчастной и трехчастной форм.

### § 17. Безрепризная простая двухчастная форма

Безрепризная двухчастная форма отличается от репризной только в том отношении, что в ее второй части, после «середины», не возникает явственной тематической репризы ни целого предложения первой части, ни отдельных ее тематических элементов. Вторая часть, по тематическому материалу, строится вся целиком или на разрабочном развитии начальных тематических элементов (развивающая вторая часть), или на развитии контрастирующих элементов (контрастная вторая часть).

Однако в самостоятельных музыкальных произведениях вторая часть всегда получает полное завершение, и поэтому даже при использовании во второй части контрастирующего материала в конце второй части появляются некоторые черты репризности. Эти черты репризности не являются тематическими, т. е. в конце второй части не происходит возвращения тематических элементов первой части в их первоначальном виде. Они (черты репризности) выявляются в разных отдельных средствах музыкального языка. Важнейшую роль среди этих средств играет возвращение в главную тональность после отклонений и модуляций конца первой части и «середины». Некоторое значение, сопутствуя возвращению в главную тональность, могут иметь еще и другие

средства музыкального языка: возвращение главной мелодии к исходному высотному уровню, возвращение начальных элементов фактуры, реприза ладового наклонения, громкостной динамики, тембров и т. д.

Во всех других отношениях (например, в отношении строения первой части, масштабных пропорций) безрепризная двухчастная форма ничем не отличается от репризной.

Приведем два примера самостоятельных произведений в безрепризной простой двухчастной форме — первый из них представляет собой танец, а второй является вокальным произведением:

1) Шуберт, вальс:

30 [В темпе вальса]

Репризные черты в конце второй части<sup>1</sup> выражены в том, что происходит возвращение в главную тональность из достаточно отдаленной тональности. Вальс Шуберта является сравнительно редким примером, когда первая часть двухчастной формы представляет собой сложный период и модулирует в далекую тональность субдоминантовой стороны.

2) Лист, романс «Радость и горе»:

37 *Andantino*

<sup>1</sup> Вторая часть принадлежит в данном случае, как очевидно, к типу «развивающей» второй части.

ка, тот лишь - кто

лю - бят, тот счаст - лив всег - да

росо rall.

счаст лив всег . да. Тот лишь, кто

лю - бят тот счаст - лив всег - да a tempo

Этот миниатюрный лирико-философский романс Листа весь построен на многократном контрастном противопоставлении «света» и «тени» — мажорных и минорных ладовых красок, что, конечно, находится в прямой связи со столь же контрастным противопоставлением «радости» и «горя», «ликования» и «тоски», которое составляет основу поэтического текста Гёте.

Развитие музыкальной мысли в романсе направлено от этого контраста, изложенного в первой части, через его углубление и заострение в начале второй части, к светлому лирическому итогу — к заключительной тематически новой мелодической фразе ариозно-напевного характера.

Заключительная фраза соответствует итоговому лирико-философскому выводу, заключенному в конце стихотворения Гёте: «Тот лишь, кто любит, тот счастлив всегда».

Тематическое развитие в романсе наиболее активно именно во второй части формы. Вторая часть, значительно более широкая по протяжению, начинается контрастирующим, светлым по характеру материалом (аккорды на фортепьяно в сравнительно высоком регистре и восходящий ход в вокальной партии *forte*), который сразу же сопоставляется с разрабочными проведением начального тематического материала романса (в басу) в минорной окраске, на сумрачной звучности — здесь большую выразительную роль в создании сумрачного колорита играют гармонические средства (увеличенное трезвучие, внезапная модуляция в далекую минорную тональность II низкой ступени от *G-dur* — энгармонический *asmoll*) и, конечно, спад мелодии в низкий регистр на *piano* с замедлением темпа.

Подобное сопоставление сильно заостряет основной контраст «света» и «тени», заложенный в первой части романса.

На 10-м такте второй части происходит поворот в сторону светлого характера музыки — это звучит как реприза светлого мажорного колорита, который был господствующим в начале романса. Здесь еще нет тональной репризы, так как главная тональность (*E-dur*) вернется только двумя тактами позже. Таким образом, в этом романсе, подобно примеру романса Рахманинова «Утро», репризность в конце второй части возникает постепенно. Однако в романсе Листа постепенное нарастание репризности приводит к возвращению не начальной темы, а лишь начального светлого характера музыки, но на новом тематическом материале.

Отсутствие тематической репризы в конце второй части в значительной мере восполняется проведением основной темы в фортепьянном заключении (почти точное повторение вступления), в силу чего заключение приобретает решающее значение утверждения основной лирической музыкальной мысли романса, построенной на контрасте «света» и «тени».

Особый вид безрепризной двухчастной формы, называемой

«старинной» двухчастной формой, нередко встречается в камерных инструментальных произведениях XVII и XVIII веков (главным образом в танцевальных сюитах).

Для «старинной» двухчастной формы характерна односторонность и непрестанная разработочность тематического развития в обеих частях. Вторая часть нередко заключает в себе расширение. Общий тонально-гармонический план «старинной» двухчастной формы обычно имеет симметричное строение: первая часть заканчивается на доминанте (или модулирует в доминантовую тональность: в мажоре — в тональность V ступени, в миноре — V или III), вторая же часть, наоборот, начинается на доминанте и заканчивается тоникой. Схематически это можно изобразить следующим образом:

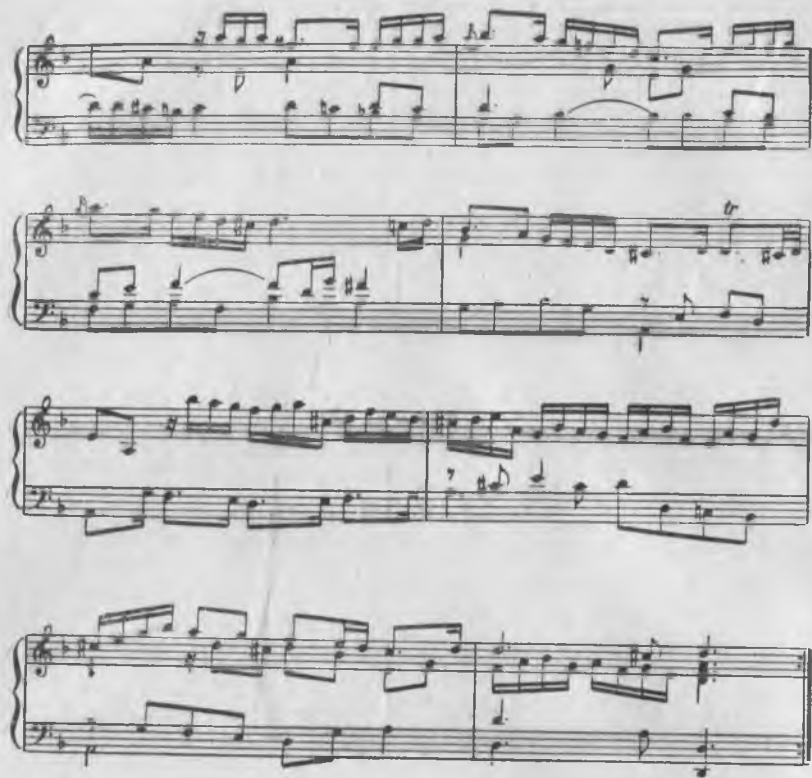
1-я часть      2-я часть  
T—D          D—T

Отметим две характерные черты «старинной» двухчастной формы: значительное модуляционное развитие в начале второй части (разработочная «середина») и появляющиеся иногда элементы сонатности, сказывающиеся в том, что заключительный раздел первой части (изложенный на доминанте) проводится в конце второй части на тонике, т. е. имеет место реприза заключительного построения<sup>1</sup>. Эти черты, не случайные в «старинной» двухчастной форме, заметно прогрессировали в ней на протяжении XVIII века и сыграли немаловажную роль в возникновении и развитии сонатной формы XVIII века.

Приведем пример произведения в «старинной» двухчастной форме из танцевальных сюит Генделя — Аллеманда из сюиты *d-moll*:

64 АЛЛЕМАНДА

<sup>1</sup> Специальное рассмотрение особенностей сонатной формы дано в главе VI.



Нетрудно убедиться, что последние 4 такта первой части, изложенные в *a-moll*, проводятся в конце второй части в главной тональности *d-moll*. Тематический материал заключительного четырехтакта мало чем отличается от основного материала произведения, поэтому о каком-либо тематическом контрасте здесь говорить нельзя. Но, вместе с тем, некоторый элемент новизны здесь есть (секвенционный спад от внезапно достигнутой кульминации) — данный четырехтакт является как бы «зародышем» будущей побочной партии в двухчастных сонатных формах XVIII века. Что же касается разработочной «середины» (начало второй части), то она является «зародышем» будущей сонатной разработки.

### § 18. Повторения частей в простой двухчастной форме

Как отмечалось в предыдущей главе, однократное повторение целой части формы (как точное повторение, так и варьированное) не создает новой формы и даже иногда при исполнении опускается. Поэтому встречающиеся

нередко повторения частей в простой двухчастной форме не следует расценивать как признак образования какой-либо новой, более сложной формы.

Повторению в двухчастной форме могут подвергнуться как обе части, так и только одна из них. Обычно каждая часть повторяется сейчас же после ее первоначального исполнения.

Точные повторения частей записываются в нотах посредством знаков «репризы».

Если обозначить первую часть буквой А, а вторую — буквой Б, то возможные схемы повторений будут следующими:

- 1)  $\text{||:A:|}| \text{||:B:|}|$  — повторяется каждая из частей.
- 2)  $\text{||:A:|}| \text{||:B:|}|$  — повторяется только первая часть.
- 3)  $\text{||:A:|}| \text{||:B:|}|$  — повторяется только вторая часть.

Первый случай наиболее типичен для двухчастной формы.

Совершенно естественно, что варьированные повторения частей всегда выписываются в нотах полностью и при исполнении не опускаются.

После окончания второй части может появиться дополнение, которое может быть повторено вместе со второй частью.

В этом случае возникает схема:  $\text{||:I:|}| \text{||:II:|}| + \text{дополнение:|}|$ .

Если дополнение (в самостоятельных произведениях) является кодой, то оно не участвует в повторениях и возникает только после окончания всей основной формы произведения.

### МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЗАДАНИЙ

1. Отделить для анализа начальные простые двухчастные формы:

Моцарт. Сонаты для ф-п.: № 6, 3-я часть; № 10, 2-я часть; № 11, 1-я часть; № 14, 3-я часть; № 17, 2-я часть.

Бетховен. Сонаты для ф-п.: № 1, 2-я часть; № 2, 4-я часть; № 3, 3-я часть; № 4, 4-я часть; № 12, 1, 4-я части; № 13, 1-я часть; № 18, 3-я часть; № 19, 2-я часть; № 22, 1-я часть; № 23, 2, 3-я части; № 25, 3-я часть; № 28, 4-я часть; № 29, 2-я часть; № 30, 2, 3-я части; № 32, 2-я часть.

Григ. Пьесы для ф-п.: «Баллада» ор. 24, «Ригодон» ор. 40.

Скрябин. Пьесы для ф-п.: ор. 5, № 1, № 2; ор. 8, № 5; ор. 25,

№ 2.

Шопен. Мазурки: ор. 7, № 2; ор. 24, № 1; ор. 67, № 4; ор. 68, № 3.

Мендельсон. «Вариации» для ф-п. ор. 54.

## 2. Проанализировать целое произведение в простой двухчастной форме:

Шуберт. Вальсы ор. 9-а и ор. 9-в за исключением №№ 11 и 14; экосезы ор. 18, а и в.

Мендельсон. «Песни без слов» для ф-п.: №№ 12, 29, 37 и 44.

Шуман. Пьесы для ф-п. из цикла «Бабочки»: №№ 1 и 7; ор. 6, № 14; песни: ор. 24, № 1 — «Утром я встаю»; ор. 25, № 24 «Как утро, ты прекрасна»; ор. 48, № 3 — «И розы и лилии», № 4 — «Встречаю взор очей твоих», № 10 — «Слышу ли песни звуки», № 13 — «Во сне я горько плакал».

Шопен. Прелюдии ор. 28, №№ 13, 20 и 21, а также ор. 45.

Лист. Песни: «Смертельной полны отравы», «Ты, как цветок, прекрасна», «В любви все чудных чар полно», «Рыбак».

Григ. Пьесы для ф-п.: ор. 48, № 2; ор. 62, № 3; ор. 65, № 2; ор. 66, №№ 2—5; ор. 68, № 1; ор. 73, № 6.

Балакирев. Романсы: «Песня золотой рыбки», «Слышу ли голос твой», «Утес».

Римский-Корсаков. Романсы: «На холмах Грузии», «Мой голос для тебя и ласковый и томный», «Ты и Вы». Опера «Кашей бес- смертный»: ариетта Ивана Королевича.

Чайковский. Романсы: «То было раннею весной», «Ночи безумные», «Растворил я окно», «Разочарование».

Танеев. Романсы: «Мечты в одиночестве вянут», «Пусть отзвучит», «Когда, кружась, осенние листья», «Рождение арфы».

Скрябин. Пьесы для ф-п.: ор. 2, № 2; ор. 8, № 4; ор. 11, №№ 2, 6, 7, 10, 12, 13, 17, 18, 23, 24; ор. 13, №№ 1, 3, 4; ор. 16, №№ 2, 5; ор. 22, № 2; ор. 27, № 2; ор. 42, № 2.

Рахманинов. Романсы: «Давно ль мой друг», «Я жду тебя», «Давно в любви», «Она, как полдень, хороша», «Ночью в саду у меня», «Сирень», «Здесь хорошо», «Вчера мы встретились», «Ночь печальна», «Проходит все».

Бах. Аллеманды и Куранты из «Французских» и «Английских» сюит для ф-п.; прелюдии из «Хорошо темперированного клавира», том I: №№ 1, 2, 6, 12, 14, 17, 21.

Даргомыжский. Романсы: «Ты скоро меня позабудешь», «Юноша и дева», «Слышу ли голос твой», «Привет».

Глинка. Песня «Ах ты, душечка, красна девица».

Шапорин. Романсы из цикла «Далекая юность» №№ 3—6, 8, 10.

## Глава III

### ПРОСТАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

#### § 19. Простая трехчастная форма и ее типы

Простой трехчастной формой (наряду с периодом и простой двухчастной) называется одна из наименьших законченных музыкальных форм, построенных на изложении и развитии одной темы. В отличие от периода и двухчастных форм простая трехчастная разделяется на три относительно самостоятельные части, первая из которых обычно представляет собой период, излагающий тему, вторая (средняя) часть развивает тему, а третья часть завершает развитие.

Трехчастная форма, третья часть которой является тематической репризой первой части, называется репризной трехчастной формой; трехчастная форма, не имеющая тематической репризы, — безрепризной.

Однако ввиду того что безрепризная трехчастная форма встречается в музыке очень редко, под названием «трехчастная» форма принято понимать репризную форму и только в случае отсутствия репризы в трехчастной форме специально приходится оговариваться, что мы имеем дело с безрепризной разновидностью простой трехчастной формы.

Простая трехчастная форма (репризная) представляет собой наиболее часто встречающуюся форму самостоятельных вокальных и инструментальных миниатюр (романсов, камерных инструментальных пьес, небольших оперных номеров).

Еще чаще простая трехчастная форма встречается в качестве части более крупной формы (особенно в сложной трехчастной форме).

Масштабы простой трехчастной формы простираются от 20—30 тактов до многих десятков тактов. В значительном числе случаев масштабы простой трехчастной формы превосходят масштабы периода и простой двухчастной формы.



## § 20. Репризная простая трехчастная форма. Средняя часть

Репризная простая трехчастная форма имеет много общих черт с репризной двухчастной. Поэтому в первую очередь надо определить различия между этими двумя формами.

Основное различие касается репризы: в трехчастной форме реприза по своей структуре всегда является периодом, тогда как в двухчастной форме она не превышает одного предложения. Именно потому, что в двухчастной форме реприза не является периодом, т. е. не имеет сравнительно развитой и оформленной самостоятельной структуры, эта краткая тематическая реприза объединяется с предыдущей «серединой» в одну вторую часть.

В случае если реприза представляет собой целый период (т. е. по структуре не проще, чем первая часть), то она становится относительно самостоятельной частью и поэтому форма в целом оказывается трехчастной.

Простые трехчастные формы различаются по характеру своих средних частей и по характеру реприз.

В отношении средних частей различают трехчастные формы: 1) с разработочной средней частью (развивающей тему первой части) и 2) с контрастирующей средней частью (т. е. построенной на новой теме); есть редкие случаи сочетания развития с контрастом.

Остановимся на этих разновидностях трехчастной формы.

Основное значение в музыке получила трехчастная форма с разработочной средней частью. В простейшем случае средняя часть представляет собой повторение первой части в какой-либо побочной тональности. Например, Шопен, мазурка оп. 33, № 2, *D-dur* — начальный раздел (первая часть повторяется здесь в доминантовой тональности).

В тех случаях, когда средняя часть развивает тему собственно разработочными средствами (вычленения, дробления), мы сталкиваемся с исключительно большим разнообразием.

Это разнообразие касается в первую очередь масштабов средних частей и их тонально-гармонического развития.

Масштабы средней части могут быть равны масштабам крайних частей, могут быть в  $1\frac{1}{2}$ —2 раза меньше, но могут во много раз превосходить крайние части.

Сравним, например, масштабы средних частей первых разделов двух менуэтов в сонате № 20 и в симфонии № 1 Бетховена:

	I часть	II часть	III часть	
Соната	— 8 тактов	4 такта	8 тактов	+ 21 такт дополнения
Симфония	— 8 тактов	36 тактов	14 тактов	

Тонально-гармоническое развитие в средних частях характеризуется в первую очередь неустойчивостью. Тоника главной тональности, как правило, избегается.

Достаточно типичной чертой тонально-гармонического развития в средних частях является приход к доминанте главной тональности перед репризой — подобное пребывание на доминанте (обычно с половинным кадансом) называется доминантовым предъиктом перед репризой<sup>1</sup>.

Другой достаточно типичной чертой тонально-гармонического развития в средних частях является та или иная акцентировка субдоминантовой функции перед доминантовым предъиктом (обычно в среднем разделе средней части) — например, в виде задержки на гармониях субдоминантовой функции или в виде отклонений и модуляций в тональности субдоминантового значения.

Таким образом, внутри средней части происходит противопоставление неустойчивых гармонических функций субдоминанты и доминанты, в силу чего появляющаяся в репризе тоническая функция главной тональности оказывается итогом, разрешением неустойчивости, накопившейся в средней части.

Отметим также, что в средних частях нередко тонально-гармоническое развитие приводит к новому ладовому наклонению по сравнению с первой частью (например, минор вместо мажора или наоборот), которое в значительной степени благоприятствует общему отличию характера музыки в средней части от характера крайних. Вообще средняя часть в силу активного разработочного развития, а подчас и в силу введения новых тематических элементов, обычно заметно отличается по характеру от крайних частей и образует иногда даже контраст с ними.

Например, «Баркарола» Чайковского (из фортепьянного цикла «Времена года») представляет собой широко распространенный случай чисто разработочной средней части, без контраста тематических элементов:

<sup>1</sup> Предъикт на какой-либо иной гармонической функции, чем доминанта, является большой редкостью в музыке.

Andante cantabile

Средняя часть

Реприза

Приведем сравнительно более редкий случай, когда в средней части возникает тематический контраст — скерцо из 2-й сонаты Бетховена:

SCHERZO

60 Allegro



В данном случае тема первой части — легкая, воздушная, игривая — заметно меняет свой облик при разработке в средней части. На эту тему как бы накладывается «тьма»: основная подвижная тематическая фигура шестнадцатыми переносится в относительно низкий регистр, мажорный ладовый колорит сменяется минорным, тональное развитие темы приводит в сравнительно далекую тональность *gis-moll*, где возникает новая контрастирующая тема — напевная, окрашенная в скорбные тона. Тематически новый материал возник из второго элемента основной темы скерцо: повторение одного звука четвертями (смотри такты 3—4, звук *a*). Однако изменения тематического элемента настолько велико, что фактически здесь возникает новая тема.

Из значительного числа случаев, когда средняя часть целиком строится на новой теме (тематически контрастирующая средняя часть), укажем, например, на мазурку ор. 33, № 3, *C-dur* Шопена. В подобных случаях средняя часть может иметь форму периода, излагающего новую контрастирующую тему, что мы и наблюдаем в указанной мазурке.

### § 21. Реприза в простой трехчастной форме

Простые трехчастные формы различаются между собой, как уже отмечалось, еще по характеру своих реприз.

Наблюдаются две разновидности репризой простой трехчастной формы: 1) с буквальной репризой, в точности

повторяющей первую часть (ее называют иногда «статической» репризой)<sup>1</sup>, и 2) с измененной репризой.

Среди разнообразных случаев простой трехчастной формы с измененной репризой выделим два типа: 1) с вариационными изменениями репризы и 2) с изменениями, имеющими разработочный характер.

При вариационных изменениях репризы ее структура, опорные звуки главной мелодии и гармонический остов остаются в основном неизменными по сравнению с первой частью. Может изменяться фактура, детали ритмики, громкостная динамика, регистровка и т. д. Например — Чайковский, ария Ольги из оперы «Евгений Онегин»:

61 **Andante mosso**  
II часть

<sup>1</sup> Например, указанные в предыдущем параграфе «Баркарола» Чайковского и мазурка ор. 33, № 3, *C-dur*, Шопена, а также скерцо из 2-й сонаты Бетховена (см. последний пример). Отметим только, что в скерцо после окончания репризы идет еще четырехтактовое дополнение.

вады - хать вады хать вады - хать

III часть  
на гл у би ны ду ши. За . чем вады . хать,

ког . да счас т ли . во мо . в ли

мо ны - е те . кут ? Я беэ за . бот . на

и ша . лов . ли . ва . ме . на ре .

беэ - ком все зо - вуу! Мно бу - дет жизнь всег

да всег - да ми - ла . и я о - ста - нуть .

*Poco più animato*  
как я вреж де, по - доб - но

*Poco più animato*

вет ре - ной ва - дож - де, ре - ва, бес -

печ - на, ве - се - ла! По - доб - но

вет ре ной ва - дож - де, ре - ва, бес -

*poco ritenuto*  
печ - на, ве - се - ла!

III часть  
*a tempo*  
Я не сию соб - на и гру - сти том - ной,

и не лю - лю меч - тать в ти - шь,

иль на бал - ку - не во - чью тем - ной

*poco ritenuto*  
воды - зать, воды - зать, воды - зать

Темпо I

КОДА

на глу - би - ны ду - ши За - чем взды - хать,

ког - да сча - стли - во мо - я для

ю ны с те кут? Я бе - ла, бот на и ша, лов - ли - ва.

ме ни ре - бен - ком все зо - бут!

*pp*

Это пример простой трехчастной формы с контрастирующей средней частью и варьированной репризой (варьированию подвергается здесь главным образом фактура). В конце имеется дополнение, построенное на тематическом материале средней части, что, вообще говоря, очень характерно для дополнений в конце трехчастных форм.

В случае если изменения в репризе имеют разработочный характер, то они в первую очередь касаются структуры репризы по сравнению с первой частью.

Структурные изменения в репризе могут идти в направлении как расширения масштабов репризы (что встречается очень часто), по сравнению с первой частью, так и в направлении сокращения масштабов (редко).

Приведем пример трехчастной формы с расширенной репризой — Бизе, «Кармен», ариозо Хозе:

Allegro moderato  
Д. Хозе

82

Но и те - бя все о - бо

да ю, Кар - мен, о сжаль - ся, за - кем

Кармен

ва ю! К че му мне а то все, сло ва те

Д Хоэр

ря ешь ты? Кар мен, до ро же все го

ми ра! Сва жи, од но лишь

сло во ты, пой ду те бе вслед баб дя том

ста ну и всем! Слышишь ты? Всем, чем ла

Но чешь! Да Но

лишь не по ки дай ме ии, Кар мен, ах!

Всвом ии ты бы ды и счастье и дни

ведь ты ме ии лю би ла!

*f* (disparatè)

Но по ки дай ме ии Кар мен, но по ки дай ме ии!

как очевидно, первый период, занимающий 4 сложных такта, вариационно повторен; вторая часть начинается разработкой, а далее вводится относительно новый, контрастирующий материал. Реприза начинается с варьирования начальной фразы, которая звучит теперь в одноименном мажоре на *fortissimo*, расширение же достигается посредством прерванного каданса (разрешение доминанты в гармонию двойной доминанты). Главная кульминация приходится именно на расширяющуюся часть репризы — на конец периода.

Изменения в репризе ариозо (в частности расширение) имеют огромное выразительное значение, так как подготавливают и создают главную кульминацию всего ариозо — взрыв трагического чувства (характерно, что на момент кульминации приходится указание композитора: исполнять «с отчаянием» — «*désespéré*»).

В очень многих случаях изменения, возникающие в репризе, имеют обобщающее (синтетическое), завершающее значение в произведении, т. е. в репризе объединяются некоторые тематические черты первой и второй частей.

Это явление обобщения тематических черт двух частей в репризе мы можем наблюдать почти во всех приведенных примерах репризной трехчастной формы с измененной репризой.

Так, в арии Ольги (см. пример 61) варьирование фактуры в репризе осуществляется путем внесения в оркестровое сопровождение легких пассажей шестнадцатыми, которые возникли во второй половине средней части (в связи с текстом: «Подобно ветреной надежде...»).

В ариозо Хозе (см. пример 62) яркий момент ладового варьирования начальной фразы репризы (мажор вместо минора) подготовлен во второй половине средней части, где появляется тональность *B-dur* (см. такты 6—7 средней части). Расширение в репризе, как отмечалось, возникает на гармонии двойной доминанты, т. е., в сущности, в доминантовой тональности, которая присутствует в начале средней части. Средняя часть подготавливает также и громкостную динамику *fortissimo*, характерную для данной репризы.

Измененная реприза, «подхватывающая» развитие, начатое средней частью, и продолжающая его на более высоком уровне, иногда называется «динамической» репризой. Пример «динамической» репризы мы наблюдаем в ариозо Хозе.

В самостоятельных музыкальных произведениях, написанных в простой трехчастной форме, достаточно часто имеется кода, играющая обычно очень важную обобщающую и завершающую роль. Так, например, в арии Ольги в коде повторяется начальный тематический материал средней части (вместе со словесным текстом), но уже в том мажорном ладовом наклонении, которое свойственно первой части

и репризе. Кроме того, кода идет на органном пункте тоникой, с типичным для коды отклонением в субдоминанту, и прочно закрепляет главную тональность.

## § 22. Безрепризная простая трехчастная форма

Безрепризная простая трехчастная форма — явление сравнительно редкое в музыкальной литературе. Некоторое количество примеров подобной формы можно найти в танцевальных произведениях И. С. Баха и других композиторов XVIII века.

Для всех этих примеров характерна однотемность, т. е. отсутствие тематических контрастов, так как произведение строится на разработочном развитии одной темы.

В трехчастной безрепризной форме самостоятельного произведения, как и в безрепризной двухчастной, всегда есть элементы репризности в третьей части. Эти элементы репризности выражаются в первую очередь в обязательном возвращении в главную тональность (тональная реприза). Иногда в третьей части восстанавливается фактура первой части или же осуществляется возвращение главной мелодии к исходному высотному уровню. Встречаются примеры, когда в конце третьей части возникают даже некоторые элементы тематической репризности в виде проведения характерных начальных или заключительных элементов темы.

Приведем пример, имеющий небольшие элементы тематической репризности в конце третьей части формы, — Бах, сарабанда из «Английской» сюиты *e-moll*:

The image shows two systems of musical notation for a Sarabande by J.S. Bach. The first system is marked 'Sostenuto' and '63'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a first ending bracket over the first two measures. The bass staff provides harmonic accompaniment. The second system continues the piece with similar notation.



Обратим внимание на последние 4 такта, где происходит возвращение в главную тональность *e-moll* и где первоначально в среднем голосе, а затем в верхнем голосе проводится начальный мелодический оборот сарабанды.

Отметим также тональный план сарабанды — он типичен для безрепризной трехчастной формы: первая часть модулирует в доминантовую тональность, вторая часть — в субдоминантовую тональность, а третья часть, начавшись в побочной тональности, возвращается далее в главную тональность.

### § 23. Повторения частей в простой трехчастной форме

Очень распространенным случаем повторения частей в простой трехчастной форме является такой, при котором первая часть повторяется сейчас же после своего исполнения, а вторая и третья части повторяются вместе. Этот случай повторения схематически можно изобразить в следующем виде:

||: I :||: II + III :||

Примером может служить сарабанда Баха (см. пример 63).

Подобный случай повторений сближает трехчастную форму с двухчастной, так как вторая и третья части более или менее объединяются благодаря совместному повторению. Встречаются примеры, когда повторяется одна только первая часть (схема: ||: I :| + II + III), или, наоборот, когда первая часть остается без повторения, а вторая и третья части повторяются совместно, т. е. получается схема: ||: II + III :||.

Если после окончания 3-й части имеет место дополнение, то оно может быть повторено вместе со второй и третьей частями (например, см. скерцо Бетховена, пример 60), т. е. образуется схема: ||: I :||: II + III + дополнение ||.

Если дополнение возникает только после повторения второй и третьей частей и, следовательно, само не повторяется, то оно обычно имеет значение коды.

### МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЗАДАНИЙ

(Ввиду чрезвычайно большого количества образцов произведений, имеющих простую трехчастную форму, приводим только те примеры, которые представляют собой известную методическую трудность для анализа.)

1. Отделить для анализа начальные простые трехчастные формы:

Шопен. Пьесы для ф-п.: «Экспромты» ор. 29, ор. 36; «Фантазия-экспромт» ор. 66; «Скерцо» ор. 20; «Полонез» ор. 44; «Ноктюрны» ор. 37 № 1; ор. 55 № 2.

Чайковский. Опера «Евгений Онегин»; ариозо Ленского в 1-й картине, начиная со слов «Как счастлив»; сцена письма, начиная со слов «Кто ты: мой ангел ли хранитель»; вальс во 2-м действии.

2. Проанализировать целое произведение в простой трехчастной форме:

Бах. Сарабанды в «Английских» и «Французских» сюитах для ф-п.; прелюдии в «Хорошо темперированном клавире», том I — № 9, том II — №№ 5, 7.

Шуберт. Песни: ор. 25 — «Стой», «Благодарность ручью», «Праздничный вечер», «Пауза».

Мендельсон. «Песни без слов» для ф-п.: №№ 1, 2, 3, 6, 7, 8, 10, 25, 26, 28, 31, 32, 40, 45, 46.

Шуман. Песни: «Я не сержусь», «Вы, злые, злые песни», «Весенняя ночь», «Тихие слезы»; пьеса для ф-п. ор. 12 «Des Abends».

Шопен. Этюды: ор. 10 №№ 1, 12; ор. 25 №№ 7, 11; мазурки: ор. 30 № 1; ор. 56 № 2; ор. 59 № 2; прелюдии №№ 12, 19; ноктюрны ор. 9 № 2.

Лист. Песни: «Когда я сплю», «Как воздух гулок», «Король жил в Фуле когда-то», «Долго в муках я томился»; пьесы для ф-п.: концертный этюд *Des-dur*, «Капелла Вильгельма Телля», «На Валленштадтском озере».

Григ. Пьесы для ф-п.: ор. 43 №№ 4, 5, 6; песни: «Кроясь в сумрак», «Шлю я привет».

Балакирев. Романсы: «Догорает румяный закат», «Сон».

Римский-Корсаков. Романсы: «Не пой, красавица, при мне», «Пророк»; опера «Царская невеста»: ариозо Лыкова, ариозо Сабуровой.

Чайковский. Романсы: «Забудь так скоро», «Погоди», «Среди шумного бала», «Кабы знала я», «День ли царит», «Ночь», «В эту лунную ночь»; опера «Евгений Онегин»: арии Ленского и Гремина; опера «Пиковая дама»: ариозо Германа и ария Елецкого; Финал 6-й симфонии.

Рахманинов. Романсы: «Не пой, красавица, при мне», «Крысолов»; пьесы для ф-п.: ор. 33 № 2; ор. 32 № 12.

Танеев. Романс «Островок».

Скрябин. Пьесы для ф-п.: ор. 8 №№ 1, 8; ор. 11 №№ 16, 19; ор. 25 № 3.

Прокофьев. Пьесы для фортепиано «Мимолетности» №№ 2, 13, 16, 20; романс ор. 73, № 3 «В твою светлицу».

Шапорин. Романсы из цикла «Далекая юность» №№ 1, 7.

## Глава IV

### СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

#### § 24. Сложная трехчастная форма и ее типы

Сложной трехчастной формой называется форма самостоятельного музыкального произведения, построенная на тематическом контрасте частей и имеющая тематическую репризу.

В отличие от простой трехчастной формы (с контрастирующей средней частью) сложная трехчастная форма складывается, как правило, не из периодов, а из более сложных по структуре частей, каждая из которых сама является простой двух- или трехчастной формой. Отсюда и происходит название «сложная» форма.

Особенно характерно для сложной трехчастной формы, что именно первая ее большая часть имеет двух- или трехчастную форму. Средняя же часть (контрастирующая) изредка отступает от двух- или трехчастности и может быть написана в форме периода или свободного разработочного развития. Третья часть всегда является репризой первой части и, как правило, сохраняет ее структуру.

Яркость контраста, который вносит средняя часть, обычно бывает очень значительной. Нередко используется противопоставление различных жанров. Например, в полонезе *fist-moll* Шопена крайние части имеют характер собственно полонеза, а средняя часть написана в жанре мазурки. В фортепьянной пьесе Чайковского «На тройке» музыка крайних частей представляет собой широкую лирическую песню, а средняя часть — плясовую.

В произведениях однородного жанра, где все части имеют один жанровый тип (например, в мазурках, вальсах, маршах), средняя часть сложной трехчастной формы все же заметно контрастирует с крайними в силу своеобразия общего характера своей музыки. Например, в траурных маршах Бетховена (в 3-й симфонии, в сонате № 12) крайние части имеют

вальсе Шопена *Des-dur* ор. 64, № 1 крайним частям свойствен легкий, стремительный характер, тогда как средняя часть построена на напевной лирической теме.

Только в исключительно редких случаях в сложной трехчастной форме средняя часть (подобно простой трехчастной) развивает тему крайних частей и, в целом, обладает образным характером, сходным с крайними частями. Примером является марш берендеев в опере «Снегурочка» Римского-Корсакова.

Сложные трехчастные формы различаются между собой в первую очередь по структуре средних частей.

В этом отношении имеются два основных типа форм: 1) сложная трехчастная со средней частью типа трио (структурно оформленная средняя часть) и 2) со средней частью типа эпизода (структурно неформенная, разрабочная, гармонически неустойчивая средняя часть).

### § 25. Средняя часть типа трио

Тематический контраст между структурно оформленной средней частью (типа трио) и крайними частями почти всегда подкреплен ладовым или тональным противопоставлением частей. Для средней части типична ладово-одноименная или побочная тональность (по преимуществу субдоминантового значения — IV или VI ступень); иногда трио идет в главной тональности (например, скерцо в 3-й симфонии Бетховена).

По структуре средняя часть, как отмечалось, может быть простой трехчастной формой, простой двухчастной или периодом.

Во всех случаях, в свою очередь, возможны две разновидности: 1) замкнутая средняя часть и 2) незамкнутая средняя часть, перерастающая в конце в связку к репризе.

Замкнутые средние части типа трио ничем не отличаются по своей форме от описанных в предыдущих главах периодов, простых двухчастных и трехчастных форм.

Незамкнутые средние части перерастают в связку к репризе, как правило, в конце самого последнего своего построения. Таким образом, до момента возникновения связки, в средней части успевает установиться одна из типичных форм — период или простая двухчастная или же трехчастная форма. Внутри средней части нередки типические повторения. В этом случае в связку перерастает именно повторение последней части (или даже ее заключительного построения).

Например, в менуэте Бетховена из сонаты № 7 средняя часть имеет форму периода; заключительное построение вто-

рого предложения превращается в связку и образует доминантовый предъикт перед репризой.

В скерцо из сонаты № 3 Бетховена средняя часть написана в простой трехчастной форме с повторениями первой и (совместно) второй и третьей частей

(по схеме  $\parallel: I : \parallel \parallel: II + III : \parallel$ )

повторение третьей части получает к концу изменения и перерастает в связку к репризе.

Очень важно отметить, что в сложных трехчастных формах связка между основными частями находится, как правило, между трио и репризой, и только в редчайших случаях связывает первую часть с трио. Почти полное отсутствие примеров связок между первой частью и трио говорит о том, что основной контраст появляется в сложной трехчастной форме внезапно, без подготовки, т. е. этому контрасту свойственна особенная яркость, резкость. Подобный контраст нередко называют контрастом «сопоставления».

Отметим также, что связка между трио и репризой в известной мере объединяет их, благодаря чему в структуре в целом проявляется общая тенденция к суммированию, завершению формы.

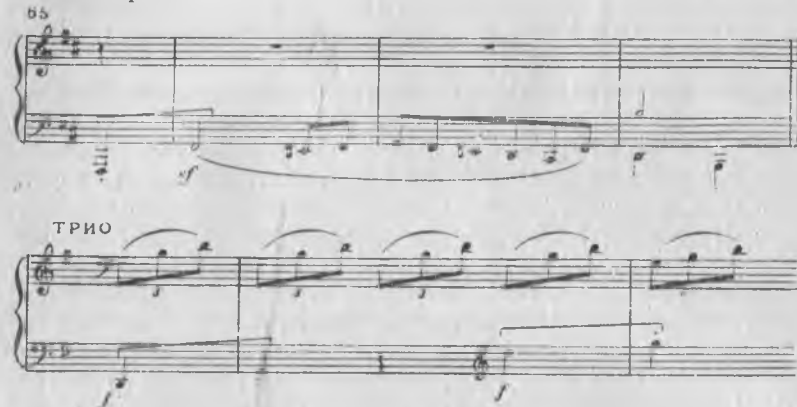
Связи, возникающие между контрастирующими частями в сложной трехчастной форме, иногда имеют тематический смысл. Так, например, в ряде случаев можно говорить о сквозном развитии какого-либо тематического элемента первой части внутри средней части, что связывает всё произведение определенной единой линией тематического развития.

Примером подобного сквозного развития может служить скерцо из 2-й сонаты Бетховена, написанное в целом в сложной трехчастной форме с трио — вся первая часть скерцо приведена на стр. 97, пример 60. Мы отмечали, что в середине первой части возникает относительно новая контрастирующая тема (в тональности *gis-moll*). Приведем теперь тему трио из скерцо:



Нетрудно уединиться, что тема трио развивается, и, наконец, относительно контрастирующую тему, которая появилась в середине первой части. Иначе говоря, напевная тема получает сквозное развитие в трио.

Аналогичное явление можно наблюдать в упомянутом выше менуэте из сонаты № 7 Бетховена. В трио этого менуэта подвергается сквозному развитию тематический материал середины первой части (характерный затактовый скачок вверх с остановкой на тяжелой доле). Приведем начало середины и начало трио:



## § 26. Средняя часть типа эпизода

Средняя часть типа эпизода, в отличие от трио, не образует какой-либо определенной типической структуры.

Она является структурно неоформленной, разработочной по характеру развития, тонально-гармонически неустойчивой частью. Эпизод всегда является незамкнутой формой и не повторяется.

Однако тематически средняя часть контрастирует с крайними (в этом контрасте заключается ее характерное отличие от разработочной середины в простых трехчастных формах). Так же, как и в формах с трио, в сложных трехчастных формах с эпизодом обычно отсутствует связь от первой части ко второй. Иначе говоря, контраст между первой и второй частями представляет собой контраст «сопоставления».

Если сложная трехчастная форма с трио свойственна произведениям почти любого жанра и образного характера, то сложная трехчастная с эпизодом встречается по преимуществу в произведениях лирического плана. Например, нередко медленная часть сонатно-симфонических циклов пишется

в данной форме (Бетховен, фортепьянная соната № 16, скрипичные сонаты ор. 12, № 3; ор. 24; ор. 30, № 2; Мясковский, симфонии №№ 5, 6).

Очень большое значение внутри эпизода имеет тонально-гармоническое развитие. Господствующие тональности эпизода, подобно тональностям трио, обычно образуют ладовый контраст с крайними частями и, в целом, принадлежат к субдоминантовой области тональностей (часто — достаточно далеких).

Гармоническое развитие в эпизоде, как правило, приводит в конце к доминантовому предъикту перед репризой. Таким образом, внутри эпизода в той или иной мере происходит противопоставление субдоминантовой и доминантовой функций, в результате чего тоническая функция репризы звучит как разрешение неустойчивости, накопившейся в эпизоде.

Следует отметить, что в конце эпизода иногда появляется «ложная» реприза, после которой идет настоящая реприза в главной тональности. «Ложная» реприза, как очевидно, играет роль «предвестника» настоящей репризы — она тематически подготавливает настоящую репризу, что свидетельствует об общей тенденции к объединению второй и третьей частей формы, к суммированию в конце структуры.

Укажем особенно яркий пример произведения в трехчастной форме со средней частью типа эпизода (Бетховен, соната № 4, 2-я часть, Largo *C-dur*).

В этом примере нетрудно обнаружить почти все отмеченные выше характерные черты рассматриваемой формы: внезапный тематический контраст эпизода при общем лирическом характере произведения в целом; разработочный, неустойчивый тип развития в эпизоде и принадлежность тональностей эпизода (достаточно далеких) к субдоминантовой функции: наличие доминантового предъикта и «ложной» репризы перед настоящей репризой.

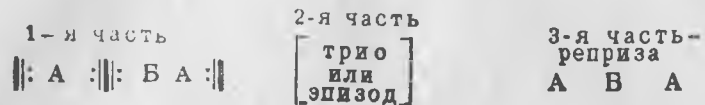
## § 27. Реприза в сложной трехчастной форме

Реприза в сложной трехчастной форме, как и всякая реприза в музыке, может быть буквальная («статическая») или измененная.

Буквальные репризы достаточно часто не выписываются в нотах, а обозначаются в виде надписи «Da Capo al Fine» (это надо понимать как «исполнение с начала до того места, где указан конец»).

Простейшими изменениями в репризе следует признать сокращения. Они могут коснуться только внутренних повторений. Например, может образоваться

следующая общая схема произведения (обозначаем каждую часть, типа периода или «середины», отдельной буквой):



Как видим, внутренние повторения частей, имевшие место в первой большой части формы, в репризе отсутствуют, что, естественно, создает общее сокращение ее масштаба.

Сокращения в репризе могут коснуться также некоторых ее частей, т. е. может измениться общая структура репризы. Например, вместо простой трехчастной формы, которая была в большой первой части, в репризе остаются только ее две первые части или даже только одна (начальный период). Схема в таком случае будет, например, следующей:



Более глубокими изменениями в репризе являются изменения, вносимые в музыкальный материал репризы. Можно указать на две основные разновидности изменений: 1) вариационные изменения и 2) изменения, касающиеся внутренней структуры частей репризы, т. е. разработочные изменения.

Вариационные изменения, при которых сохраняется структура репризы, по существу не отличаются от вариационных изменений, которые мы наблюдали в вариационных репризах простой трехчастной формы.

Разработочные изменения в репризе сложной трехчастной формы исключительно разнообразны и всегда оказываются весьма существенными.

Нередко разработочные изменения обнаруживаются только в конце репризы. Но есть немало случаев, когда изменения затрагивают все части репризы, начиная с первой.

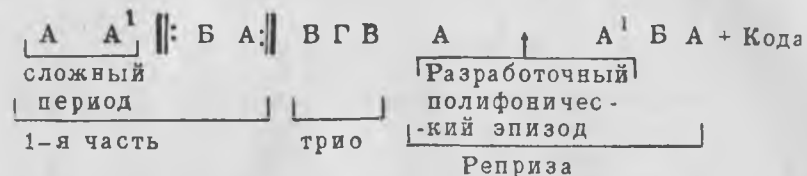
Можно отметить общую тенденцию разработочных изменений в репризе — эти изменения ведут обычно к внутреннему расширению масштабов частей и к фактурному и гармоническому усложнению.

Однако есть более редкие примеры, где разработочные изменения в репризе образуют сокращения масштабов (особая «стреттность», концентрация развития).

Иногда характер всех указанных изменений оказывается родственным тому развитию, которое наблюдалось в предыдущей контрастирующей второй части формы, и, таким образом, реприза служит продолжением этого развития, т. е. является «динамической».

Рассмотрим примеры:

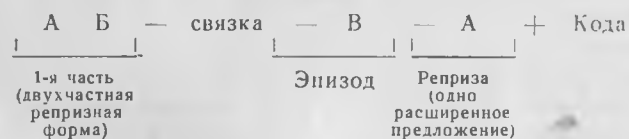
1) Бетховен, траурный марш из 3-й симфонии.



В репризе данной сложной трехчастной формы сильно расширена первая часть благодаря введению в нее большего разработочного полифонического эпизода (между двумя предложениями сложного периода). Эпизод длится 59 тактов и развивает тематические элементы средней части и (далее) главной темы.

2) Шопен, ноктюрн № 18, *E-dur*.

Буквенная схема ноктюрна:



Структура репризы в этой сложной трехчастной форме в целом очень сильно сокращена (вместо 32 тактов только 13), так как в ней (репризе) воспроизводится даже не целый период, а всего лишь одно предложение начального периода. Правда, предложение расширено: вместо 8 тактов оно имеет в репризе 13 тактов; кроме того, оно значительно усложнено гармонически и продолжает в некоторой мере развитие средней части.

Обратим внимание на то, что начальная тема ноктюрна (основная светлая лирическая тема), занимающая 8 тактов, проходит четыре раза: 1) как первое предложение начального периода, 2) как второе предложение, 3) как реприза в простой двухчастной форме и 4) как реприза всей сложной трехчастной формы в целом (с расширением до 13 тактов). Каждый раз тема несколько видоизменяется, главным образом за счет развития мелодической линии и усложнения гармоний.



положном направлении: в сторону напевной лирики. Уже вторая тема первой части (Б), которая заканчивает первую часть, обладает легким, воздушным, грациозным характером. Эта тема вносит в вальс черты танцевальной лирики. Первые темы трио в основном более напевны, чем начальная тема вальса (немалую роль играет здесь «дуэтное» движение параллельными терциями и секстами, столь типичное для вокальных ансамблей). Последняя тема трио (Ж) имеет ясно выраженный характер ариозной лирики с чрезвычайно напевной мелодией (Шопен ставит обозначение «dolce» — нежно!). Фанфарное вступление (*fortissimo*) перед репризой появляется внезапно и создает основной контраст в вальсе.

Обширная кода в вальсе имеет яркие синтетические свойства (объединяя в себе многие различные тематические элементы вальса) и заканчивается кульминацией «блестящего» характера музыки.

### § 30. Форма промежуточная между простой и сложной трехчастной

Промежуточной формой между простой и сложной трехчастной называют трехчастную репризную структуру, крайние части которой написаны в форме периода, а средняя контрастирующая часть (типа трио) является простой двух- или трехчастной формой.

Краткость крайних частей сближает промежуточную форму с простой трехчастной, тогда как характер контраста между крайними частями и средней, а также развитость средней части до типических масштабов трио делают эту форму очень близкой к сложной трехчастной.

Реприза промежуточной формы может быть буквальной («статической»), но может подвергнуться изменениям. Изменения в репризах промежуточных форм имеют, как правило, те же самые типические черты, что и в репризах простых трехчастных форм.

Коды в произведениях, написанных в промежуточной форме, имеют обычно те же свойства, что и в сложных трехчастных формах.

Укажем примеры промежуточных форм.

С буквальной репризой: 1) Мусоргский, «Картинки с выставки». «Балет невылупившихся птенцов» (трио — в простой двухчастной форме); 2) Шуман, «Davidsbündler-Tänze», № 15 (трио — в простой трехчастной форме).

С измененной репризой: 1) Григ, ор. 3 «Поэтические картинки», № 5 (трио — в простой двухчастной форме); 2) Шопен, мазурка ор. 41, № 2, *e-moll* (трио — в простой трехчастной форме).

### § 31. Повторения частей в сложной трехчастной форме

В сложной трехчастной форме возможны (и достаточно часты) повторения частей внутри большой первой части, внутри трио и внутри репризы. Это те типы повторений, которые мы наблюдали в простых двух- и трехчастных формах.

Но в сложной трехчастной форме возможно повторение всего трио и репризы совместно. Схематически это изображается следующим образом:



Повторение трио и, в особенности, репризы может иметь некоторые вариационные изменения. Возможны и сокращения масштабов частей.

С подобными примерами повторений мы сталкиваемся в марше Черномора (опера «Руслан и Людмила» Глинки), в скерцо из 4-й симфонии Бетховена, где масштабы репризы сильно сокращены при повторении.

### МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЗАДАНИЙ

Образцами произведений (дополнительно к упомянутым в главе), написанных в сложной трехчастной форме и в промежуточной, могут служить почти все скерцо и менуэты в симфониях, сонатах, квартетах Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена, Брамса, Чайковского, Бородина.

А также: Шопен. Пьесы для ф-п.: ноктюрны ор. 55 № 2, ор. 48 № 1, ор. 62 № 2, ор. 15 № 2, ор. 9 № 1; мазурки ор. 63 № 3, ор. 59 № 1, № 3, ор. 56 № 3, ор. 56 № 2, ор. 50 № 3, ор. 30 № 4, ор. 24 № 4; прелюдия № 15.

Григ. Песни: ор. 9 № 4 «Отплытие»; ор. 2 № 2 «Кроясь в сумрак». Глинка. Опера «Иван Сусанин»; Полонез и Краковяк. Опера «Руслан и Людмила»: ария Ратмира.

Даргомыжский. Романс «Мне минуло шестнадцать лет». Чайковский. Опера «Евгений Онегин»: Полонез, сцена и ариозо Ленского из 1-й картины (начиная со слов «Как счастлив» и до заключительной сцены).

Скрябин. Пьесы для ф-п.: ор. 2 № 3, медленная часть из сонаты № 3.

Мясковский. Пьеса для ф-п. ор. 31, «Пожелтевшие страницы», № 4.

Бах. Прелюдии в «Английских» сюитах для ф-п.: №№ 2—6.

## Глава V

### РОНДО

#### § 32. Форма рондо и ее типы

Рондо называется форма самостоятельного гомофонного музыкального произведения, в котором начальная тема изложенная в форме периода или в простой двух-трехчастной форме, проводится не менее трех раз, чередуясь с новыми темами или с разработочными построениями, развивающими начальную тему.

Первое проведение начальной темы называется рефреном. Последующие проведения — репризами рефрена (1-я реприза, 2-я реприза).

Проведения новых тем или разработочных построений называются эпизодами<sup>1</sup>. Таким образом, форма рондо строится на чередовании постоянного рефрена и новых эпизодов.

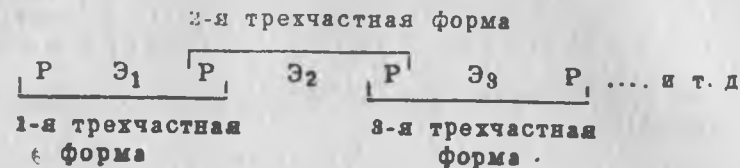
Схематически форму рондо можно изобразить в следующем виде: Р Э<sub>1</sub> Р Э<sub>2</sub> Р Э<sub>3</sub> Р... и т. д., где буквой Р обозначается рефрен, а буквой Э<sub>1</sub> Э<sub>2</sub>... — эпизоды.

Минимальное число эпизодов в рондо — два (следовательно, рефрен проводится не менее трех раз). Максимальное число эпизодов неограниченно и может достигать 12—15 (следовательно, число реприз рефрена также может достигать 12—15).

Как очевидно, рондо представляет собой многократную репризную форму, как бы «цепочку» трехчастных форм.

<sup>1</sup> Название «эпизод» имеет в рондо иное значение, чем в сложной трехчастной форме. Эпизод в рондо может иметь любую простую типическую структуру, от простого периода до простой трехчастной формы, но он может быть и структурно неформальным (свободное разработочное построение).

Схематически это можно изобразить следующим образом:



Структуры данных трехчастных форм очень близки типичным структурам, рассмотренным в двух предыдущих главах. Они могут быть: 1) простыми и трехчастными формами (в этом случае рефрен является периодом, а эпизоды — разработочными построениями) и 2) сложными и трехчастными формами (в этом случае рефрен имеет простую двух- или трехчастную форму, а эпизоды строятся на новых контрастирующих темах в форме периода или в двух-трехчастной форме).

Иначе говоря, мы знаем два основных типа рондо: 1) рондо с рефреном в виде периода и с разработочными эпизодами и 2) рондо с рефреном в более развитой форме (простая двух-трехчастная) и с контрастирующими эпизодами, написанными также в более развитой форме (изредка период, но главным образом двухчастная или трехчастная форма).

#### § 33. Рондо с разработочными эпизодами

Тип рондо с разработочными эпизодами характерен для инструментальной музыки (в первую очередь — для клавесинной) XVII века и первой половины XVIII века. Поэтому данную форму называют иногда «клавесинным» рондо (или рондо «клавесинистов»).

Разработочное развитие в эпизодах является преобладающим, но далеко не всегда оно выдерживается во всех эпизодах. Нередки случаи, когда в эпизодах, расположенных дальше от начала произведения, появляются контрастирующие черты и новые тематические элементы. Однако контрастное противопоставление целых тем не свойственно клавесинному рондо.

Между эпизодами рондо устанавливаются обычно связи «на расстоянии», т. е. в самом порядке следования эпизодов возникает какая-либо закономерность, придающая определенное единство всей структуре произведения в целом (и не позволяющая, например, произвольно переставлять местами эпизоды).



обычно порядок следования эпизодов образует возрастающую сложность разработочного развития от эпизода к эпизоду и накопление контрастных черт в эпизодах.

Рассмотрим клавишинную пьесу Ф. Куперена «Любимая» (La Favorite):

06 Gravement, sans lenteur

Musical score for page 126, measures 1-10. The score is in G major and 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is indicated as 'Gravement, sans lenteur'. The piece starts with a piano (p) dynamic. The first system (measures 1-2) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting bass line. The second system (measures 3-4) continues the melodic development. The third system (measures 5-6) shows a change in the bass line. The fourth system (measures 7-8) includes a forte (f) dynamic marking. The fifth system (measures 9-10) concludes with a piano (p) dynamic marking.

Musical score for page 127, measures 11-20. The score continues from page 126. The first system (measures 11-12) features a piano (p) dynamic marking. The second system (measures 13-14) continues the melodic line. The third system (measures 15-16) shows a change in the bass line. The fourth system (measures 17-18) includes a piano (p) dynamic marking. The fifth system (measures 19-20) concludes with a piano (p) dynamic marking.

First system of musical notation on page 128, featuring a treble and bass clef. The lyrics "cro", "acen", and "da" are written below the notes. The music consists of a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Second system of musical notation on page 128, continuing the melodic and bass lines from the first system.

Third system of musical notation on page 128, featuring a *rit.* (ritardando) marking above the treble clef.

Fourth system of musical notation on page 128, featuring a *dim.* (diminuendo) marking above the treble clef.

Fifth system of musical notation on page 128, featuring a *p* (piano) dynamic marking below the bass clef.

Sixth system of musical notation on page 128, concluding the page's musical content.

First system of musical notation on page 129, continuing the melodic and bass lines from the previous page.

Second system of musical notation on page 129, featuring a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking below the bass clef.

Third system of musical notation on page 129, featuring a *p* (piano) dynamic marking below the bass clef.

Fourth system of musical notation on page 129, featuring a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking below the bass clef.

Fifth system of musical notation on page 129, featuring a *ff* (fortissimo) dynamic marking above the treble clef.

Sixth system of musical notation on page 129, featuring a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking below the bass clef.

130

*dolce*

*scen do*

*pp*

131

*poco animato*

*crece*

*dim.*

*poco rit.*



Приведем буквенную схему данного произведения и укажем число тактов в каждой части:

$P + Э_1 + P + Э_2 + P + Э_3 + P + Э_4 + P + Э_5 + P$

$||: 4: || + 8 + ||: 4: || + 10 + ||: 4: || + 12 + ||: 4: || + 13 \frac{1}{2} + ||: 4: || + 16 \frac{1}{2} + ||: 4: ||$

Уже одни чисто масштабные соотношения эпизодов создают ясную картину возрастания масштаба каждого следующего эпизода.

С тематической стороны все эпизоды развивают тематические элементы рефрена. Развитию подвергаются три тематических элемента рефрена: а) нисходящие тетрахорды в мелодии на звуках, идущих восьмыми (обозначим этот основной элемент буквой «а»), б) восходящие трихорды в басу, идущие тоже восьмыми (элемент «б»), и в) заключительный скачок на квинту вниз в басу четвертями (элемент «в»).

Первый и второй эпизоды развивают основной тематический элемент «а», третий эпизод развивает элемент «б», а четвертый эпизод — заключительный элемент «в». Таким образом, первые четыре эпизода развивают тематические элементы рефрена в той последовательности, в которой они появляются в самом рефрене.

И, наконец, пятый (последний) эпизод снова строится на развитии основного тематического элемента «а». Этот эпизод имеет значение своеобразной «динамической репризы» сначала второго эпизода (основной тематический элемент «а» в обращении, т. е. в восходящем движении), а затем первого эпизода («волнообразный» спуск от кульминации с половинным кадансом на доминанте). В пятом эпизоде ясно сказываются завершающие, обобщающие, суммирующие черты развития<sup>1</sup>.

Образный характер музыки не остается неизменным в эпизодах и, хотя эпизоды развивают тематические элементы рефрена, музыка в них все более и более заметно становится иной по характеру, чем в рефрене. Иначе говоря, эпизоды рондо «Любимая» связываются единой линией сквозного развития.

Если рефрену свойствен суровый, сосредоточенный характер, то уже два первых эпизода вносят небольшой оттенок оживления, третий эпизод к концу добавляет новую светлую краску мажорного ладового наклонения, а четвертый эпизод, в силу своего напевного лирического характера, образует уже определенный контраст с рефреном. Как очевидно, пятый эпизод возвращает нас к первоначальному суровому, но вместе с тем внутренне подвижному характеру музыки. В пятом эпизоде наступает действительно «динамическая» реприза.

### § 34. Рондо с контрастирующими эпизодами

Рондо с контрастирующими эпизодами, где каждый эпизод излагает новую структурно оформленную тему, появилось только во второй половине XVIII века и до настоящего времени занимает господствующее место среди произведений, написанных в форме рондо.

Рондо с контрастирующими эпизодами имеет ряд разновидностей. Отметим среди них две основные: 1) рондо с двумя эпизодами, особенно характерное для музыки так называемых «венских классиков» (Гайдн, Моцарт, Бетховен)<sup>2</sup>, и 2) рондо сюитного типа, со сравнительно большим числом эпизодов (характерное для композиторов после Бетховена, особенно для Шумана).

В рондо с двумя эпизодами рефрен, как правило, имеет простую двухчастную форму (сравнительно редко — простую трехчастную).

В своих двух репризах рефрен воспроизводится почти все-

<sup>1</sup> Обратим внимание еще и на тот факт, что в пятом эпизоде достигается главная кульминация произведения и голоса в своем мелодическом развитии охватывают все регистры клавиатура.

<sup>2</sup> Эту разновидность рондо иногда называют «классическим» рондо.

гда в главной тональности. Эти репризы могут быть буквальными, но могут варьироваться. Изредка в репризы (главным образом во вторую) вносятся разработочные изменения.

Между рефреном и первым эпизодом, а также между первой репризой рефрена и вторым эпизодом связь, как правило, отсутствует, т. е. перед эпизодами связок нет, тогда как после эпизодов перед репризами рефрена имеют место подчас очень обширные связки. Следовательно, в рассматриваемой разновидности рондо контрастное вступление эпизодов, аналогичное сложной трехчастной форме, имеет характер «сопоставления».

Оба эпизода всегда проводятся в различных тональностях и при этом обе тональности всегда являются или побочными, или одна из них — одноименная к главной, а другая — побочная.

Такое ладо-тональное различие эпизодов между собой и с рефреном усиливает общий контрастный характер тематического развития, свойственный данной разновидности рондо.

Иногда (особенно у Бетховена) между эпизодами устанавливается связь «на расстоянии», выражающаяся обычно в том, что во втором эпизоде, по сравнению с первым, контрастность и размах развития несколько возрастают.

После второй репризы рефрена, как правило, следует кода, играющая обычно значительную роль в произведении. В коде различными средствами создается объединение тематических элементов рефрена и эпизодов, достигается общее завершение произведения. Нередки случаи, когда вторая реприза рефрена перерастает в коду, включаясь в общее завершающее развитие коды.

Примерами «классического» рондо могут служить финалы сонат Бетховена № 21 *C-dur* и № 25 *G-dur*.

Следует отметить, что в рондо из сонаты № 25 эпизоды достаточно лаконичны (1-й эпизод — незамкнутый период, второе предложение которого перерастает в связку; второй эпизод — вариационно повторенный период, после которого идет связка). Однако соотношение эпизодов между собой подтверждает общую характерную закономерность: возрастание контрастности и размаха развития во втором эпизоде, по сравнению с первым.

В рондо из сонаты № 21 контрастность второго эпизода не возрастает по сравнению с первым; однако в конце второго эпизода возникает огромных размеров связка разработочного характера, во много раз превосходящая по размаху своего развития связку, ведущую от первого эпизода к первой репризе.

Очень велика роль коды в обоих данных примерах, особенно в рондо *C-dur* из сонаты № 21.

Рондо со сравнительно большим числом контрастирующих эпизодов может быть названо рондо сюитного типа.

Сюитой, вообще, называется структура крупного произведения, составленного из группы самостоятельных и взаимно контрастирующих произведений. Рондо сюитного типа, конечно, не является сюитой в прямом значении слова, так как эпизоды сюитного рондо не достаточно самостоятельны по структуре, чтобы их можно было исполнять отдельно от рондо<sup>1</sup>. Однако яркость контрастов, значительная завершенность каждого эпизода и порядок следования эпизодов имеют очень много общего с сюитами характеристических миниатюр.

В рондо сюитного типа важным фактором единства произведения является репризно повторяющийся рефрен, на едином «фоне» которого возникают контрастирующие эпизоды. Рефрен тематически объединяет все произведение, тогда как тонально он может возвращаться не в главную тональность. Репризы рефрена в рондо композиторов после Бетховена нередко проводятся в побочных тональностях.

Примерами рондо сюитного типа являются: 1-я часть «Венского карнавала» Шумана и «Картинки с выставки» Мусоргского.

В «Венском карнавале» Шумана черты сюитности выражены сравнительно мало, тогда как в «Картинках с выставки» Мусоргского сюитность даже преобладает. Это преобладание сюитности проявляется в том, что рефрен (имеющий программное название «Прогулка») появляется не всюду и, после эпизода № 9 («Баба-Яга»), далее не повторяется. Почти все части в «Картинках с выставки» резко отделены одна от другой, тогда как в «Венском карнавале» они идут без перерывов.

Между эпизодами сюитного рондо возникают связи «на расстоянии», благоприятствующие созданию общего единства произведения в целом. Например, в «Венском карнавале» Шумана связи «на расстоянии» звучат благодаря сходству образного характера некоторых эпизодов между собой (при достаточном различии самих тематических материалов этих эпизодов). Так, первый эпизод переключается с третьим, в силу характерной минорной окраски обоих эпизодов, тогда как рефрен рондо и все остальные эпизоды написаны в мажоре. Кроме того, оба указанных эпизода имеют общую тональность *g-moll*. Приведем начальные тематические элементы обоих эпизодов:

<sup>1</sup> Возможность отдельного исполнения является одним из важнейших признаков полной самостоятельности произведения.

67 *Sehr lebhaft*

1-й эпизод

*Etwas lebhafter*

3-й эпизод

Второй эпизод, светлого мажорного колорита, в характерной аккордово-гармонической фактуре, очень сходен с пятым эпизодом; тема второго эпизода еще раз проводится в коде (во всех случаях присутствует общая тональность *Es-dur*):

68 *Sehr lebhaft*

2-й эпизод

*L'istesso tempo*

5-й эпизод

Четвертый эпизод занимает особое место в форме — он выделяется по своему народно-танцевальному характеру и в середине эпизода проводится тема «Марсельезы» (в своеобразном метро-ритме быстрого народного вальса).

В данном рондо можно заметить четыре различные образные «линии» развития:

- 1) фантастический стремительный «вихрь» карнавала, показанный рефреном и его повторениями;
- 2) лирические образы, овеянные некоторой грустью (первый и третий эпизоды);
- 3) светлые образы, напевно-речитативного или скерцозного характера (второй и пятый эпизоды, а также кода);
- 4) народно-танцевальные образы, как бы вливающиеся в поток карнавала со стороны (четвертый эпизод).

Все четыре контрастные «линии» переплетаются между собой и связываются в единую цельную форму рондо с пятью эпизодами и кодой. Господствующим образным характером 1-й части «Венского карнавала» остается стремительный характер рефрена, начальная тема которого такова:

69 *Sehr lebhaft*

Рефрен

### § 36. Двойные (рондообразные) формы

Двойной трехчастной формой называется структура, состоящая из пяти частей, первая, третья и пятая из которых являются проведением основной темы, а вторая и четвертая — проведением новой темы или разработочного построения в двух разных тональностях.

Двойная трехчастная форма имеет черты сходства с репризной трехчастной формой, у которой повторены 2-я и 3-я части совместно. Напомним схему трехчастной формы с подобным повторением I |. II+III :|| ; или более подробно: I+II+III+II+III.

Отличие двойной формы от трехчастной с повторением состоит в том, что в двойной форме вторая часть повторяется не буквально, но в новой тональности или с некоторыми разработочными изменениями, тогда как в трехчастной форме повторение делается буквальным.

Двойная форма имеет много общего и с рондо, в силу чего двойные трехчастные формы называют рондообразными. Сходство с рондо заключается в том, что в двойной форме имеются два «эпизода» и две репризы «рефрена». Однако, в отличие от рондо, второй «эпизод» в двойной форме строится не на новой теме по сравнению с первым «эпизодом» и не на новом разработочном развитии элементов основной темы, а на повторении первого

«эпизода» в новой тональности (возможно с некоторыми новыми разработочными чертами) <sup>1</sup>.

Обе репризы в двойной трехчастной форме могут иметь изменения (вариационные или разработочные) по сравнению с первой частью. Последняя реприза может перерасти в коду.

Различаются два типа двойных трехчастных форм:

1) простая двойная трехчастная форма (где каждая из частей не превышает периода и первый «эпизод» является по преимуществу разработочным) и 2) сложная двойная трехчастная форма (где основные части являются двух- или трехчастными формами, а «эпизоды» образуют контраст «сопоставления»).

Примером простой двойной трехчастной формы может служить «Рондо Антонида» из оперы «Иван Сусанин» Глинки <sup>2</sup>.

Примером сложной двойной трехчастной формы является «Марш Черномора» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки в фортепьянной транскрипции Листа. В опере Глинки, в «Марше Черномора» повторение второй части (трио) делается с небольшим варьированием инструментовки и, следовательно, двойная форма не возникает, тогда как Лист в своей транскрипции марша делает повторение трио в новой тональности и, тем самым, создает сложную двойную форму.

	I	II	III	II	III
У Глявки:	<i>C-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>C-dur</i>
У Листа:	<i>C-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>A-dur</i>	<i>C-dur</i>

### § 37. Особые случаи рондо

Кроме описанных типических видов рондо и рондообразных форм, в музыке встречается множество особых случаев, отличающихся в той или иной степени от основных типов.

Эти отличия в основном идут двумя путями: 1) путем внутренней перестройки формы рондо и 2) путем слияния рондо с другими типическими структурами.

<sup>1</sup> Отметим полутно, что повторение контрастирующего «эпизода» в новой тональности всегда имеет черты сонатности (более подробно см. об этом главу VI).

<sup>2</sup> Название «Рондо» дано самим Глинкой. Композиторы XIX века нередко называли рондообразные двойные формы именем рондо.

В первом случае мы находим примеры, когда нарушается строгое чередование рефрена и эпизодов. Например, в финале первого действия оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова, в конце формы, две репризы рефрена идут подряд, без эпизода между ними, а в «Рондо Фарлафа» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки два эпизода идут подряд (повторение первого эпизода в новой тональности и второй эпизод).

Иногда форма рондо начинается сразу с первого эпизода, в силу чего рефрен превращается как бы в припев, повторяющийся после каждого эпизода. Примером может служить «Экоссез» Бетховена, где имеются шесть эпизодов и после каждого из них проводится неизменный рефрен.

Слияние рондо с другой какой-либо структурой мы находим, например, в «Балладе Финна» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, где форма рондо сливается с формой свободных вариаций. В данном случае чередуются вариации, очень сходные с темой (рефрен), и вариации, заметно отличающиеся от темы (эпизоды). Аналогичная картина слияния рондо и вариаций наблюдается в «Балладе *g-moll* Грига.

Рондо очень часто сливается с сонатной формой, образуя особую типическую структуру, называющуюся «рондо-соната» (эта форма разобрана в главе VI).

Иногда рондо объединяется с трехчастной формой — в таком случае рефрен становится как бы припевом к каждой из частей данной формы, например в вальсе *cis-moll* Шопена. Схему вальса можно изобразить в следующем виде:

<u>A + рефрен</u>	<u>B + рефрен</u>	<u>A + рефрен</u>
I часть	II часть	Реприза
<i>cis-moll</i>	<i>Des-dur</i>	<i>cis-moll</i>

Рондообразность структуры достаточно часто наблюдается в оперной музыке, в особенности в сценах, где неоднократно возвращается какая-либо лейттема (см. главу XII). Также и полифоническая форма фуги иногда имеет рондообразное строение.

### МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЗАДАНИЙ

Ф. Куперен. Пьесы для ф-п.: Пассакалья, «Душистая вода», «Жнецы», «Развивающиеся ленты», «Сборщицы винограда». Рамо. Пьесы для ф-п.: Жига, «Венецианка».

Моцарт. Соната № 10, финал; опера «Свадьба Фигаро», аркада  
гаро («Мальчик резвый»).

Бетховен. Сонаты для ф-п.: № 7, финал; № 8, 2-я часть; № 20,  
финал; № 21, финал; № 25, финал; № 10, финал; пьесы для ф-п.: Рондо  
ор. 51 № 1; Рондо ор. 129.

Шуман. Романс ор. 24 № 5 «Светлых снов моих могила»; пьесы  
для ф-п.: ор. 2 «Бабочки» № 6; ор. 16 «Крейслериана» №№ 2 и 8; ор. 21  
«Новеллетта» № 5.

Шопен. Пьесы для ф-п.: прелюдия № 17; ноктюрн №№ 8, 12;  
этиюд ор. 25 № 3; мазурка ор. 56 № 1 и ор. 24 № 2.

Глинка. Опера «Руслан и Людмила»: Рондо Фарлафа.  
Даргомыжский. Романсы: «Ночной зефир», «Песня рыбки»,  
«Свадьба».

Бородин. Романс «Спящая княжна».

Римский-Корсаков. Романс «Анчар».

Чайковский. 4-я симфония, финал.

Танеев. Романс «Маска».

Прокофьев. Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам».

Скрябин. Пьеса для ф-п. ор. 2 № 1.

Шапорин. Романс из цикла «Далекая юность» № 2.

## Глава VI

### СОНАТНАЯ ФОРМА

#### § 38. Сонатная форма и ее типы

Сонатной формой называется музыкальная форма самостоятельного произведения, построенная на контрасте структурно оформленных тем и на развитии этого контраста.

Сонатная форма состоит по меньшей мере из двух относительно крупных частей, в первой из которых (называемой экспозицией) излагаются основные контрастирующие между собой темы, а во второй — реприза. Эти темы повторяются в несколько измененном виде, благодаря чему изменяется и контраст тем (как правило, в сторону смягчения в сравнении с экспозицией).

Две основные части — экспозиция и реприза — являются минимально необходимыми для сонатной формы. Однако в музыке, особенно начиная со второй половины XVIII века, господствующее значение приобретает сонатная форма с разработкой, т. е. с относительно самостоятельной частью, располагающейся между экспозицией и репризой. В дальнейшем, начиная с позднего периода творчества Моцарта, к этой трехчастной сонатной форме добавляется четвертая часть — кода, получающая значение относительно самостоятельной части. Нередко сонатной форме предшествует вступление.

Таким образом, мы должны признать, что сонатная форма имеет много существенно различающихся разновидностей. Основные из них будут рассмотрены в настоящей главе.

Сонатная форма является одной из самых сложных и самых богатых по своим художественным возможностям музыкальных форм. Она обычно используется в первых частях симфоний, сонат, концертов, увертюры, а также квартетов, квинтетов и других инструментальных ансамблей. Например, столь различающиеся по образному содержанию произведе-



ли, как первые части всех симфоний Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Листа, Брамса, Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова, Скрябина, Рахманинова, Мясковского,— написаны в сонатных формах. Почти все оперные увертюры Моцарта, Бетховена, Глинки, Вагнера, Римского-Корсакова («Псковитянка», «Майская ночь», «Вера Шелоба», «Царская невеста») также имеют сонатную форму. Изредка сонатная форма применяется в вокальной музыке (особенно, например, в оперных ариях второй половины XVIII века). В целом же сонатная форма является формой по преимуществу инструментальной музыки.

Мы начнем рассмотрение сонатной формы с той ее разновидности, которая наиболее полно и разносторонне выявляет свойства сонатности и, следовательно, наиболее ясно отличается от всех других форм. Подобная, наиболее полная сонатная форма включает в себе отмеченные четыре крупные части: 1) экспозицию, 2) разработку, 3) репризу и 4) коду.

Экспозиция характеризуется обязательным контрастом по меньшей мере двух тем (достаточно часто число контрастирующих между собой тем оказывается больше двух).

Разработка подвергает эти темы разработочному развитию, в силу чего, как правило, контрастность тем заостряется: иногда в разработку вводится новая контрастирующая тема.

Реприза повторяет темы экспозиции в несколько новом соотношении, которое обычно создает относительное смягчение контраста между темами. Таким образом, в репризе осуществляется сближение контрастирующих тем, создающее завершение всей структуры в целом.

Кода (как самостоятельная часть), в силу особых обобщающих свойств своего тематического развития, доводит завершение структуры до исчерпывающей полноты.

В самом крупном плане сонатная форма имеет черты сходства с репризной трехчастной формой (особенно с простой трехчастной). Черты сходства выражаются также и в характерных, часто встречающихся повторениях частей в сонатной форме. Подобно простой трехчастной форме, экспозиция в сонате повторяется отдельно, а разработка и реприза — совместно. Схему повторений можно представить в следующем виде:  $\text{||} \text{||}$ : экспозиция  $\text{||} \text{||}$ : разработка + реприза:  $\text{||} \text{||}$ . Однако сонатная форма принципиально отличается от трехчастной формы потому, что внутри ее первой части (экспозиция) всегда заключен контраст самостоятельных тем, который в репризе подвергается изменению.

Экспозиция сонатной формы обычно складывается из четырех разделов, называющихся партиями:

- 1) главная партия,
- 2) связующая партия,
- 3) побочная партия,
- 4) заключительная партия.

Каждая партия экспозиции может иметь одну или, иногда, несколько самостоятельных тем. Основной контраст возникает, как правило, между темой главной партии и темой побочной партии. Изредка основной контраст с темой главной партии образует тема заключительной партии (подобное явление встречается в сонатных формах главным образом Гайдна). Поэтому наличие главной и побочной партий типично для экспозиции сонатной формы, тогда как наличие связующей партии или заключительной не обязательно в сонате.

Однако следует подчеркнуть, что для огромного большинства выдающихся произведений, написанных в сонатной форме, характерно все же наличие связующей партии. Этот факт говорит о том, что контраст между темами главной и побочной партий, как правило, является контрастом не «сопоставления», а контрастом развития, т. е. появление контрастирующей темы побочной партии в той или иной мере подготовлено в процессе тематического развития связующей партии. Наличие связующей партии, типичное для сонаты, ярко отличает сонатную экспозицию от других музыкальных форм, для которых характерен контраст «сопоставления», — в первую очередь от сложной трехчастной и от рондо.

Общей характерной закономерностью сонатной экспозиции является следующая: тема (или темы) главной партии проводится в главной тональности, а тема (или темы) побочной партии — в подчиненной тональности. Иначе говоря, тематический контраст между главной и побочной партиями поддержан в экспозиции различием тональностей.

#### § 40. Главная партия

Мы знаем два основных вида главных партий: замкнутая главная партия и незамкнутая главная партия.

Замкнутая главная партия всегда завершается полным (часто совершенным) кадансом на тонике главной тональности, т. е. в итоге она тонально устойчива.

Незамкнутая главная партия модулирует в побоч-

чива.

По форме главная партия, как замкнутая, так и незамкнутая, может быть периодом (но не меньше), простой двухчастной, простой репризной трехчастной формой (изредка встречаются рондообразные формы). Внутри главной партии возможны повторения частей, как буквальные, так и варьированные.

В случае замкнутой главной партии идущая далее связующая партия представляет собой самостоятельный раздел экспозиции и может строиться даже на новой контрастирующей теме.

Укажем на примеры замкнутых главных партий из сонат Бетховена:

1) В форме периода повторного строения из двух предложений: № 17, 1-я часть, *d-moll* до 21-го такта включительно (6+15)<sup>1</sup>.

2) В форме периода неповторного строения: № 10, 1-я часть, *G-dur*, первые 8 тактов.

3) В форме вариационно повторенного простого периода: № 18, 1-я часть, *Es-dur*, первые 17 тактов (8+1+8)<sup>2</sup>.

4) В простой безрепризной двухчастной форме, с варьированным повторением каждой из частей: № 23,

3-я часть, *f-moll*, 1-я часть  $(9 \rightarrow 9 \rightarrow 15 \rightarrow 15)$  45 тактов начиная с 20-го такта *Allegro*<sup>3</sup>.

5) В простой репризной двухчастной форме: № 28, 4-я часть, *A-dur*,

$\frac{8+8}{1\text{-я часть}} + \frac{8+9}{2\text{-я часть}}$

33 такта начиная с 5-го такта *Allegro*.

6) В простой трехчастной форме: № 18, 2-я

часть (скерцо) *As-dur*, первые 28 тактов  $\frac{8+1}{1\text{-я часть}} + \frac{10}{2\text{-я часть}}$

+  $\frac{8+1}{3\text{-я часть}}$  далее начинается частичное повторение

средней части, превращающейся в модуляцию, — это повторение надо отнести уже к связующей партии.

<sup>1</sup> См. пример № 22.

<sup>2</sup> См. пример № 30.

<sup>3</sup> Напомним читателю, что стрелкой на масштабной схеме мы обозначаем наложение, т. е. совпадение последнего такта предыдущего построения с первым тактом последующего.

партия является частью главной партии, той последней частью главной партии, где осуществляется модуляция в побочную тональность. Поэтому в примерах незамкнутых главных партий мы будем различать начальную часть, пребывающую в целом в главной тональности (данную часть мы будем называть «собственно» главной партией или главной партией «в узком смысле»), и последующую часть — модулирующую, т. е. связующую партию.

В примерах незамкнутой главной партии, представляющей собой период из двух предложений, собственно главной партией является только первое предложение, излагающее тему. Второе предложение становится уже связующей партией, так как именно в нем осуществляется модуляция в побочную тональность. Например, Бетховен, соната № 19, 1-я часть, *g-moll*, первые 15 тактов:

70 Andante

Связующая партия

Побочная партия

Первое предложение («собственно» главная партия) занимает 8 тактов и завершается половинным кадансом на доминанте. Второе предложение, состоящее из 7 тактов, модулирует в параллельный мажор, где и начинается далее тема побочной партии. Следовательно, второе предложение главной партии мы должны считать связующей партией.

Укажем примеры, в которых незамкнутая главная партия в целом имеет три предложения. Из них два первых предложения составляют «собственно» главную партию (первое — излагает тему, второе — вариационно развивает ее), а третье (модулирующее) — становится связующей партией, так как

тема побочной партии: Шуман, соната *fis-moll*, 1-я часть; Мясковский, симфония № 27, 1-я часть *c-moll*.

В следующем примере — увертюра к опере «Иван Сусанин» Глинки — незамкнутая главная партия, в целом, имеет простую трехчастную форму. В репризе данной трехчастной формы заключено два предложения — второе из них, начавшись в *c-moll*, модулирует в *B-dur*, где вступает тема побочной партии. Следовательно, второе предложение репризы главной партии мы должны считать связующей партией, а первые две части формы и первое предложение репризы должны относиться к «собственно» главной партии:

71 *Vivace*

Отметим характерный факт: среди незамкнутых главных партий не встречается такого случая, когда главная партия была бы написана в форме модулирующего периода неповторного строения, не членившегося на предложения. Это значит, что тема главной партии всегда так или иначе закрепляется в главной тональности и только после такого завершения темы в виде предложения (или целого периода или в виде двух-трехчастной формы) главная партия модулирует в побочную тональность.

#### § 41. Тематическое развитие в главной партии

Все сказанное в предыдущем параграфе о структуре главной партии относится к музыке, начиная с творчества Гайдна и Моцарта зрелого периода, т. е. начиная с двух последних десятилетий XVIII века.

В музыке более ранней эпохи, когда еще только складывалась сонатная форма, мы не находим столь ярко оформленных тем в главных партиях. Как правило, формой собственно главной партии в произведениях композиторов начала и

середины XVIII века является сравнительно краткое построение (2—4 такта) или небольшое предложение. По своему значению подобное построение является скорее тематическим «ядром», чем собственно темой произведения.

Приведем примеры главных партий из сонат Д. Скарлатти — итальянского композитора первой половины XVIII века, давшего образцы наиболее зрелых для своего времени (в смысле резкости контраста между темами главной и побочной партий) сонатных произведений.

Замкнутые главные партии:

Незамкнутая главная партия (приводим всю экспозицию целиком и отмечаем в нотах основные разделы):

Связующая партия

Побочная партия

Как очевидно, в подобных примерах, если их сравнить с темами сонатных произведений Бетховена, Глинки и других классиков XIX века, тематический материал характеризуется

малой степенью индивидуальности, краткостью и неразвитостью внутри главной партии. Тема главной партии почти целиком ограничивается только первоначальным показом материала и не дает ему сколько-нибудь заметного развития внутри главной партии.

В произведениях Гайдна, Моцарта, а далее Бетховена мы находим почти все те развитые, структурно оформленные виды главных партий, которые описаны в предыдущем параграфе. Темы главных партий характеризуются в первую очередь яркой индивидуальностью своего тематического материала и значительной разработочной развитостью его внутри главной партии. Основной, наиболее типичной формой собственно главных партий сонатных произведений Гайдна, Моцарта и Бетховена становится период (в замкнутых) или предложение (в незамкнутых главных партиях).

Существенную роль в темах главных партий начинает играть внутренний тематический контраст между отдельными элементами, составляющими тему. Этот контраст сам становится предметом разработки внутри главной партии, достигая иногда весьма значительной степени развития. Подобный внутритематический контраст мы можем обнаружить, например, в подавляющем большинстве главных партий первых частей сонат и симфоний Бетховена. В качестве примера приведем главную партию 1-й симфонии (для наглядности выписываем партии духовых инструментов на третьей верхней строчке, а партии струнных — на двух нижних строчках):

74

Allegro con brio

Духовые

Струнные



Как очевидно, яркий контраст между тематическим материалом начальным, активным, мужественным и сдержанным, имеющим отчасти хоральный характер звучания, подкреплен сопоставлением звучности струнной и духовой групп инструментов. Контрастное сопоставление тематических элементов подвергается значительному разработочному развитию внутри главной партии. В данном случае ясно выступает дробление с вычленениями на неустойчивой гармонии и последующее суммирование с синтетическим объединением звучности всех групп оркестра в конце периода на генеральной кульминации.

В классической музыке после Бетховена (особенно в творчестве Шумана, Шопена, Глинки, Листа, Чайковского) замечается дальнейшее усложнение структуры главных партий. Расширяется и усложняется структура периодов. Значительное место начинает занимать трехчастная форма с динамической репризой. В этом отношении очень показателен пример увертюры из оперы «Иван Сусанин» Глинки (см. пример 71).

Следует отметить, что в целом ряде симфонических произведений Прокофьева, Мясковского и Шостаковича наблюдается столь же значительная, а иногда еще большая сложность в структурах главных партий (например, в первых частях симфоний № 5 и № 10 Шостаковича, где имеет место рондобразность).

Связующие партии делятся на два вида в зависимости от строения главной партии:

1) связующая партия, идущая после замкнутой главной партии, и 2) связующая партия, являющаяся частью незамкнутой главной партии.

Почти в каждой связующей партии можно найти три раздела: 1) начальный раздел, тесно примыкающий к главной партии, 2) собственно связующий, часто модулирующий раздел и 3) предъикт перед побочной партией, подготавливающий вступление побочной темы.

В случае когда связующая партия идет после замкнутой главной партии, начальный раздел связующей партии имеет, как правило, характер дополнения к главной партии, т. е. он закрепляет главную тональность, усиливает завершенность главной партии. Собственно связующий (модулирующий) раздел узнается в таком случае по гармоническим признакам начавшегося отхода от главной тональности. Предъиктовый раздел почти всегда характеризуется задержкой на неустойчивой (обычно доминантовой) гармонии, ожидающей своего разрешения в гармониях побочной темы.

Укажем тональные отношения между побочной и главной партиями, типичные для сонатной формы:

1) Если главная тональность мажорная, то побочная партия проводится в тональности мажорной доминанты, реже — в тональности третьей ступени (например, в сонатах Бетховена № 16, 1-я часть и № 21, 1-я часть). Другие тональные отношения встречаются очень редко.

2) Если главная тональность минорная, то побочная партия проводится в параллельном мажоре (т. е. в тональности III ступени), реже в тональности минорной доминанты (например, сонаты Бетховена № 17, 1-я и 3-я части, № 14, 3-я часть). Другие тональные отношения встречаются значительно реже.

Таким образом, для сонатной формы типично, что побочная партия в экспозиции проводится в доминантовой тональности.

Укажем примеры, которые различаются между собой по типу гармонического развития в самом важном разделе связующей партии — в собственно связующем разделе:

1) Бетховен, соната № 5, 3-я часть.

Особенностью примера является тот факт, что связующая партия в данном случае не образует модуляции в тональность побочной партии, а дает лишь отклонение в доминантовую тональность и предъикт идет, в сущности, на доминантовой гармонии главной тональности. Этот тип связую-

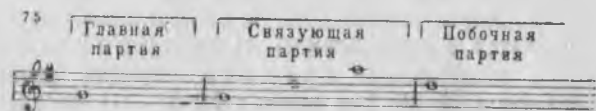
щей партии (без модуляции) изредка встречается в сонатных произведениях конца XVIII и начала XIX веков (у Бетховена, например, в 1-й симфонии, 1-я часть, в сонате № 20, 1-я часть) и почти полностью исчезает из творческой практики композиторов XIX и XX веков.

2) Бетховен, соната № 10, 1-я часть, *G-dur*.

В связующей партии сонаты мы уже находим ясную модуляцию в доминантовую тональность, причем после перехода в тональность *D-dur* тональное развитие продолжается дальше в доминантовую сторону и возникает отклонение в *A-dur*, т. е. отклонение в тональность двойной доминанты. Это отклонение создает противопоставление двух взаимно малородственных тональностей (*G-dur* — главная и *A-dur* — двойная доминанта), в силу чего идущая далее тональность побочной партии (*D-dur*) образует разрешение накопившейся неустойчивости и приобретает устойчивое значение.

Таким образом, предъикт строится на доминантовой гармонии той тональности, в которой далее пойдет побочная партия.

Схематически тональный план связующей партии можно изобразить в следующем виде:



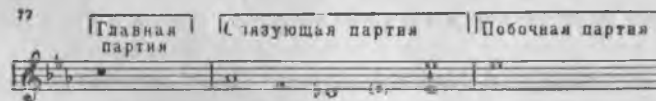
Подобный тип тонального плана связующей партии встречается в очень многих сонатных произведениях от XVIII века до наших дней.

3) Бетховен, соната № 5, 1-я часть, *c-moll*:

78 *Allegro molto e con brio*  
Конец Главной партии Связующая партия  
(дополнение)



Изобразим схематически тональный план связующей партии:



Как очевидно, тональное развитие в связующей партии направлено в сторону субдоминанты: движение идет из *c-moll* (главная партия), через субдоминантовые тональности, в *Des-dur* и затем на момент в *es-moll*, являющийся тональностью II ступени от *Des-dur* (т. е. от тональности II низкой ступени). На предъикте, перед появлением темы побочной партии, минорное наклонение сменяется мажорным и устанавливается тональность *Es-dur*, т. е. доминантовая тональность III ступени (параллельный мажор к главной тональности).

Особенностью данного тонального плана служит тот факт, что в нем тональное развитие направлено в сторону, прямо противоположную той, которая возникает в результате этого развития. Движение направлено в субдоминантовую сторону, а приводит в результате в доминантовую тональность (параллельный мажор).

Подобный сложный тип тонального плана связующей партии встречается в целом ряде произведений композиторов XIX века (например, в упоминавшемся скерцо из сонаты № 18 Бетховена, в сонате *h-moll* Листа).

Указанные три раздела связующей партии — начальный, модулирующий, предъиктовый — могут очень резко различаться по масштабам, так что один раздел может быть в десятки раз больше или меньше другого. Кроме того, далеко не всегда все три раздела имеют место в каждой связующей партии. Любой из разделов или любые два из них могут отсутствовать.

Так, например, в 1-й части симфонии *h-moll* Шуберта («Неоконченная») очень краткая связующая партия (4 такта), идущая после замкнутой главной партии, представляет собой, в сущности, один только предъикт перед темой побочной партии.

В скерцо из сонаты № 18 Бетховена связующая партия (14 тактов) сразу же начинается с модуляционного движения и без предъикта прямо вливается в тему побочной партии.

В случае замкнутой главной партии связующая партия вообще может отсутствовать. Подобное явление характерно, например, для первых частей всех трех скрипичных сонат Грига.

В связующей партии, являющейся частью незамкнутой главной партии, мы также находим три раздела (один из разделов или два могут отсутствовать). Только первый начальный раздел в данном случае уже не имеет характера дополнения, а является повторением начальной части темы в главной тональности. Второй модулирующий раздел узнается по таким же признакам начавшегося отхода от главной тональности, как и в случае связующей партии, идущей после замкнутой главной партии. Предъикт также узнается по общим характерным для него гармоническим признакам.

Примерами связующих партий, являющихся частью незамкнутых главных партий, могут служить образцы, указанные на стр. 145, 146.

В связующих партиях подобного типа (т. е. являющихся частью незамкнутой главной партии) может отсутствовать любой из разделов. Так, например, в увертюре к опере «Иван Сусанин» Глинки (см. пример 71 на стр. 146), связующая партия начинается сразу с модулирующего раздела, так как в ней начальная часть темы главной партии проводится в субдоминантовой тональности. В 1-й части сонаты № 23 Бетховена («*appassionata*») в связующей партии отсутствует модулирующий раздел, так как в ней после начальной части, изложенной в главной тональности, сразу идет предъикт в тональности III ступени. В 1-й части 3-й симфонии Бетховена, а также в 1-й части сонаты № 32 (см. нотный пример в конце учебника) в

связующей партии отсутствует предъикт и модулирующий раздел прямо переходит в побочную партию.

#### § 43. Тематическое развитие в связующей партии

Роль тематического развития в связующей партии заключается в основном в том, чтобы создать закономерный переход от характера музыки главной партии к новому характеру темы побочной партии.

Этот переход далеко не всегда является постепенным, непрерывным. Наоборот, он достаточно часто совершается «скачками», путем внезапных «сдвигов» и т. п. Таким образом, в связующих партиях можно наблюдать исключительное разнообразие и подчас сложность приемов перехода от главной темы к побочной.

Отметим два основных пути тематического развития в связующих партиях: 1) путь постепенного отпадения тематических элементов главной темы и накопления элементов побочной темы; 2) путь образования контраста в связующей партии.

Следует отметить, что оба пути почти всегда в той или иной мере совмещаются в одной и той же связующей партии.

Одни элементы тематического развития приближают музыку связующей партии к теме побочной, подготавливают ее (например, в отношении тональности или ритма), а другие элементы, одновременно, как бы уводят в сторону от побочной темы — в сторону образования таких черт, которые контрастируют с побочной темой (например, в отношении ладовой окраски или фактуры). Иногда в связующей партии возникает самостоятельная контрастирующая тема.

Рассмотрим примеры.

1) Шопен, соната *b-moll*, 1-я часть (приведем второе предложение незамкнутой главной партии, т. е. связующую партию и начало побочной темы):

78

*Doppio movimento*



и и, т. е. в целом появляется светлая, лирическая и а пев н я мелодия.

2) Бетховен, соната № 5, 1-я часть. В данном случае связующая партия идет после замкнутой главной партии (связующая партия была приведена в примере 76). Дополнение строится на основном тематическом материале главной партии и настолько тесно примыкает к главной партии, что уже не может относиться к связующей партии. Связующая партия начинается с модулирующего раздела. Этот раздел и идущий далее предъикт вводят относительно новый тематический материал, тематически подготавливающий появление побочной партии (более мягкий и светлый характер музыки).

Обратим внимание на фактуру связующей партии: она начинается после многозвучного аккордового изложения, число голосов в ней уменьшается до четырех, далее — до трех, и, наконец тема побочной партии вступает в двухголосном изложении.

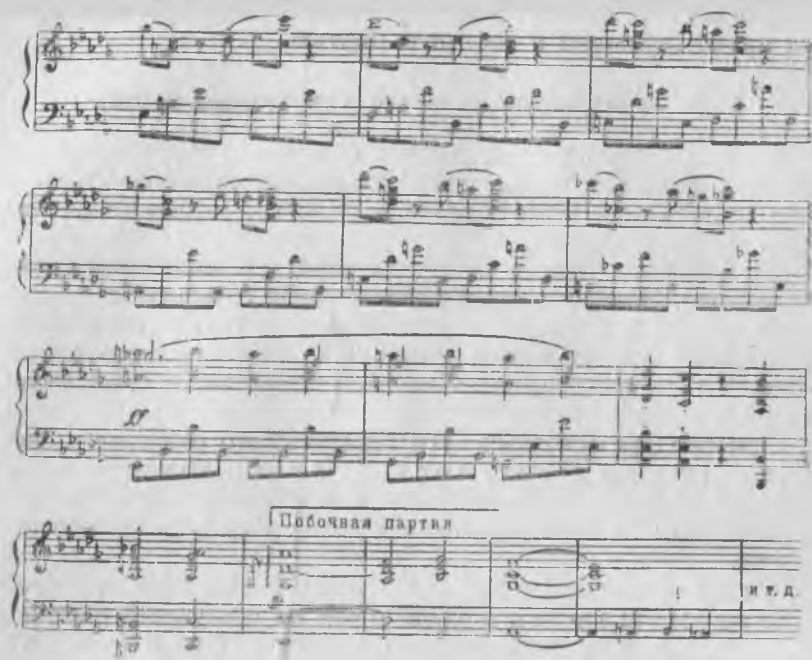
Оживленная ритмика побочной темы также постепенно подготавливается в связующей партии.

Модуляцию, имеющую место в связующей партии, мы уже рассматривали. Отметим тот важный факт, что в модуляции заключено своеобразное «противоречие», отмечавшееся выше: тональный план направлен в сторону с у б д о м и н а н т ы, минорногоклонения (*es-moll*), тогда как тема побочной партии проводится в мажорной тональности доминантовой стороны. Таким образом, в данной связующей партии, одновременно с подготовкой темы побочной партии, присутствуют черты контрастности, делающие вступление побочной темы особенно рельефным.

3) Глинка, увертюра из оперы «Иван Сусанин» (нотный пример 71 приведен на стр. 146).

В этом примере мы сталкиваемся со случаем особенно яркого тематического контраста, возникающего в связующей партии. Главная тема «русского воинства», в процессе развития связующей партии, превращается в резко контрастирующую тему «вражеского лагеря» (мазурка), которая в свою очередь подготавливает далее появление темы Вани (побочная партия).

В смысле общего характера музыки и в смысле программного значения тем экспозиции мы должны признать, что именно тема мазурки, возникающая в связующей партии, является наиболее контрастной темой. Однако эта тема, при всей своей контрастности, одновременно частично подготавливает появление темы побочной партии, так как несет в себе мажорные ладовые черты, характерные для побочной темы, и образует модуляцию в тональность *B-dur*, в которой проводится тема Вани.



Как очевидно, в связующей партии происходит постепенная модуляция в тональность *Des-dur*, так что тональность побочной партии подготавливается заранее. В ритме главной мелодии происходит постепенное замедление длительностей (восьмые, затем четверти и половинные), что подготавливает появление больших длительностей побочной темы. Мелодическая линия спускается в средний регистр, где начинается побочная тема. В фактуре, на предъикте возникает плотное аккордовое изложение, подготавливающее характерную фактуру побочной темы; в последнем такте связующей партии происходит быстрый спад громкости, подготавливающий тихую звучность побочной темы.

Таким образом, тема побочной партии оказывается подготовленной по целому ряду существеннейших средств музыкального языка.

Однако следует иметь в виду, что даже столь постепенно подготовленная тема побочной партии всегда вступает как новая тема, с новым и своеобразным характером музыки, т. е. между концом связующей партии и началом побочной всегда ощущается ясный музыкальный рубеж. В сонате Шопена этот рубеж ощущается главным образом потому, что в новой теме (в первом же ее такте), наряду с большой длительностью звуков мелодии и сопровождения, возникает

...таким образом, даже ярко контрастирующая тема связующей партии всегда, в том или ином отношении, оказывается промежуточным звеном между темами главной и побочной партий.

#### § 44. Побочная партия

Побочная партия по структуре может быть периодом, двухчастной формой, репризной трехчастной формой, безрепризной трехчастной формой. Внутри побочной партии возможны повторения частей как буквальные, так и варьированные.

Побочная партия, как отмечалось, проводится всегда в подчиненной тональности и, как правило, в целом, удерживается в этой тональности до своего полного окончания. Примеры модулирующих побочных партий редки (например: увертюра из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, где побочная партия модулирует из *F-dur* в *As-dur*, или симфония № 27, 1-я часть, *c-moll*, Мясковского, где побочная партия модулирует из *Es-dur* в *G-dur*).

Если побочная партия представляет собой период (подобных примеров чрезвычайно много), то структура такого периода, как правило, оказывается сильно развитой. Она не ограничивается элементарным «квадратным» восьмитаком и, в случае периода повторного строения, почти всегда имеет значительное расширение второго предложения, а в случае периода неповторного типа образует цепь многих построений, подчас контрастирующих между собой.

Рассмотрим примеры побочных партий в форме периода.

1) Бетховен, соната № 32, 1-я часть, *c-moll* (нотный пример приведен в конце учебника). Побочная партия имеет форму периода повторного строения с варьированным и расширенным вторым предложением. Сходные примеры мы находим в первых частях сонат Бетховена № 22, *F-dur* и № 23, *f-moll*, в третьих частях сонат № 5, *c-moll* и № 14, *cis-moll*.

2) Бетховен, соната № 5, 1-я часть, *c-moll*.

Побочная партия в этом примере имеет форму обширного периода развивающего типа (39 тактов) и, как очевидно, складывается из целой группы построений, заключающих в себе варьированные повторения и контрастные сопоставления. Сходные примеры находятся в первых частях сонат Бетховена № 1, *f-moll*; № 2, *A-dur*; № 10, *G-dur*; № 17, *d-moll*.

Двухчастная форма того основного вида, который мы наблюдали в самостоятельных двухчастных произведениях (глава II), т. е. с разработочной второй частью, — встречается в побочных партиях сонат очень редко. Как правило, двухчастная побочная партия возникает в результате сопостав-

ления двух контрастирующих между собой периодов. Также и безрепризная трехчастная форма побочной партии обычно характеризуется сопоставлением трех периодов с различными, взаимно контрастирующими темами. Поэтому в музыковедении сложилась традиция называть подобные двухтемные и трехтемные побочные партии «побочной группой тем». Считается, что в таких случаях побочная партия — одна, а тем в побочной партии — несколько («первая побочная тема», «вторая побочная тема»).

Примером побочной партии, представляющей собой группу из двух тем, является побочная партия сонаты № 4, 1-я часть, *Es-dur*, Бетховена.

Аналогичный, но более сложный пример представляет собой 5-я симфония Чайковского, 1-я часть, или соната *h-moll* Листа.

Примером группы из трех тем может служить побочная партия 3-й симфонии Бетховена, 1-я часть.

В тех случаях, когда побочная партия имеет репризную трехчастную форму, реприза внутри подобной побочной партии всегда является динамической. Динамизм репризы достигается путем варьирования (см. 6-ю симфонию Чайковского, 1-ю часть) или путем сочетания варьирования со структурными изменениями темы — главным образом в сторону расширения и усложнения формы (см. 1-ю часть 1-го концерта для фортепьяно с оркестром Чайковского).

#### § 45. Тематическое развитие в побочной партии

Побочная партия в целом (как в виде одной темы, так и в виде группы тем) почти всегда образует контраст, той или иной степени яркости, с главной партией и, отчасти, со связующей партией. Контраст является чрезвычайно важной функцией побочной партии в экспозиции сонатной формы. Контраст главной и побочной тем отличается в сонатно-симфонической музыке исключительным разнообразием и, в сущности, в каждом значительном произведении этот контраст оригинален. Однако в отношении сонатной формы можно указать на два самых общих вида контраста: 1) контраст с сохранением одинакового темпа и тактового размера в обеих темах и 2) контраст более резкий, подкрепляемый различием темпа (а иногда и тактового размера) — такой вид контраста, вообще говоря, характерен для контраста между частями сонатно-симфонического цикла («циклический» контраст)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См. главу IX.

побочной тем в сонатных произведениях.  
Так, например, в 1-й части сонаты № 5, *c-moll* Бетховена мы находим контраст в условиях одинакового темпа и тактового размера. В 1-й части сонаты № 32, *c-moll* Бетховена (см. пример в конце учебника) в побочной партии появляется замедление темпа и новое обозначение *adagio* (темп главной партии *allegro con brio ed appassionato*) т. е. здесь возникает различие темпов.

В 6-й симфонии Чайковского, в 1-й части побочная партия идет в новом темпе *andante* (темп главной партии — *allegro con troppo*).

Следует отметить, что контраст «циклического» типа (с различием темпов) между темами главной и побочной партий не свойствен сонатным произведениям XVIII века и появляется в музыке начиная только с XIX века. Укажем, например, на следующие выдающиеся произведения: последняя соната Бетховена, соната *h-moll* Листа, его же симфония «Фауст», 1-я часть, «Ромео и Джульетта» Чайковского, первые части симфоний Шостаковича № 5 и № 10, 1-я часть симфонии № 27 Мясковского и др.

Контрастность побочной партии по отношению к главной партии обычно развивается, т. е., как правило, внутри побочной партии происходит постепенное заострение ее контрастирующих свойств. Особенно заметно заострение контраста в тех случаях, когда побочная партия состоит из нескольких тем. Здесь наблюдается такое явление: каждая следующая тема побочной партии все более и более заметно контрастирует с темой главной партии, т. е. как бы все дальше отходит от характера главной партии. При этом, как правило, каждая следующая тема побочной партии становится все более крупной и сложной по структуре.

Показательна в этом отношении побочная партия 1-й части 3-й симфонии Бетховена, заключающая в себе три различные темы. Первая, сравнительно краткая тема побочной партии, светлого танцевального характера, играет в некоторой мере роль связующей темы, так как строится на неустойчивой доминантовой функции тональности побочной партии (т. е. имеет черты предъикта перед побочной партией). Вторая тема, значительно более крупная и сложная по структуре, включает в себе важные новые черты тематического материала, заметно отличающие его от темы главной партии, — возникает *минорная* ладовая окраска. Третья тема особенно ярко контрастирует с темой главной партии благодаря своему лирическому характеру, с оттенком даже некоторой элегичности (особенно во втором предложении, где появляется *минорное* ладовое наклонение).

В том случае, если заострение контрастирующих свойств

обычно это заострение достигается путем введения в тему побочной партии каких-либо элементов, родственных главной или связующей партиям. Происходит сопоставление контрастирующих элементов в непосредственной близости — внутри темы.

Можно указать на три основных приема подобного сопоставления: 1) Постепенная динамизация тематического материала, выражающаяся в усложнении гармоний, инструментовки, звучности, оживлении ритма, — подобные изменения тематического материала, как правило, в той или иной мере приносят в данное место побочной партии черты сходства с главной или связующей партиями.

2) Внезапный перелом в тематическом развитии побочной партии, когда в побочной партии возникает относительно новый тематический материал, который, как правило, оказывается более родственным к главной или связующей партиям, чем основной материал побочной партии.

3) Нередко этот перелом представляет собой прорыв в тематических элементах главной или связующей партий, т. е. частичное репризное появление конкретного тематического материала начальных партий экспозиции.

Примерами могут служить побочные партии в сонатах Бетховена № 5 (см. нотный пример 76 на стр. 155) и № 32 (см. нотный пример в конце учебника).

В сонате № 5, в 23—30 тактах от начала побочной партии, мы можем наблюдать постепенную динамизацию музыки, что связано с ритмическим оживлением партии правой руки, быстрым *staccato*, введением хроматического движения голосов с быстрыми отклонениями (в том числе в *c-moll*, т. е. в тональность главной партии). В 31—35 тактах возникает перелом в развитии в виде прорыва тематического материала главной партии.

В сонате № 32, в 6-м такте от начала побочной партии (обозначено «Темпо I») имеет место внезапный перелом в тематическом развитии побочной партии, так как здесь появляется новый для побочной темы тематический материал (родственный тематическому материалу главной и связующей партий).

#### § 46. Заключительная партия

Заключительная партия всегда, в той или иной мере, играет завершающую роль в экспозиции сонаты. Такая роль заключительной партии накладывает на ее структуру существенный отпечаток: по структуре заключительная партия, как правило, более проста и элементарна, чем побочная партия. Кроме того, в самом типе тематических

элементов, из которых строится тема заключительной партии, нередко выявляется заметная кадансовость. Иногда вся тема заключительной партии представляет собой цепь дополнений к побочной партии.

Поэтому основным видом структуры заключительной партии является период, после которого может идти ряд дополнений. Сам период может быть повторен (буквально или вариационно). Именно по этим типическим признакам узнается начало заключительной партии.

Иногда заключительная партия складывается из нескольких тем (двух, трех), более или менее контрастных между собой. В этом случае каждая из тем имеет форму периода.

Укажем примеры.

В 1-й части сонаты № 5, *c-moll*, Бетховена (см. пример 76) заключительная партия имеет форму простого периода (12 тактов) и составляется из цепи кратких построений, имеющих гармонически очень устойчивый кадансовый характер.

В 1-й части сонаты № 32, *c-moll*, Бетховена (см. пример в конце учебника) заключительная партия представляет собой вариационно повторенный краткий период (период длится 4 такта) с дополнением.

В 1-й части сонаты № 4, *Es-dur*, Бетховена заключительная партия складывается из трех тем и дополнения. Каждая тема имеет форму периода. Первые две темы вариационно повторяются. Первая из этих трех тем (унисонное движение с октавными удвоениями, на тематическом материале типа фанфары) заметно проще по характеру и по структуре, чем предыдущая вторая побочная тема, и именно по этим признакам узнается как начало заключительной партии.

Есть примеры сонатных форм, в которых заключительная партия отсутствует и после окончания побочной партии сразу же начинается разработка (например, увертюра к опере «Руслан и Людмила» Глинки).

#### § 47. Тематическое развитие в заключительной партии

Заключительная партия, как отмечалось, проще побочной не только в отношении своей общей структуры, но и в отношении процесса тематического развития, происходящего в ней.

В заключительной партии только в редких случаях можно обнаружить какую-либо заметную динамизацию или перелом в тематическом развитии. Сам этот уравновешенный характер развития в большой мере говорит о завершающей роли заключительной партии.

С примерами подобного уравновешенного тематического развития мы сталкиваемся в заключительных партиях сонат

Бетховена, отмечавшихся в предыдущем параграфе (сонаты №№ 4, 5, 32). Следует заметить, что заключительная партия в 1-й части 3-й симфонии Бетховена представляет собой сравнительно редкое исключение, так как в ней присутствует необыкновенно активное тематическое развитие с динамизацией, переломом в виде прорыва тематических материалов из главной и побочной тем, хотя, конечно, в целом эта активность развития уступает по своей силе активности тематического развития побочной партии.

Завершающая роль заключительной партии выявляется не только в силу относительной простоты ее структуры и простоты внутреннего тематического развития в ней, но и в силу того, что сам тематический материал заключительной партии обычно объединяет в себе некоторые важные тематические элементы предыдущих контрастировавших между собой тем.

В этом отношении можно указать на два вида завершающей роли заключительной партии: 1) объединение элементов делается на основе характера темы главной партии и 2) объединение на основе характера темы побочной партии.

Примером объединения тематических элементов предыдущих тем, когда в основу кладется характер главной темы, может служить заключительная партия 1-й части сонаты № 32, *c-moll*, Бетховена (см. пример в конце учебника). Как очевидно, тема заключительной партии имеет активный, стремительный, драматический характер, вполне родственный теме главной партии. От темы главной партии в заключительную партию берутся оба тематических элемента (мотив в движении четвертями и фигурационное движение шестнадцатыми), а от темы побочной партии берется тональность *As-dur* (и «пунктирный» ритм), окрашивающая тематический материал главной партии в относительно светлые тона.

Следует заметить, что подобное объединение тематического материала главной партии с тональностью побочной партии в теме заключительной партии является в значительной степени типическим для заключительных партий классической музыки.

Примером другого вида заключительной партии, когда в основу объединения тематических элементов принимается характер побочной партии, служит заключительная партия 1-й части сонаты *h-moll* Шопена. Светлый, лирический характер темы заключительной партии непосредственно связан с родственным характером, типа светлого ноктюрна, побочной партии и весьма далек от величественного и трагического характера, свойственного теме главной партии. Однако фигурационное движение шестнадцатыми, наполняющее тему заключительной партии, как очевидно, взято из начального мотива

главной партии (в обращении, которое, кстати, появилось еще внутри главной партии,— смотри 11-й такт в партии левой руки).

#### § 48. Разработка в сонатной форме

Разработкой называется средняя часть сонатной формы, располагающаяся между экспозицией и репризой.

По своей структуре разработка в целом почти всегда оказывается значительно менее устойчивой и менее завершенной, чем экспозиция и чем реприза. Разработка, как правило, имеет незамкнутую структуру и в этом смысле сходна со связующими партиями.

И действительно, подобно связующим партиям, в разработке различаются три раздела: 1) начальный раздел, примыкающий к экспозиции и играющий роль как бы связи к последующему, собственно разработочному разделу (начальный раздел обычно занимает несколько тактов), 2) собственно разработка, характеризующаяся интенсивностью тематического развития, внутренней контрастностью, гармонической неустойчивостью, модуляционностью (по протяжению это обычно самый обширный раздел, в свою очередь состоящий нередко из целого ряда частей), 3) предъикт перед репризой.

Любой из разделов, а также любых два раздела разработки могут отсутствовать. Может отсутствовать и вся разработка — этот особый вид сонатной формы без разработки и будет рассмотрен в § 55.

Неустойчивый, структурно незамкнутый тип формы разработки свойствен разработке обычно не только в целом, но и в отдельных построениях. Темы экспозиции почти никогда не проводятся в разработке в той замкнутой структуре, в которой они проводились в экспозиции. Из тем вычлняются отдельные построения, элементы, и на них строятся дробления, секвенции, имитации (поэтому так велика роль имитационной полифонии в разработках сонатных произведений всех эпох — см., например, сонату № 32 Бетховена). Кадансы, если и встречаются, то по преимуществу в виде половинных или прерванных. Вообще в разработках почти не бывает периодов, двухчастных, трехчастных форм, т. е. завершенных структур.

Несколько чаще оформленные структуры возникают в новых, самостоятельных темах, иногда включающихся в разработку. Подобная новая тема называется темой «эпизода в разработке».

Например, 1-я часть сонаты № 5, *G-dur*, Моцарта (эпизод в форме периода), 1-я часть сонаты № 12, *C-dur*, Моцарта (вариационно-повторенный период), финал сонаты № 1.

*f-moll*, Бетховена (трехчастная форма), соната *h-moll*, Листа (целая миниатюрная сонатная форма со своей разработкой), 1-я часть симфонии № 7 Шостаковича (огромный цикл вариаций).

Неустойчивый характер развития в разработке неравномерен в ней — он то усиливается, то ослабляется. В этом отношении следует отметить, что нередко, по преимуществу в середине разработки, возникает временная относительная устойчивость (в какой-либо побочной тональности) — обычно именно с моментом относительной устойчивости связано сравнительно более оформленное проведение какой-либо темы экспозиции или появление новой эпизодической темы.

Особенно важное значение в разработках имеет тональный план, играющий часто решающую организующую роль в структуре разработки в целом. Характерной чертой тонального плана разработки является избегание главной тональности (до момента наступления предъикта перед репризой). Главная тональность, если и появляется в собственно разработочном разделе, то только в промежуточном (неопорном) значении, между другими тональностями, например в одном из звеньев секвенций.

В тональном плане разработок достаточно часто проявляется следующая закономерность: создается общий уклон в сторону тональностей субдоминантовой стороны, что уравновешивает тот уклон в сторону доминанты, который характерен для экспозиции, и что, таким образом, обеспечивает устойчивое (тоническое) значение главной тональности репризы.

Приведем, для примера, схемы тонального плана экспозиций и разработок первых частей сонат № 5, *c-moll*, и № 23, *f-moll*, Бетховена:

SONATA № 5

Exposition      Разработка      Реприза

Предъикт

SONATA № 23

Exposition      Разработка      Реприза

23 такта      24 такта      23 такта

Предъикт

Уклон в субдоминанту проявляется в тональных планах данных сонат в том, что в первой половине разработок движение направлено, как очевидно, «вниз», т. е. в сторону субдоминантовых тональностей. В сонате № 23 в середине разработки достигается субдоминантовая тональность *Des-dur*, на которой делается очень длительная остановка (24 такта), что придает этой тональности значение опорной. Далее тональное развитие продолжается в субдоминантовом направлении, пока не приходит, в предьикте, к доминанте главной тональности *f-moll*.

Отметим в указанных тональных планах приемы тонального развития, характерные для разработочных частей вообще: 1) движение по тональностям «квинтового круга», т. е. по квинтам «вниз» и «вверх» (см. сонату № 5 и, отчасти, сонату № 23), 2) движение по терциям, образующее иногда энгармонизм (соната № 23).

#### § 49. Тематическое развитие в разработке

Тематическое развитие в разработках почти всегда оказывается особенно интенсивным. Оно характеризуется, как отмечалось, главным образом заострением тематической контрастности.

Укажем на три основные формы заострения контрастности в разработках.

1) Заострение контраста между темами, которые образовывали основной контраст в экспозиции — чаще всего между темами главной и побочной партий (а иногда и между другими темами).

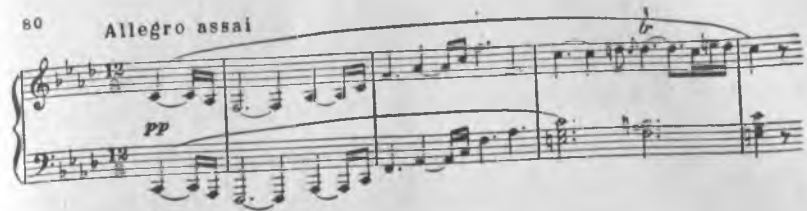
В этом случае каждая из тем или, по меньшей мере, одна из тем подвергается такому изменению (развитию), которое придает ей новый, или относительно новый, характер, более ярко отличающий ее от другой темы, т. е. изменение делает ее более контрастирующей, чем это было в экспозиции.

Изменения темы в разработке могут осуществляться самыми разнообразными средствами музыкального языка — изменения гармонические, ритмические, фактурные.

Рассмотрим пример тематического развития в разработке 1-й части сонаты № 23, *f-moll*, Бетховена.

В экспозиции тема главной партии имеет сумрачный, сдержанный поначалу характер, с чертами некоторой речитативности и с драматическим «взрывом» перед концом предложения (в 13—14 тактах).

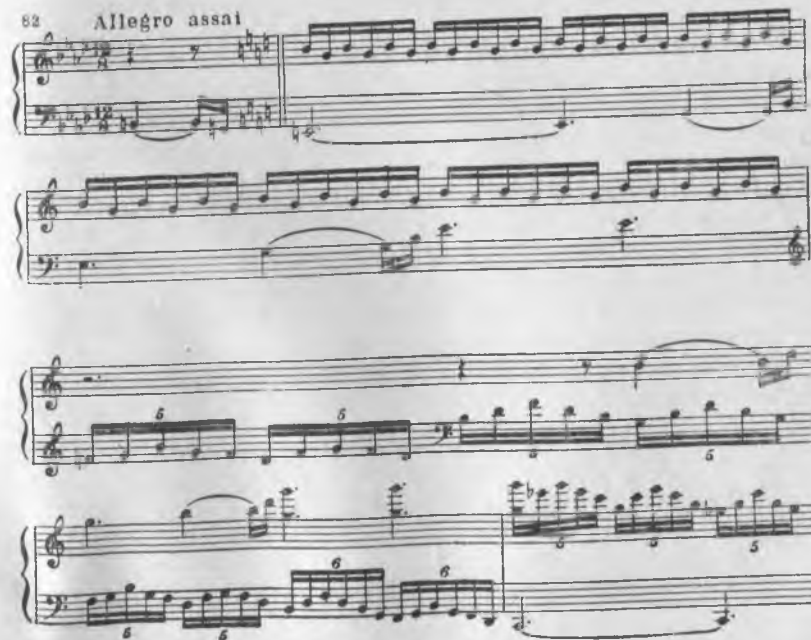
Приводим начальное тематическое ядро главной партии:



Тема побочной партии, изложенная гомофонно, отличается напевностью, более светлым ладовым колоритом (мажор):



В разработке тема главной партии приобретает ярко драматический, трагедийный характер, главным образом благодаря стремительной тремолирующей фактуре, резким модуляционным сдвигам, охвату почти всех регистров фортепьяно и громкостной динамике *forte*:



Тема побочной партии в разработке поначалу, наоборот, становится несколько более светлой по колориту, так как перенесена на кварту вверх, в сравнении с экспозицией, и подготовлена темой связующей партии, изложенной теперь в мажоре (в отличие от экспозиции, где она шла в миноре):

Allegro assai

83

Таким образом, контраст между темами главной и побочной партий заметно заостряется в разработке.

2) Заострение контраста между отдельными тематическими элементами одной из тем экспозиции (чаще всего — темы главной партии, очень редко — побочной).

В подобных случаях одна из контрастирующих тем (обычно побочная) отсутствует в разработке и основному развитию подвергается другая тема. Эта тема расчленяется на два или три взаимно контрастирующих тематических элемента, и каждый из них получает определенное развитие и изменения, благодаря чему контраст между элементами заостряется.

Приведем пример из 1-й части сонаты № 2, *A-dur*, Бетховена.

Тема главной партии в экспозиции состоит из двух элементов. Первый из них имеет несколько более активный характер с едва приметными чертами фанфары, второй — более напевный. Оба тематических элемента окрашены в светлые мажорные тона:

Allegro vivace

84

1-й элемент

Allegro vivace

Тема побочной партии резко контрастна, она обладает лирико-драматическим характером и изложена в миноре:

Allegro vivace

85

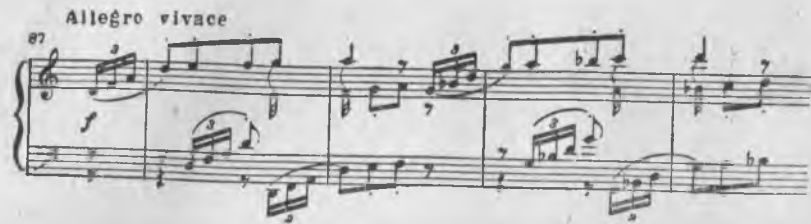
В разработке тема побочной партии прямого участия не принимает. Вся разработка наполнена развитием темы главной партии.

Первая половина разработки развивает первый тематический элемент главной партии. Он приобретает здесь особенно ясный волевой мужественный драматический характер:

Allegro vivace

86

Во второй половине разработки развивается второй элемент главной партии. Он переносится в минорный лад, и ему придаются черты скерцозности:



Как видим, контраст между тематическими элементами главной партии заострен.

Следует отметить, что отсутствующая тема побочной партии принимает в данном случае косвенное участие в разработке. А именно: в развитии первого элемента главной партии используется напряженная тремолирующая фактура, взятая из темы побочной партии, а в развитии второго элемента — минорная ладовая окраска, отличавшая побочную тему от главной в экспозиции.

3) Заострение общей контрастности в разработке благодаря введению новой темы. Подобная новая тема, как отмечалось, называется обычно темой «эпизода» в разработке или «эпизодической» темой.

Следует заметить, что эпизодическая тема почти всегда бывает связана с одной из тем (или с отдельным тематическим материалом) экспозиции, т. е. она является развитием какой-либо характерной черты этого тематического материала. Например: разработка 1-й части 3-й симфонии Бетховена. Напомним, что в побочной партии экспозиции имеются три темы, причем в разработке принимают участие только две первые темы, а третья (лирическая) отсутствует. Вместо третьей темы в разработке появляется новая, эпизодическая тема (*e-moll*), в характере которой получают свое развитие и усиление лирико-элегические черты третьей темы. Следовательно, появление новой эпизодической темы заостряет основной контраст между героической и лирической темами, составлявшими основу экспозиции симфонии.

Следует отметить, что в данной разработке заостряется контраст и между всеми другими темами, участвующими в развитии.

Тематическое развитие в разработках, как правило, не ограничивается заострением контрастности. К концу разработки, в особенности на предъикте, начинается процесс сближения, объединения контрастирующих тематических черт, завершающийся в репризе (или еще далее — в коде).

Одной из форм сближения тем в конце разработки является изредка встречающаяся так называемая «ложная реприза», т. е. появление темы главной партии не в главной тональности, после чего, далее, наступает действительная реприза сонатной формы. Таким образом тема главной партии в «ложной репризе» играет роль «предвестника» действительной репризы, чем и подготавливает предстоящее репризное сближение контрастирующих тем.

Примером могут служить первые части сонаты *C-dur* Моцарта и сонаты № 6, *F-dur* Бетховена.

## § 50. Реприза

Реприза сонатной формы повторяет экспозицию с некоторыми обязательными изменениями, которые появляются вследствие того, что в репризе происходит сближение контрастирующих тем. Сближение выражается, как правило, в виде переноса темы побочной партии, а также заключительной, в главную тональность или в более близкую к главной, чем это было в экспозиции (заключительная партия всегда переносится в главную тональность). В связи с изменением общего тонального плана репризы возникают изменения и в строении связующей партии, которая обычно перестает модулировать или же модулирует в новую (по сравнению с экспозицией) тональность.

Назовем эти изменения в репризе минимальными, так как наряду с ними нередко наблюдаются еще дополнительные изменения, вызванные особенностями тематического развития в произведении.

Рассмотрим три типичные разновидности минимальных изменений, различающихся между собой в зависимости от строения связующей партии.

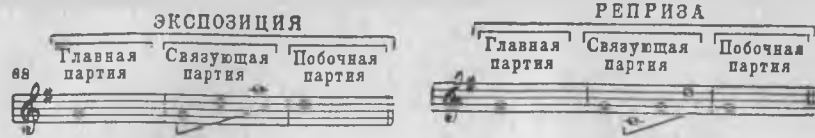
1) Если в экспозиции главная партия замкнута и связующая партия не модулирует, то в репризе они могут быть повторены без изменений и минимальные изменения будут сведены к переносу побочной и заключительной партий в главную тональность.

Примерами служат 1-я часть сонаты № 3, *B-dur*, Моцарта и финал сонаты № 5, *c-moll*, Бетховена.

2) Если в экспозиции главная партия замкнута и связующая партия модулирует, то минимальные изменения в репризе не ограничиваются переносом побочной и заключительной партий в главную тональность, а затрагивают связующую партию, которая теперь перестает модулировать и, в силу этого, меняет свою структуру.

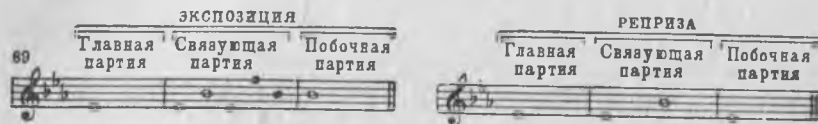
Например, в 1-й части сонаты № 10, *G-dur*, Бетховена схемы тонального плана экспозиции и репризы таковы:





Как очевидно, весь модулирующий раздел связующей партии перенесен в репризе на квинту вниз (или, что то же, на кварту вверх) и подготавливает появление не доминантовой тональности, а главной.

В 1-й части сонаты № 18, *Es-dur*, Бетховена схемы тональных планов таковы:



Вторая половина связующей партии, модулирующая в экспозиции по сравнительно далеким минорным тональностям, в репризе просто сокращена.

3) Если главная партия в экспозиции незамкнутая и ее второе предложение (или последний раздел) модулирует в побочную тональность, превращаясь, таким образом, в связующую партию, то в репризе эта связующая партия лишается модуляции.

Подобный пример мы наблюдаем в 1-й части сонаты № 11, *a-moll*, Моцарта, где второе предложение главной партии уже не модулирует в доминантовую тональность, а остается, в целом, в пределах главной тональности.

В финале сонаты № 14, *cis-moll*, Бетховена второе предложение главной партии просто сокращено и, после половинного каданса первого предложения, сразу же начинается тема побочной партии в главной тональности.

### § 51. Тематическое развитие и дополнительные изменения в репризе

Основное значение сонатной репризы заключается, как отмечалось, в том, что контраст между темами несколько изменяется — темы обычно сближаются между собой в том или ином отношении.

Но таким общим процессом сближения не исчерпывается роль репризы в тематическом развитии сонаты. Достаточно часто в тематическом развитии репризы обнаруживаются некоторые черты разработочности, т. е. возникает ча-

стичное заострение контрастности (между отдельными тематическими элементами и даже иногда между отдельными темами).

Черты разработочности свойственны обычно главной и связующей темам репризы и сравнительно редко появляются в побочной и заключительной темах.

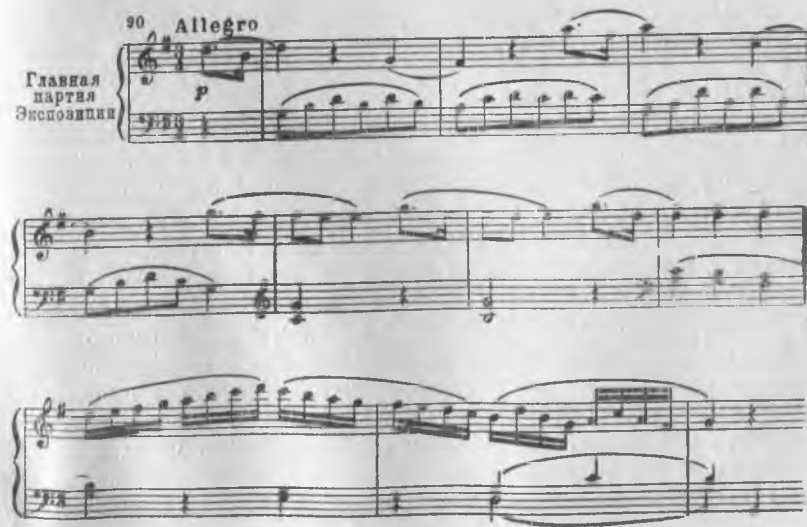
Возникновение разработочных черт влечет за собой изменения в структурах тем. В предыдущем параграфе мы назвали подобные изменения дополнительными (сверхминимальными).

При анализе дополнительных изменений в репризе всегда можно обнаружить ту или иную связь этих изменений с тематическим развитием разработки (и отчасти экспозиции). Обычно дополнительные изменения являются продолжением (и завершением) тех процессов тематического развития, которые развертываются в разработке.

Укажем на следующие типические разновидности дополнительных изменений в репризах:

1) Перестройка тонально-гармонической и масштабной структуры главной партии, заостряющая внутреннюю контрастность главной темы или привносящая в эту тему новые элементы контраста.

Например, 1-я часть сонаты № 5, *G-dur*, Моцарта (приводим для сравнения главные партии экспозиции и репризы. Отметим попутно, что идущая далее связующая партия в репризе повторяется без изменений):



Главная  
партия  
Реприза



Как очевидно, изменения главной партии в репризе очень значительны: а) главная партия перестает быть замкнутой и непрерывно переходит в связующую партию; б) в тему главной партии вводится секвентное перемещение начального четырехтакта в тональность *a-moll*, что привнесит в тему новую ладовую окраску минорности; в) образуются отклонения не только в *a-moll*, но и в *C-dur*, т. е. вводятся субдоминантовые тональности, которых не было в экспозиции; г) в масштабной структуре возникает дробление без суммирования (4+4+2+2), что еще более усиливает разработочный незамкнутый характер развития в главной партии репризы.

Все черты разработочности связаны с тем обстоятельством, что разработка в этой сонате чрезвычайно мало развита — она ограничивается эпизодом (период из 9 тактов) и предъиктом перед репризой (9 тактов), так что собственно разработочного развития в ней почти нет. Характерно, что в разработке имеет место только одна доминантовая тональность *D-dur* (и еще предъикт на доминанте *G-dur*), т. е. отсутствует тональная разработка.

Все остальные черты разработочности в главной партии репризы (незамкнутость, ладовая контрастность, отклонения в субдоминанту, дробление) восполняют определенную недостаточность разработочного развития в разработке данной сонаты.

2) Главная партия репризы тесно объединяется с разработкой, становясь вершиной (кульминацией) тематиче-

ского развития в разработке. В подобных случаях структура главной партии в репризе обычно сжимается (например, остается только одно предложение, но в усиленной, уплотненной фактуре, на громкой звучности). Этот пример мы можем наблюдать в 1-й части сонаты № 32, *c-moll*, Бетховена (см. пример в конце учебника). Ясно, что, собственно главная партия репризы ограничивается одним предложением, объединяющим в себе тематические и фактурные черты двух первых предложений экспозиции. По местоположению в сонатной форме главная партия оказывается итогом и вершиной большого нарастания второй половины разработки. Аналогичные примеры можно наблюдать в первых частях 6-й симфонии Чайковского и 27-й Мясковского.

3) Главная партия полностью «растворяется» в разработке сонаты, и собственно реприза начинается прямо со связующей партии или с побочной партии. Здесь имеет место слияние разработки с репризой, в силу чего подобную сонатную форму называют иногда «двухчастной»: первой частью является экспозиция, а второй частью — разработка плюс реприза побочной и заключительной партий.

Такую форму мы встречаем в первых частях сонат *b-moll* и *h-moll* Шопена, во второй редакции пьесы Листа «Долина Обермана».

Примеры подобной сонатной формы, но с очень краткими, мало индивидуальными темами и в сравнительно миниатюрных масштабах, можно наблюдать в клавирных сонатах Д. Скарлатти. В отношении примеров типа сонат Скарлатти говорят о «старинной» двухчастной сонатной форме.

Исчезновение главной темы из репризы переносит основной смысловой акцент репризы на тему побочной партии, которая в силу этого становится главенствующей в репризе.

4) Так называемая «зеркальная» реприза, в которой первоначально проводится тема побочной партии, а затем главной, т. е. реприза начинается с побочной партии (в этом сходство с предыдущим случаем) и заканчивается главной партией (в этом принципиальное отличие от предыдущего случая, в котором главная партия вообще отсутствовала в репризе).

Примерами могут служить: симфоническая поэма Листа «Прелюды», 1-я часть симфонии № 5 Мясковского.

Следует отметить, что во всех подобных случаях возникает общая симметрия формы: Г. П. — П. П. — Разраб. — П. П. — Г. П.

5) В репризе различные темы экспозиции контрапунктически соединяются в одновременности. Например, в 1-й части сонаты № 31, *As-dur* Бетховена соединены темы главной и связующей партий; в увертюре из оперы «Нюрнбергские мастера-

главной партии и тема побочной.

Такое соединение тем свидетельствует о дополнительных синтетических свойствах тематического развития в данных репризах.

## § 52. Кода в сонатной форме

Кода в сонатной форме может быть почти любых размеров — от небольшого построения в несколько тактов до обширной самостоятельной части формы во много десятков тактов.

Кода малых масштабов обычно представляет собой дополнение (или группу дополнений) тонально устойчивого характера.

Кода больших масштабов имеет всегда более сложную структуру, в которой можно обнаружить три раздела: 1) начальный, более или менее связанный с концом репризы, 2) разработочный, характеризующийся относительной тональной неустойчивостью, наличием разработочного тематического развития, и 3) заключительный — тонально устойчивый, каденционный, завершающий. Иначе говоря, кода имеет много черт сходства и с разработкой и репризой совместно. Во многих произведениях кода даже начинается сходно с началом разработки данного произведения, а заканчивается сходно с репризой.

Развитая кода больших масштабов закрепились в произведениях сонатной формы, начиная с творчества Моцарта и Гайдна зрелого периода, и особенно Бетховена.

Значение коды, в особенности крупного масштаба, для тематического развития в произведениях сонатной формы всегда очень велико. В коде завершается процесс сближения контрастировавших тем и тематических элементов сонаты. Такой процесс завершения следует считать важнейшей структурной функцией коды.

Однако кода нередко осуществляет завершение сложным путем, непрямолинейно. В коде, именно в ее разработочном разделе, нередко можно обнаружить дополнительное заострение контрастности, только после которого (в заключительном разделе) контрасты сближаются и наступает итоговое завершение тематического развития. В целом кода представляет собой как бы «конспект» тематического развития разработки и репризы.

Рассмотрим вкратце пример очень крупной коды в 1-й части сонаты № 23, *f-moll*, Бетховена.

Эта кода по протяжению почти равна экспозиции. Ее начальный раздел чрезвычайно краток — только один такт; зато разработочный раздел занимает более половины всего протяжения коды (33 такта из общего числа 58).

В разработочном разделе последовательно развиваются тематические элементы главной партии, затем побочной и, наконец, заключительной партии. В процессе развития тематических элементов контраст между главной и побочной темами заметно заостряется, даже по сравнению с разработкой. В коде тема побочной партии приобретает особенно светлый, мягкий, лирический характер (что связано с перемещением ее в очень высокий регистр на тихой звучности и без удвоения мелодии октавами). Новый характер звучания побочной темы особенно резко противостоит бурному трагедийному характеру заключительной партии, использующей тематические элементы главной темы.

Последний, заключительный раздел коды, сходный с репризой, осуществляет итоговое сближение контрастировавших тем: тема побочной партии проводится теперь в минорном ладу, в стремительном движении, в гармоническом усложнении, т. е. тема побочной партии приобретает стремительный трагический характер, который свойствен главной и заключительной темам сонаты.

В сонатных произведениях, имеющих эпизодическую тему в разработке, эта тема иногда используется в коде. Таким образом, тот новый контраст, который возник в разработке, получает свое развитие в коде. С подобным примером мы сталкиваемся в 1-й части 3-й симфонии Бетховена, в сонате *h-moll* Листа.

Иногда кода строится на совершенно новой теме, являющейся качественно новым итогом всего предыдущего тематического развития. Такова, например, кода увертюры «Эгмонт» Бетховена.

Если сонатной форме предшествует вступление, построенное на самостоятельной теме, то эта тема может получить развитие в коде. Примерами являются 1-я часть симфонии *Es-dur* Гайдна, 1-я часть сонаты № 8, *c-moll* Бетховена, соната *h-moll* Листа, 4-я и 5-я сонаты Скрябина.

## § 53. Вступление перед сонатной формой

Вступление перед сонатной формой, подобно коде, может быть почти любых размеров — от краткого построения, до целой обширной части формы.

Развитое вступление имеет обычно три раздела, аналогичные трем разделам связующей партии, разработки и, отчасти, коды.

1) Начальный раздел, как правило, структурно более оформленный и тонально-гармонически устойчивый. В нем обычно показывается тема вступления. Поэтому начальный раздел образует иногда целый законченный период. Таков на-

чальный раздел вступления в 1-й части симфонии *Es-dur* Гайдна (вариационно повторенный период), в 1-й части сонаты № 8, *c-moll* Бетховена (модулирующий период неповторного строения, 5 тактов).

2) Разработочный раздел, характеризующийся тонально-гармонической неустойчивостью и структурной разработочностью (примеры те же).

3) Предъикт перед экспозицией. В указанном примере из симфонии Гайдна предъикт делается на доминанте не главной тональности, а параллельного минора. Это сравнительно редкий случай предъикта, так как обычно предъикт, завершающий вступление и подготавливающий появление главной темы экспозиции, строится на доминанте главной тональности. Подобный пример мы видим в указанной сонате № 8 Бетховена.

Вступление, как правило, идет в медленном темпе, если основной темп сонаты — быстрый. Поэтому между вступлением и далее идущей темой главной партии всегда образуется в достаточной мере яркий контраст. Вместе с тем вступление всегда играет роль как бы «пролога» перед сонатной формой, т. е. оно в ряде отношений подготавливает развитие, которое развернется в сонате.

Подготовка, осуществляемая вступлением, касается в первую очередь тональной стороны музыки, т. е. во вступлении подготавливается главная тональность сонаты, а нередко и те побочные тональности, которые будут играть существенную роль в сонате. Иногда даже во вступлении намечается тот тональный план, по которому будет происходить тональное развитие всей сонатной формы и ее основных разделов.

Например, во вступлении к 1-й части сонаты № 32, *c-moll* Бетховена (см. пример в конце учебника) тональный план образует цепь тональностей: *c-moll* — *f-moll* — *b-moll*, далее затрагиваются тональности *As-dur*, *Des-dur*. Именно эти тональности, в указанном порядке, появляются в экспозиции и еще раз в репризе.

Вступление нередко подготавливает темы сонаты. В таком случае могут быть два вида прямых тематических связей между вступлением и сонатой.

1) Тема вступления не участвует в экспозиции сонаты — она появляется только в разработке или в коде. Она не превращается ни в главную тему, ни в побочную, она остается темой вступления, как бы некоторым «инородным телом» в структуре сонаты, образуя яркий контраст с темами сонаты. Такова, например, тема «фатума» в 4-й симфонии Чайковского. Аналогичную роль играет тема вступления в указанной симфонии Гайдна *Es-dur*, в 4-й сонате Скрябина.

Песковина  
*h-moll* Листа. Эта тема, в отличие от предыдущих примеров, участвует в экспозиции сонаты, но все же остается темой вступления и не превращается ни в главную, ни в побочную тему. Она появляется на предъикте перед побочной партией, далее проводится во вступительной части разработки, еще далее предшествует репризе и начинается собой коду. Иначе говоря, тема вступления всюду сохраняет свою вступительную роль и поэтому может ассоциироваться как бы с «рассказчиком», который переходит от описания одной картины событий к описанию другой картины.

2) В других случаях тема вступления превращается в одну из основных тем экспозиции. Таким образом, во вступлении подготавливается одна из тем экспозиции.

Например: в первых частях 6-й симфонии Чайковского, 5-й симфонии Глазунова, 27-й симфонии Мясковского подготавливается тема главной партии, а в увертюре «Леонора № 3» и сонате № 32 Бетховена, а также в сонате № 1 Мясковского во вступлении подготавливается тема побочной партии.

Встречаются более сложные случаи, когда во вступлении подготавливается не одна, а две, даже три темы экспозиции: 1-я симфония Мясковского (две темы — главная и побочная), 6-я симфония Глазунова (три темы — две темы главной партии и тема побочной).

В таких случаях особенно наглядно проявляется роль вступления как начального «конспекта» далее идущей сонаты.

## § 54. Сквозное развитие в сонатной форме в целом

Сквозное развитие тем играет особенно значительную роль в сонатной форме. Эта роль велика потому, что сонатная форма, по своей природе, всегда заключает в себе поочередное развитие контрастирующих тем — развитие самого контраста между этими темами и, следовательно, возникновение изменяющихся связей «на расстоянии».

Рассмотрим некоторые типические случаи сквозного развития в сонатной форме.

В простейшем случае, когда тема главной партии не развивается в разработке и не получает никаких изменений в репризе, тема побочной партии все же обязательно претерпевает хотя бы минимальные изменения в репризе — перенос в главную тональность. Следовательно, тема побочной партии подвергается сквозному развитию — первый раз (в экспозиции) она излагается в побочной тональности, а спустя некоторое время (в репризе) она смещается в главную тональность, что придает ей некоторые новые оттенки в звучании. В тех же случаях, когда основные темы

испытывают значительные изменения (что, как мы знаем, является достоянием большинства выдающихся произведений мировой литературы), в сонатной форме образуется целый «узел» линий сквозного развития различных тем.

Особенно богато сквозному развитию подвергается обычно тема главной партии. Она может быть подготовлена во вступлении; затем она будет изложена в начале экспозиции; еще далее она может появиться (в виде отдельных тематических элементов) в переломном моменте побочной партии экспозиции или в заключительной партии; разработка, подчас неоднократно, снова показывает тему главной партии и каждый раз в новом облике; дальше идет реприза, где тема опять может прозвучать по-новому; и, наконец, в коде тема главной партии завершит свое сквозное развитие.

Аналогичный сложный процесс сквозного развития может быть свойствен и другим темам произведения — побочной теме, вступительной, связующей, заключительной, теме эпизода из разработки.

Вспомним, какому значительному сквозному развитию на протяжении сонатной формы подвергается тема вступления (так называемая тема «фатума») в 1-й части 4-й симфонии Чайковского: она возникает, и каждый раз в новом характере звучания (в начале разработки, в конце разработки перед репризой, в начале коды). Таким образом, наряду с ясной линией сквозного развития, складывающейся благодаря многократным проведением лирико-трагедийной темы главной партии<sup>1</sup>, в данной сонатной форме сосуществует другая, не менее значительная по своему выразительному значению, контрастирующая линия сквозного развития суровой злойшей темы вступления.

Вспомним сложное сплетение линий развития основных тем в 1-й части сонаты «Appassionata» (№ 23) Бетховена или в его же сонате № 32 — многообразные изменения главной темы и, особенно, побочной.

Следует иметь в виду, что сквозное развитие в каждом (особенно в крупном) произведении всегда обладает значительным своеобразием. Именно сквозное развитие является одним из важнейших факторов индивидуальности произведения, неповторимых черт его музыки.

Такие два произведения, как, например, 1-я часть сонаты № 32 Бетховена и 1-я часть 4-й симфонии Чайковского, имеют одинаковую сонатную форму (со вступлением, разработкой и кодой) и оба принадлежат, широко говоря, к области трагедийных по содержанию произведений. Однако каждому слушателю, знакомому с этими произведениями, совер-

шенно очевидны их огромные различия, которые в значительной мере связаны (наряду с очевидным различием об-разно-жанрового характера тематизма) с существенно различающимися процессами сквозного развития тем в данных произведениях.

Укажем хотя бы на такой чрезвычайно важный момент, как этап генерального кульминарования в сквозном развитии главной темы. В сонате Бетховена генеральная кульминация в развитии главной темы приходится на начало репризы, в коде же главная тема образует спад, характеризующий образ трагического умиротворения. В симфонии Чайковского генеральная кульминация, раскрывающая образный характер предельного трагического напряжения, помещена именно в самом конце — в коде.

В силу столь большой роли сквозного развития в сонатной форме и столь большого его своеобразия, необходимо при анализе произведений сонатной формы уделять особенно серьезное внимание вопросам сквозного развития. Это особое внимание всегда оказывается очень плодотворным, так как помогает наблюдениям над одной из важнейших в искусстве и интереснейших сторон музыкального произведения — над его творческим своеобразием, его индивидуальными чертами.

## § 55. Соната без разработки

Соната без разработки представляет собой особый случай сонатной формы. В ней отсутствует самостоятельная разработочная часть и после окончания экспозиции сразу (или почти сразу) начинается реприза.

Между концом экспозиции и началом репризы нередко бывает краткая связка, типа небольшого предъикта перед репризой. Однако такая связка, в силу своей краткости и подчиненного значения, не может рассматриваться как разработка. В сонатах без разработок ни экспозиция, ни реприза не повторяются.

Различаются две основные разновидности сонатной формы без разработки. Одна из них свойственна произведениям медленного темпа — это по преимуществу медленные части сонатно-симфонических циклов. Другая свойственна быстрым произведениям — она нередко встречается в оперных увертюрах.

Различие между этими двумя разновидностями сонатной формы без разработки заключается в первую очередь в том, что произведениям медленного темпа свойственна сравнительно малая контрастность тем и сравнительно более спокойные формы тематического развития, тогда как для быст-

<sup>1</sup> Сквозное развитие темы главной партии уже было отмечено нами.

рых произведений характерна значительная контрастность и наличие активных разработочных форм тематического развития внутри экспозиции и репризы, а также в коде, которая обычно играет весьма важную роль в подобных произведениях. О быстрых произведениях в этом смысле можно сказать, что в них отсутствие разработки как самостоятельной части формы компенсируется активной разработочностью в экспозиции, репризе и коде.

Рассмотрим пример медленного произведения в такой форме: 2-я часть 5-й сонаты Бетховена.

Главная партия (16 тактов) построена на светлой ариозной теме и представляет собой простой период повторной структуры из двух предложений; во втором предложении тема получает вариационное изложение.

Связующая партия, модулирующая в доминантовую тональность (7 тактов), — новый тематический материал драматического контрастного характера.

Побочная партия (19+2 такта дополнения) — светлая, лирическая, ариозная по характеру — несколько более подвижна, чем тема главной партии. Форма побочной партии — период неповторного строения из четырех построений (второе является варьированным повторением первого, четвертое — варьированным повторением третьего).

Заключительная партия отсутствует.

Связка к репризе занимает 1 такт.

В репризе оба предложения главной партии подвергаются новому варьированию. Связующая партия расширяется на 2 такта и перестает модулировать. Побочная партия идет в главной тональности без дополнительных изменений.

Кода построена на несколько измененной по структуре и варьированной главной теме. В конце 10 тактов дополнения.

Из этого обзора очевидно, что в тематическом развитии данной медленной части сонаты Бетховена очень значительную роль играет варьирование материала при его повторении. Следует признать, что вариационность развития вообще характерна для медленных произведений в сонатной форме без разработки.

Сходное явление можно наблюдать, например, в медленной части 17-й сонаты Бетховена.

Из числа быстрых произведений в форме сонаты без разработки остановимся на увертюре к опере «Свадьба Фигаро» Моцарта.

Увертюра представляет собой одно из самых стремительных, блестящих юмором, музыкальных произведений. Исполняют ее обычно с предельной быстротой — в увертюре около 300 тактов, а длится она не более двух минут!

Вместе с тем в экспозиции увертюры заключено восемь различных тем, достаточно ярко контрастирующих между собой.

Специально отметим тот факт, что в репризе увертюры главная и связующая партии подвергаются значительным структурным и тональным изменениям. Так, главная партия из замкнутой повторенной контрастной двухчастной формы превращается в незамкнутую контрастную трехчастную форму, а в связующей партии сокращена ее начальная часть (роль связующей партии играет теперь третья часть главной партии). Кода построена на активном разработочном развитии темы связующей партии, сокращенной в репризе.

Таким образом, мы видим, что в данной увертюре сильно развита контрастность и, кроме того, реприза подвергается очень существенным дополнительным разработочным изменениям. Разработочный характер развития в коде также сказывается очень значительно.

Укажем еще на выдающийся пример быстрого произведения в форме сонаты без разработки: скерцо-марш (3-я часть) из 6-й симфонии Чайковского. Это произведение выделяется особенно активной формой разработочного сквозного развития. Тема марша претерпевает столь существенные и последовательные разработочные изменения, что из отдельных мелодических оборотов, едва приметно звучащих внутри темы скерцо, постепенно вырастает в триумфальную господствующую тему шествия, полностью оттесняя тематические элементы скерцо.

Схема скерцо-марша такова (обозначим основную тему скерцо буквой А, тему марша — Б, остальные, вспомогательные темы — другими буквами):

Экспозиция:	Гл. партия	Св. п.	Поб. партия		
	А Б <sup>1</sup> В А <sup>1</sup>	Г Б <sup>2</sup>	Б <sup>3</sup> Д Б <sup>4</sup>		
	8 10 18 8	8 18	26 16 26		
Реприза:	Гл. партия	Св. п.	Поб. партия		Кода
	А Б <sup>1</sup> В А <sup>1</sup>	Г Б <sup>2</sup>	Б <sup>3</sup> Д Б <sup>3</sup> Б <sup>4</sup>	Б <sup>5</sup> Б <sup>7</sup>	
	8 10 18 8	12 34	26 20 + 8 36	8 6 18	

Сравнивая схему репризы со схемой экспозиции, нетрудно установить, что тема марша (Б) проходит в экспозиции четыре раза, все увеличиваясь в масштабе, а в репризе тема марша проходит пять раз и еще два раза в коде — особенно разрастается масштаб этой темы в связующей партии (Б<sup>2</sup>=34, вместо 18) и в побочной партии (Б<sup>4</sup>=36, вместо 26, и еще Б<sup>5</sup>=8); разрастаются масштабы также тем Г и Д.

## § 56. Сонатная форма в концертах

Начиная с Моцарта, первая часть концерта стала писаться, как правило, в сонатной форме. Но эта сонатная форма сразу же приобрела своеобразные черты, отличающие ее от формы 1-х частей симфоний, камерных сонат, квартетов и т. д.

Своеобразие концертной сонатной формы находится в существенной зависимости от природы концерта как особого жанра, для которого характерно сопоставление («соревнование») исполнителя — солиста и сопровождающего его оркестра.

Сопоставление отражается на сонатной форме первой части концерта в том, что в ней обнаруживаются две экспозиции, иногда даже с частично различными темами. Первую из них исполняет один оркестр, а во второй, наряду с оркестром, принимает участие солист. Кроме того, близко к концу первой части (в коде или перед кодой) вводится самостоятельный импровизационно-разработочный эпизод, исполняемый одним солистом — так называемая каденция<sup>1</sup>.

Для первой экспозиции характерно, что она лаконичней и проще по тематическому развитию, чем вторая экспозиция. В ней часто бывает меньше тем, и она, по своему тональному плану, в основном устойчива. Побочная партия, как правило, проводится в главной тональности (или начавшись в побочной тональности, заканчивается в главной), заключительная партия всегда идет в главной тональности.

Таким образом, в первой экспозиции имеется много черт, общих с репризой. В этом смысле первую экспозицию можно считать как бы большим оркестровым вступлением перед второй экспозицией.

Вторая же экспозиция по своей структуре является обыкновенной сонатной экспозицией — побочная и заключительная партии изложены и заканчиваются в побочной тональности.

Не все темы первой экспозиции бывают повторены во второй. Во второй экспозиции могут возникнуть (и часто возникают) некоторые новые темы. Вообще вторая экспозиция строится обычно более развернуто и более сложно, чем первая.

У Бетховена, в его поздних фортепьянных концертах замечается некоторая тенденция к объединению экспозиций (частичное участие солиста в начале первой экспозиции). После

<sup>1</sup> Гармоническое местоположение каденции очень своеобразно: она обычно располагается между кадансовым квартсесекстакордом и доминантой; иногда — между двумя доминантами. Григ поместил каденцию в своем фортепьянном концерте между субдоминантой и доминантой.

Бетховена некоторое время композиторы продолжали писать концерты с двумя экспозициями. Мендельсон первый слил обе экспозиции в одну, т. е., в сущности, отказался от оркестровой экспозиции. С того времени композиторы, как правило, сочиняют концерты с одной экспозицией. Иначе говоря, сонатная форма первой части концерта стала почти полностью совпадать с обычной сонатной формой.

Различие остается в том, что в концерт вводится каденция солиста. Но и каденция иногда выпадает из концертной сонатной формы (например, в концертах Прокофьева), в силу чего различие между концертной сонатной формой и обычной симфонической исчезает.

Сопоставление («соревнование») солиста и оркестра, столь характерное для концертного жанра, вообще сказывается в концерте еще и в том, что многие темы (или части темы) излагаются, вариационно повторяясь, — при этом один раз главная мелодия идет, например, у солиста под аккомпанемент оркестра, а другой раз — у оркестра (солист аккомпанирует какими-либо пассажами, аккордами и т. п.). Такой вид чередующегося изложения можно назвать диалогическим.

Подобный диалогический вид изложения свойствен далеко не одним только концертам — его можно найти в любом жанре (от романса до симфонии). Но в концерте диалогическое изложение занимает особенно значительное место.

## § 57. Рондо-соната

Рондо-соната — это синтетическая форма. В ней сочетаются основные свойства рондо и сонаты.

От рондо в рондо-сонату берется многократность возвращения рефрена после разных эпизодов, а от сонаты — репризное повторение контраста, т. е. перенесение побочной партии в репризе в главную тональность, что является свидетельством сближения контрастирующих тем (разработка, заостряющая контраст, не обязательна для рондо-сонаты и, вместо разработки, достаточно часто присутствует эпизод).

Рассмотрим простейшую схему рондо-сонаты:

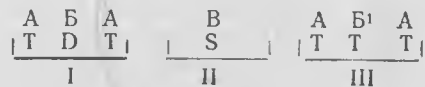
		1-й		2-й		3-й
	Рефрен	Эпизод	Рефрен	Эпизод	Рефрен	Эпизод
Названия	А	Б	А	В	А	Б
частей с точки	Т	Д	Т	С	Т	Т
зрения рондо:				(или		
				одним.)		

Название частей с точки зрения сонаты	Главная партия	Побочн. партия	Главная партия	Эпизод	Главная партия	Побочн. партия
	Экспозиция					Реприза

Как очевидно, рондо-соната отличается от обыкновенной сонатной формы благодаря тому, что после экспозиции перед эпизодом повторяется тема главной партии в главной тональности. От обыкновенного рондо рондо-соната отличается тем, что в третьем эпизоде дается не новая тема, а повторяется тема первого эпизода. При этом — в главной тональности, т. е. тема первого эпизода приобретает значение побочной партии.

Рондо-сонатная форма имеет много разновидностей. Особенно важным случаем является следующий: после третьего эпизода еще раз проводится тема рефрена (т. е., с точки зрения сонаты, это проведение рефрена следует расценивать как моду).

В таком случае возникает схема:



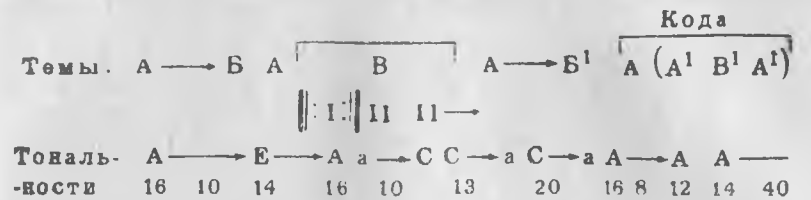
Как очевидно, в этой схеме нетрудно обнаружить черты сложной трехчастной формы, с типичной для нее контрастирующей средней частью (тема В) и общим симметричным строением. Однако следует иметь в виду, что в форме рондо-сонаты есть принципиальное отличие от сложной трехчастной формы: в репризе тема В проводится не в прежней доминантовой тональности, а перемещается в главную тональность, т. е. приобретает значение побочной партии.

Иногда второй эпизод строится не на новой теме, а на разработке темы рефрена, что особенно тесно сближает данный вид рондо-сонаты с собственно сонатной формой. Таков, например, финал сонаты № 13 Бетховена и финал концерта Скрябина.

Форма рондо-сонаты очень характерна для финалов сонатно-симфонических циклов.

Рассмотрим важнейшие типические особенности, рондо-сонаты на примере финала из 2-й сонаты *A-dur* Бетховена.

Схема финала такова:



В данном финале много типических черт рондо-сонаты.

1) Рефрен (т. е. главная партия) имеет простую двухчастную форму — подобная песенно-танцевальная структура очень характерна для рефренов. Одночастная форма периода встречается в рефренах рондо-сонат очень редко (из числа редких примеров укажем: финалы сонат № 9 и № 11 Бетховена).

2) Есть связующая партия, образующая модуляцию в доминантовую тональность, — подобная связка между рефреном и первым эпизодом характерна для рондо-сонаты.

3) Первый эпизод, т. е. побочная партия, проходит в доминантовой тональности, что тоже очень характерно.

4) Первый эпизод не имеет замкнутой структуры и непрерывно возвращается в главную тональность к повторению рефрена — в этом факте замечается характерное отличие от сонатной побочной партии, которая, как отмечалось, обычно прочно закрепляется в доминантовой тональности, завершается кадансом и имеет после себя часто целую заключительную партию. В примерах рондо-сонат нередко встречается замкнутой первый эпизод, но все же первый эпизод обычно имеет сравнительно небольшое протяжение — не более одной темы в форме простого периода, а дополнения, которые идут после его каданса, обычно превращаются в модулирующую связку, приводящую к повторению рефрена. Иначе говоря, первый эпизод (т. е. побочная партия) имеет малоразвитую форму. Поэтому незамкнутость первого эпизода в разбираемом финале Бетховена должна быть признана характерной для рондо-сонаты.

5) Между повторением рефрена и вторым эпизодом нет никакой связки, что очень характерно для рондо-сонаты и роднит ее со сложной трехчастной формой.

6) Второй эпизод ярко контрастирует с темой рефрена и сильно развит по форме: в данном случае присутствует простая двухчастная форма с повторенным периодом в первой части и с расширенным повторением второй части (повторение превращается в связку к репризе рефрена). Крупный масштаб второго эпизода, структурная оформленность, тональность од-



ноименного лада и связка к репризе очень характерны для рондо-сонаты.

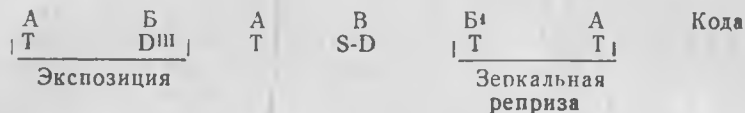
7) Изменения в репризе тоже очень характерны для рондо-сонаты: а) перенесение темы первого эпизода в главную тональность, б) некоторое сокращение масштаба связующей партии и, отчасти, самой темы первого эпизода, в) сокращение масштаба рефрена в конце формы.

8) Характерна также синтетическая кода.

Рондо-соната встречается иногда в виде особых случаев. Укажем на некоторые из них.

Например, в финале сонаты Моцарта № 3, *B-dur*, рондо-сонатная форма имеет четыре эпизода — четвертый повторяет тему первого эпизода в главной тональности, т. е. играет роль побочной партии.

В финале сонаты № 14, *c-moll* Моцарта, имеет место форма рондо-сонаты с зеркальной репризой. Схема ее такова:



## МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЗАДАНИЙ

Кроме произведений, указанных в тексте главы, дополнительно можно рекомендовать следующие:

### 1. Сонатная форма:

Бетховен. Увертюры, первые части концертов, первые части сонат для скрипки с ф-п.

Шуман. Первые части сонат для ф-п.

Брамс. Первые части сонат для ф-п. и симфоний.

Глинка. Увертюра из оперы «Руслан и Людмила».

Чайковский. Первые части симфоний и сонаты для ф-п., 1-я часть концерта для ф-п. *b-moll*.

Бородин. 1-я часть симфонии № 2, 1-е части квартетов.

Римский-Корсаков. Увертюры опер «Псковитянка», «Царская невеста», «Вера Шелога», «Майская ночь».

Танеев. 1-я часть симфонии *c-moll*.

Глазунов. 1-я часть симфонии № 5.

Рахманинов. Первые части концертов №№ 1—3 и симфонии № 3.

Скрябин. Первые части сонат №№ 1—3, 2-я часть сонаты № 4, 1-я часть концерта для ф-п.

Мясковский. 1-я часть симфонии № 6.

Прокофьев. Соната для ф-п. № 3, первые части сонат №№ 2, 4 и симфонии № 7.

Шостакович. Первые части симфоний №№ 1, 5, 7, 10.

Мендельсон. «Песня без слов» № 5.

Лист. Романс «Лорелея».  
Скрябин. ор. 25 № 1.

### 2. Рондо-соната

Моцарт. Финалы сонат №№ 3, 4, 7, 13, 17.

Бетховен. Финалы сонат для скрипки с ф-п. ор. 12 №№ 1—3.

Шуман. 1-я часть «Фантазии» для ф-п. *C-dur*, ор. 12 «Aufschwung», «Новеллетта» № 1.

Чайковский. Финал сонаты для ф-п.

Прокофьев. Финал сонаты для ф-п. № 4.

## Глава VII

### ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

Полифонические музыкальные формы, которые будут рассмотрены в настоящей главе, строятся главным образом на имитациях и частично используют некоторые средства неимитационной полифонии. Поэтому остановимся предварительно на общих свойствах имитационной и неимитационной полифонии.

#### § 58. Разновидности имитации

Имитации разделяются на простые и канонические (или каноны).

В простой имитации имитирующий голос повторяет только ту начальную часть мелодии, которая звучала до момента вступления имитирующего голоса; далее этот голос свободно развивает мелодию или паузирует. В свою очередь простые имитации могут быть без противосложения и с противосложением. Противосложением называется та часть мелодии первого голоса, которая звучит одновременно с начальной частью мелодии, имитируемой вторым голосом.

Канон (каноническая имитация) построен на непрерывной имитации. Это значит, что, в отличие от простой имитации с противосложением, в каноне имитирующий голос имитирует не только начальную часть мелодии, но и противосложение. Например, Бетховен, соната ор. 101, 2-я часть:

В начальном голосе, в то время когда имитирующий голос проводит противосложение, может появиться второе противосложение (контрапункт к первому противосложению). В каноне второе противосложение (как и, далее, третье, четвертое и т. п.) также подвергается имитации (см. последний пример).

Имитации (как простые, так и канонические) бывают двухголосными, трехголосными и т. д. Примером четырехголосной канонической имитации может служить отрывок из фуги *D-dur* Баха, приведенный под № 6 (стр. 16).

#### § 59. Стрoение имитации

Имитации (простые и канонические) определяются тремя условиями: 1) стороной вступления имитирующего голоса — сверху или снизу от начального; 2) интервалом вступления — сдвиг имитирующего голоса по высоте в сравнении с начальным на тот или иной интервал вверх или вниз; 3) промежутком во времени — сдвиг имитирующего голоса во времени в сравнении с начальным голосом (сдвиг во времени измеряется обычно в долях такта).

Приведем примеры.

1) Простая имитация в приму со сдвигом на  $\frac{1}{2}$  такта — Бах, X. Т. К., том I, фуга *a-moll*:

2) Имитация в верхнюю октаву — там же:



### § 60. Тональная имитация

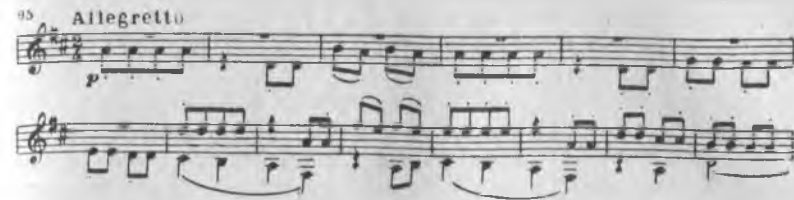
Виды имитации различаются между собой по тому признаку, что в одних случаях имитирующий голос повторяет мелодию начального голоса более или менее точно, а в других — с существенными изменениями (мелодической линии, ритма и т. д.).

Все приведенные выше примеры имитации заключали в себе относительно точную имитацию. Мы считаем имитацию относительно точной, если направление движений ее мелодической линии, основные интервалы и ритм сохранены без изменений. Изменение других элементов музыкального языка — метра, регистра, ладо-гармонического значения звуков, тембра, громкостной динамики, штрихов — не считается признаком отступления от точности имитации.

Большое распространение в музыке получила особая разновидность относительно точной имитации, называемая *тональной имитацией*.

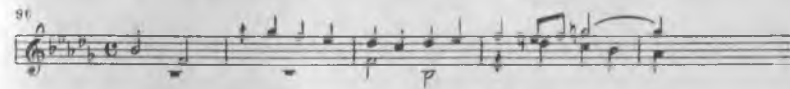
Тональная имитация представляет собой повторение мелодии всегда в доминанте, т. е. квинтой (дуодецимой) выше или квартой (ундецимой) ниже со следующими характерными изменениями. Звук или группа звуков, акцентирующие в мелодии начального голоса доминантовую функцию, оказываются перемещенными в имитирующий голос, в отличие от всех остальных звуков мелодии, не на квинту вверх (или на кварту вниз), т. е. не в доминанту, а наоборот: на кварту вверх (или, соответственно, на квинту вниз), т. е. как бы в субдоминанту. Вполне точное перемещение мелодии, в отличие от тональной имитации, называется *реальной имитацией*.

Акцентировка доминантовой функции в мелодии начального голоса, вызывающая тональную имитацию, заключается обычно в том, что мелодия или начинается с доминантового звука V ступени, или делает к нему скачок (особенно с I ступени), или образует модуляцию в доминантовую тональность перед вступлением имитирующего голоса. Например, Шостакович, фуга для ф-п., ор. 87:



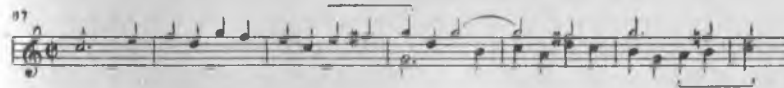
Мелодия начального голоса, как очевидно, начинается с V ступени *D-dur*. Первый звук имитирующего голоса оказывается смещенным по сравнению с начальным голосом не на квинту вверх, а на кварту. Остальные же звуки мелодии имитируются на квинту вверх.

Приведем пример, в котором мелодия начального голоса делает скачок на доминантовый звук V ступени — Бах, Х. Т. К., том I, фуга *b-moll*:



Ясно, что второй звук мелодии смещен вниз не на кварту (как все остальные звуки), а на квинту.

Приведем пример, в котором мелодия начального голоса делает модуляцию в доминанту перед вступлением имитирующего голоса, — Гендель, фугетта:



В конце третьего такта три звука мелодии начального голоса (*e—fis—g*) осуществляют модуляцию из главной тональности *C-dur* в доминантовую тональность *G-dur*.

В имитирующем голосе (такт 6) эти три звука сдвинуты не на кварту вниз (подобно всем остальным звукам мелодии), а на квинту, благодаря чему возникает модуляция не в доминанту от доминанты (не в *D-dur*), а в субдоминанту от доминанты, т. е. возвратная модуляция в главную тональность *C-dur*.

Приведенных примеров достаточно, чтобы вывести общую закономерность, управляющую тональным ответом: характерные сдвиги тех звуков мелодии, которые акцентируют доминанту, делаются в тональной имитации в целях укрепления тоники главной тональности и во избежание чрезмерного усиления доминантовой функции. Сдвиги касаются в первую очередь звука V ступени начальной мелодии — он переносится, как отмечалось, не на квинту вверх (или кварту вниз), что акцентировало бы функцию доминанты от доми-

нанты главной тональности, а на кварту вверх (на квинту вниз), что акцентирует в имитирующем голосе тонику главной тональности.

Подобную закономерность схематически можно представить в виде следующей формулы: тонике начального голоса отвечает доминанта в имитирующем голосе, а доминанте начального голоса отвечает тоника. Это справедливо как в отношении отдельных звуков I и V ступеней, так и в отношении целых тональностей: главной тональности отвечает доминантовая, а модуляции в доминантовую тональность отвечает возвратная модуляция в главную тональность.

Данная закономерность далеко не универсальна и проявляет себя отнюдь не всегда. Как правило, закономерность касается только начальных звуков мелодии и только модуляционных моментов перед вступлением имитирующего голоса. Так, например, в мелодии фуги *D-dur* Шостаковича (см. пример 95) доминантовый звук *a* в 3—4 тактах, в отличие от этого же звука *a* в самом начале мелодии, не подвергается переносу на кварту вверх в имитирующем голосе, а перемещается, как и все остальные звуки мелодии, на квинту. Аналогичный образец в модулирующей мелодии из фугетты Генделя (см. пример 97), где перенос на квинту вниз затрагивает только три звука, соответствующие моменту модуляции в доминанту,— другие же звуки мелодии смещены на кварту вниз.

Однако в отношении мелодий, заключающих в себе модуляцию в доминантовую тональность перед вступлением имитирующего голоса, следует отметить, что в тональной имитации подобных мелодий часто наблюдается тенденция перенести на кварту вверх (или квинту вниз) не только тот, обычно небольшой участок мелодии, в пределах которого осуществляется модуляция, но и предшествующие этому участку разделы мелодии. Так, можно наблюдать примеры, когда почти вся мелодия, за исключением одного или нескольких начальных звуков, имитируется не в доминанте, а в субдоминанте. Например, Бах, Х. Т. К., том I, фуга *gis-moll*:



В данном случае перенесен на квинту вверх (т. е. в доминанту) только один начальный звук I ступени — остальная часть мелодии смещена на кварту вверх (т. е. в субдоминанту).

Мелодия, которая почти на всем своем протяжении до вступления имитирующего голоса акцентирует тем или иным путем доминантовую функцию, нередко целиком имитируется в субдоминанте. Имитация подобной мелодии в доминанте создала бы чрезмерную акцентировку доминантовой функции и поставила бы под угрозу устойчивость главной тональности. Подобный пример мы имеем в органной фуге *d-moll* Баха:



Исходя из указанных соображений о значении реальной имитации в субдоминанте, ее можно считать предельным случаем тональной имитации, когда все звуки мелодии, в целях укрепления главной тоники, имитируются не на квинту вверх (или кварту вниз), а на кварту вверх (или, соответственно, на квинту вниз).

## § 61. Разновидности неточной имитации

При неточной имитации мелодия подвергается изменениям в первую очередь в отношении мелодической линии или ритма, или и того и другого вместе.

Известны следующие разновидности неточной имитации:

1) Имитация в обращении (ее называют еще «зеркальной» или «в противодвижении»). Имитирующий голос воспроизводит мелодию таким образом, что всем ходам мелодии вниз соответствуют ходы вверх (и наоборот) на тот же интервал с точным сохранением ритма. Например, Бах, вариации:

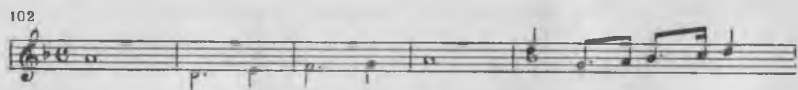


Обычно обращение делается по принципу возможного и наименьшего изменения ладового строения мелодии, что достигается следующим путем. III ступень тональности принимается за «ось симметрии», т. е. она остается неизменной в имитирующем голосе, II ступень заменяется IV (и наоборот), I ступень заменяется V, VII — VI. В таких условиях устойчивым звукам мелодии отвечают устойчивые, неустойчивым — неустойчивые. В последнем примере обращение совершенно по указанному принципу.

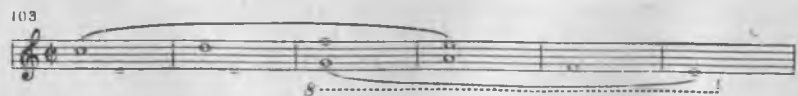
2) Имитация в увеличении. Имитирующий голос воспроизводит мелодию, увеличивая длительность каждого звука в одно и то же число раз (в два, три, четыре). Например, Бах, «Искусство фуги»:



3) Имитация в уменьшении. Имитирующий голос укорачивает звуки мелодии. Например, Бах, «Искусство фуги»:



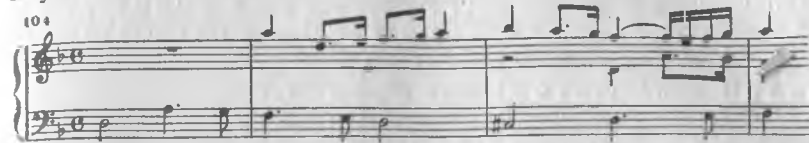
4) Имитация в обратном движении («ракоходная»). Имитирующий голос воспроизводит мелодию от конца к началу. Эта разновидность имитации исключительно редко встречается в музыке. Например, Моцарт, симфония *C-dur*, финал:



5) Свободная имитация. Имитирующий голос свободно меняет очертание мелодической линии и ритмический рисунок.

6) Ритмическая имитация. Имитирующий голос воспроизводит только ритм мелодии при произвольном мелодическом рисунке.

7) Совмещение свойств различных разновидностей в имитации. Например, мы видим совмещение обращения с уменьшением в «Искусстве фуги» Баха:



Имитирующий голос воспроизводит мелодию одновременно в обращении и в уменьшении.

## § 62. Разновидности канонов

Поскольку канон представляет собой вид имитации, постольку все рассмотренные в предыдущих параграфах разновидности имитации могут быть применены к канону. Поэтому каноны бывают с точной и неточной имитацией, в обращении, в увеличении, в уменьшении и т. д.

Остановимся на двух особых разновидностях канона — на бесконечном каноне и канонической секвенции.

Бесконечным называется такой канон, в котором конец непосредственно вливается в начало, и, следовательно, канон может быть повторен любое число раз без перерыва и без нарушения имитации. Например, Гайдн, квартет:



Бесконечный канон, в особенности с многократными повторениями, получил очень небольшое применение в классической музыке, видимо, в силу свойственной ему некоторой монотонности повторения.

Канонической секвенцией называется канон, в котором, подобно бесконечному канону, происходят периодические повторения сначала. Однако, в отличие от бесконечного канона, повторения каждый раз делаются на новой высоте, что и образует секвенцию. Разница по высоте между звеньями такой канонической секвенции называется интервалом (или шагом) секвенции.

Движение канонической секвенции может происходить как вверх, так и вниз на любой интервал. Как правило, этот интервал бывает в классической музыке очень малым — секунда, терция, реже — кварта.

Например, Бах, Х. Т. К., том I, fuga *e-moll*:



Здесь имеет место наиболее часто встречающийся случай двухголосной канонической секвенции, нисходящей по секундам.

Каноническая секвенция, видимо в силу заложенных в ней больших возможностей активного развития музыкальной мысли, получила значительно более широкое применение в музыке, чем бесконечный канон.

### § 63. Сложный контрапункт. Вертикально-подвижной контрапункт

В музыке полифонического склада широкое распространение получил особый вид сочетания мелодий, который называется сложным контрапунктом.

Сложный контрапункт представляет собой такое соединение мелодий, которое заключает в себе возможность нового соединения их. В отличие от сложного контрапункта всякое соединение мелодий, не подразумевающее какого-либо нового их соединения, называют простым контрапунктом.

Использование в музыкальном произведении возможности нового соединения, которую заключает в себе сложный кон-

трапункт, является разновидностью полифонического варьирования данного сочетания мелодий.

Соединение мелодий, которое принимается как данное, называется первоначальным соединением; всякое новое соединение этих же мелодий — производным. Таким образом, производное соединение представляет собой полифоническую вариацию (или вариант) первоначального соединения.

В музыкальной литературе мы находим много различных видов сложного контрапункта. Однако важнейшее место принадлежит тому виду сложного контрапункта, который принято называть подвижным контрапунктом.

Подвижной контрапункт, в отличие от других видов сложного контрапункта, допускает возможность нового соединения мелодий без изменения самих мелодий. В производном соединении мелодии сохраняют в точности свой мелодический рисунок, интервалы, ритм, метрическое строение (возможное изменение ладового наклонения — например перенос из мажора в минор и т. п. — в расчет не принимается).

Мелодии подвергаются только перемещению одна относительно другой по высоте, или во времени, или и по высоте и во времени вместе.

Случай с перемещением по высоте называется вертикально-подвижным контрапунктом; случай с перемещением во времени — горизонтально-подвижным контрапунктом; совместное перемещение и по высоте, и во времени — вдвойне-подвижной контрапункт.

Особенно большое значение в музыке получил вертикально-подвижной контрапункт. Остановимся на его закономерностях несколько подробнее.

Разновидности вертикально-подвижного контрапункта в двухголосии характеризуются интервалом перемещения одной мелодии относительно другой по высоте. Интервалы перемещения встречаются в музыкальной практике любые, но основное место приобрела та разновидность вертикально-подвижного контрапункта, которая характеризуется интервалом перемещения на октаву (на одну, две, три, четыре и т. д. октавы). Известное значение имеет в музыке перемещение на интервал дуодецимы и, реже, децимы.

Остальные интервалы перемещения встречаются совершенно эпизодически.

Интервал перемещения определяется, при анализе производного соединения, следующим путем. Он состоит из двух интервалов: а) интервала между высотным положением верхней мелодии в первоначальном соединении и высотным положением ее в производном соединении и б) ин-

тервала между двумя высотными положениями нижней мелодии.

Приведем примеры.

1) Бах, Х. Т. К., том I, двухголосная fuga *e-moll*:

Сравнивая высотное положение верхней мелодии в первоначальном соединении (в данном случае это тема фуги) и в производном, мы убеждаемся, что интервал между этими двумя высотными положениями равен ундециме — тема перемещена вниз на ундециму. Интервал между двумя высотными положениями второй мелодии (в данном случае противосложение) равен дуодециме — противосложение перемещено на дуодециму вверх. Складывая два интервала — ундециму и дуодециму, мы получаем интервал трех октав. Следовательно, в приведенном примере мы имеем дело с октавным вертикально-подвижным контрапунктом.

2) Глинка, «Камаринская»:

Высотное положение верхней мелодии (основной темы) осталось неизменным; нижняя мелодия переместилась на октаву вверх. Следовательно, мы имеем пример вертикально-подвижного контрапункта октавы.

3) Орlando Лассо, том I:

Верхняя мелодия перемещается на октаву вниз; нижняя мелодия — на квинту вверх; в сумме образуется интервал дуодецимы. Следовательно, это пример вертикально-подвижного контрапункта дуодецимы.

Обратим внимание на то, что во всех трех примерах обе мелодии в производном соединении обмениваются местами — верхняя мелодия переносится вниз (или остается на месте), а нижняя — вверх, по сравнению с первоначальным соединением (т. е. мелодии сближаются, вплоть до «перекрещивания»). Подобные случаи вертикально-подвижного контрапункта, когда мелодии обмениваются местами, называют двойным контрапунктом («двойной контрапункт октавы», «двойной контрапункт дуодецимы» и т. п.).

Двойной контрапункт представляет особый художественный интерес в музыке потому, что посредством него достигается наиболее рельефное полифоническое варьирование в сочетании мелодий. На самом деле: обмен местами мелодий дает наиболее заметное полифоническое изменение первоначального соединения — особенно выигрывает нижняя мелодия, которая теперь попадает в верхний голос.

Двойной контрапункт получил достаточно большое применение не только в полифонической музыке, но и в гомофонной, где он используется для варьирования отношений голосов в общей звуковой ткани.

Выше отмечалось, что основное место в ряду других разновидностей вертикально-подвижного контрапункта приобрел контрапункт октавы (двух, трех, четырех октав — различие в числе октав мало существенно). Причину господствующей роли контрапункта октавы надо искать в следующем обстоятельстве. Перемещение мелодий в контрапункте октавы, в сравнении со всеми другими интервалами, вносит наи-

меньшие функционально-гармонические изменения в соотношении мелодий. Контрапункт октавы, в особенности двойной контрапункт октавы, дает, так сказать, максимум полифонического варьирования при минимуме гармонических изменений.

При перемещении мелодий на октаву в двойном контрапункте основные диссонирующие гармонические интервалы между мелодиями остаются диссонирующими (секунды превращаются в септимы и наоборот), консонирующие остаются консонирующими (прима превращается в октаву и, наоборот, терция — в сексту и наоборот). Заметные изменения претерпевает только кварта, которая превращается в квинту, и квинта, которая превращается в кварту.

Вертикально-подвижной контрапункт применяется при любом количестве голосов в полифоническом многоголосии. В применении к трехголосию он называется тройным контрапунктом, в применении к четырехголосию — четверным и т. д. Приведем выдающийся пример вертикально-подвижного контрапункта в пятиголосии — финал симфонии «Юпитер» Моцарта:

Как очевидно, все перемещения голосов осуществляются на октаву (две октавы, три октавы и т. д.).

При горизонтально-подвижном контрапункте (подразумеваемом перемещение мелодий одна относительно другой во времени) эти перемещения делаются на любые промежутки времени (от долей такта до нескольких тактов). Здесь нет никаких особых преимуществ ни у одного из промежутков перемещения — при горизонтально-подвижном контрапункте может происходить перемещение мелодий даже с тяжелых долей такта на легкие и наоборот, благодаря чему мелодия претерпевает изменение своей метрической структуры. Такие случаи в музыке не часты.

В двойне-подвижной контрапункт<sup>1</sup> совмещает в себе перемещение как по высоте, так и во времени. В применении к контрастной полифонии вдвойне-подвижной контрапункт, подобно горизонтально-подвижному, используется в музыке сравнительно редко.

Свое основное применение горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункты находят в области имитационной полифонии.

Имитация с применением этих видов подвижного контрапункта обычно известна под названием стретты или стреттной имитации<sup>2</sup>. Имеется в виду такой вид имитации, при котором в производном соединении второй голос вступает с темой до окончания темы в первом голосе, т. е. в производном соединении образуется горизонтальное перемещение второго голоса — он вступает раньше, чем вступал в первоначальном соединении (отсюда и название стретта — сжатие во времени).

Стреттная имитация может иметь разные степени «сжатости»: второй голос может вступить очень рано (сильный горизонтальный сдвиг — «быстрая» стретта), может вступить на середине темы, может вступить близко к окончанию темы («медленная» стретта).

Обычно «быстрая» стретта производит впечатление большей сжатости, сконцентрированности, учащенности развития, чем стретта «медленная».

Приведем пример стреттных имитаций в фуге *C-dur* из I тома Х. Т. К. Баха.

Первоначальное соединение таково (имитация в верхнюю квинту со сдвигом во времени на  $1\frac{1}{2}$  такта):

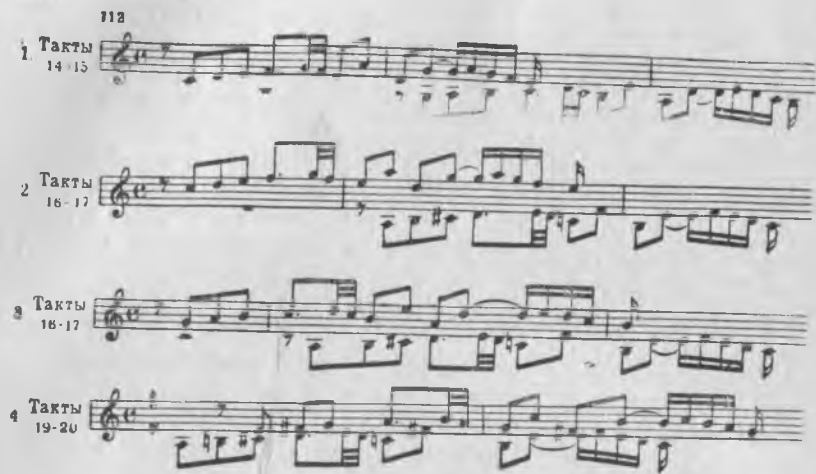
<sup>1</sup> Не надо смешивать его с двойным контрапунктом, рассмотренным выше.

<sup>2</sup> Стретта по-итальянски значит сжатие.





Имитация имеет в фуге производные соединения с разными перемещениями:



Как очевидно, четвертый случай относится к горизонтально-подвижному контрапункту (соотношение мелодий по высоте не меняется — квинта вверх), а остальные случаи — к вдвойне-подвижному контрапункту.

Эффект концентрации развития, возникающий при «быстрой» стреттной имитации, разнообразно используется в музыке, в эпизодах активной разработки темы почти во всех жанрах — в опере, в симфонии, в камерных произведениях.

### § 65. Сочетание видов полифонии

В многоголосии, состоящем из трех и более голосов, возможно очень разнообразное сочетание различных видов полифонии в одновременности. Отметим важнейшие случаи подобного сочетания.

1. Имитация в сочетании со свободным контрапунктирующим голосом. Например, Бах, X. Т. К., том I, фуга *h-moll*:



ясно, что для первого случая — имитацию, а третий — свободный.

2. Двойная имитация. Двойной имитацией называется имитация сразу двух разных мелодий, т. е. находящихся между собой в контрастно-полифоническом соотношении.

Например, Моцарт, трио № 5:



Пример представляет собой бесконечный канон — в данном случае это пример двойного бесконечного канона.

### § 66. Форма фуги, фугетты, фугато

Фугой называется форма самостоятельного полифонического произведения, построенного на многократной имитации основной одноголосной темы (изредка двух или трех одноголосных тем).

Фуга начинается с поочередного вступления всех голосов, имитирующих тему, и развивается путем дальнейшей имитации этой темы во всех голосах.

Наряду с имитационным изложением в фугах известную роль играет также неимитационная полифония в виде противосложений к теме и, иногда, в виде контрастно-полифонического сочетания двух и более тем. Большую роль в фуге играет часто сложный контрапункт.

Фуга отличается исключительным разнообразием форм. Поэтому среди фуг выдающихся композиторов XVIII





В первом случае тема модулирует в доминантовую тональность, а ответ возвращается в главную; во втором случае модулирует ответ. В обоих случаях темы строятся на разработочно-контрастном развитии тематических элементов.

По общему протяжению темы в фугах могут занимать сравнительно небольшой объем—от одного такта до двух, трех, редко доходя до 10—12 тактов. Они соответствуют скорее понятию «тематическое ядро», чем собственно «тема» в гомофонной музыке, хотя, конечно, более развитые темы фуг и приближаются, по структуре и своему значению в произведении, к гомофонной теме. Таковы, например, следующие темы:

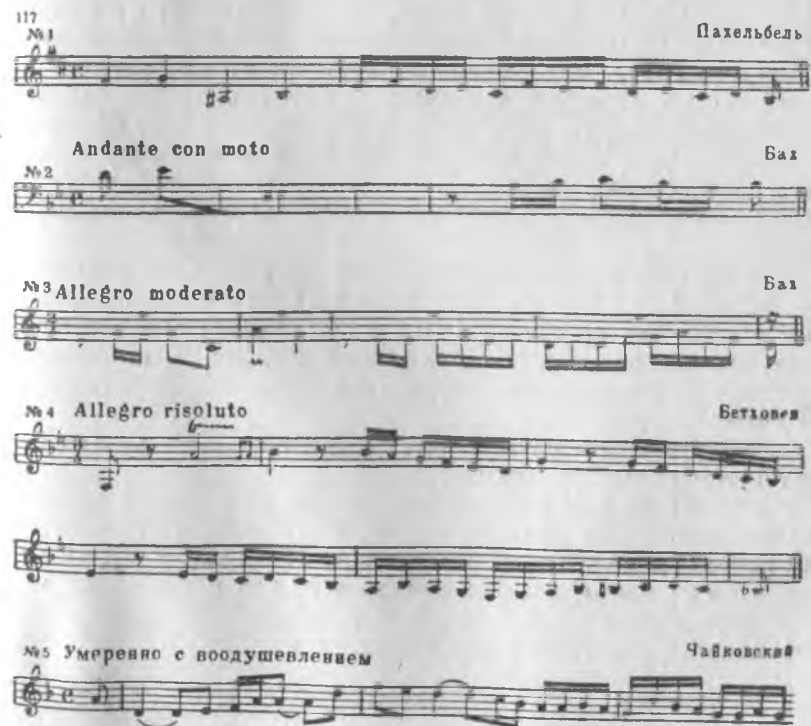


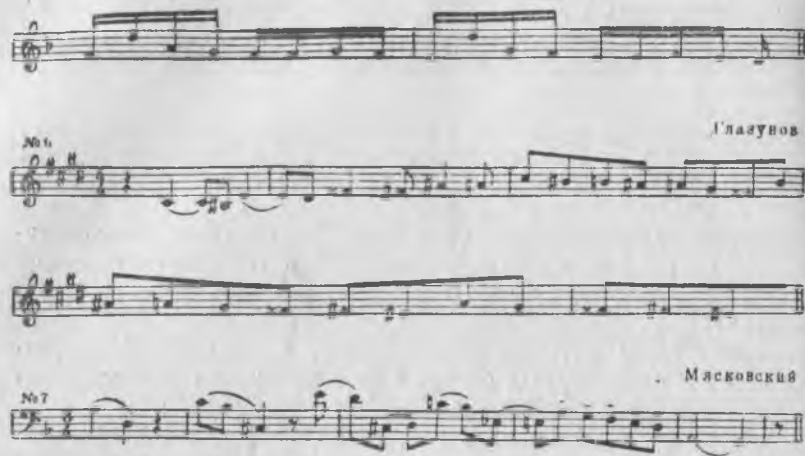
Последний пример (из оратории Шостаковича) представляет собой редчайший случай, когда тема фуги строится по типу периода повторной структуры (два сходных предложения).

Многие темы фуг имеют структуру, в которой обнаруживаются три характерных раздела (в отношении своих масштабов эти разделы могут иметь любые пропорции):

- 1) начальное тематическое «ядро»;
- 2) «развертывание», т. е. обычно секвентное развитие и
- 3) кадансирование, часто совпадающее с последним звеном секвенции в развертывании.

Приведем особенно яркие примеры:





Обратим внимание на следующее явление в данных примерах: почти всюду тематический материал «ядра» более или менее контрастирует с тематическим материалом «развертывания» и каданса. «Ядро» несколько выделяется в теме благодаря большей яркости и внутреннему разнообразию своих тематических черт. В подобных случаях говорят, что «ядро» более индивидуализировано по своему тематическому материалу. Эта индивидуализированность, как очевидно, образуется в силу большего ритмического разнообразия ядра или в силу большего разнообразия интервалов, составляющих ядро (выразительные скачки и т. п.) или в силу других каких-либо причин.

«Развертывание» в подобных темах строится обычно на разработочном развитии, на секвенциях, и заключается в себе, как правило, меньшей степенью тематической индивидуализированности. В подобных случаях тематический материал «развертывания» нередко называют «общими формами движения».

«Развертывание» служит как бы фоном для рельефного тематического «ядра».

Кадансирование в теме всегда включает в себе ряд признаков завершающего развития — это известные нам приемы мелодического завершения: 1) приход к тонике или доминанте главной тональности или к тонике побочной тональности<sup>1</sup>, т. е. ладо-функциональный каданс, 2) заполнение имевших место скачков путем более поступи-

<sup>1</sup> Темы фуг модулируют, как правило, в тональность только V ступени.

ным звукам темы (как бы краткий «конспект» темы), 4) краткое репризное повторение начальных интонаций. Очень редко встречаются темы, в которых индивидуализированное «ядро» помещается в середине темы, а перед ним и после него развертываются «общие формы движения». Подобный пример мы можем наблюдать в фуге *e-moll* из II тома Х. Т. К. Баха (см. пример 116).

И, наконец, отметим существование немалого числа тем, в которых все, или почти все, составляющие их интонации имеют сравнительно одинаковую индивидуализированность. Таковы, например, темы в фугах *e-moll*, *fis-moll*, *As-dur*, *H-dur* из I тома Х. Т. К. Баха. Этот тип тем особенно часто встречается в произведениях русских композиторов.

Как очевидно из всех приведенных примеров, образный характер тем в фугах обладает исключительным разнообразием.

Мы находим в темах почти все типы образно-жанровых характеров, известных в музыке не только полифонической, но и гомофонной,— и сосредоточенная скорбная лирика (пример 115 — тема *gis-moll*), и стремительный жизнерадостный порыв (тема Бетховена в примере 117), и острая, скерцозная, «мефистофельская» тема из сонаты Листа (пример 116), и речитативная сумрачная тема Мясковского (пример 117). Достаточно вслушаться, например, в темы фуг одного лишь «Хорошо темперированного клавира» Баха, чтобы узнать в них почти всю характерную музыкальную тематику творчества Баха в целом — от скорбных хоралов до блестящих юмором танцев.

Вместе с тем очевидно, что темы фуг, будучи одноголосными по изложению, обладают несколько иным, чем многоголосные гомофонные темы, музыкальным характером звучания и их выразительный смысл отличается особыми оттенками. Все образное содержание фуг сосредоточивается, как бы «конденсируется» в одном голосе, т. е. они представляют собой чисто мелодическое явление и их гармоническая основа выступает лишь в скрытом виде.

## § 68. Экспозиционная часть фуги

Экспозиционная часть фуги включает в себя собственно экспозицию и может иметь еще, помимо экспозиции, дополнительные вступления или же контрэкспозицию.

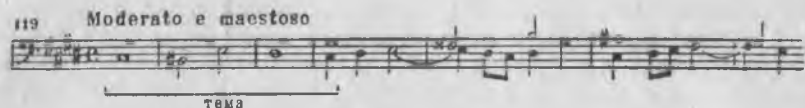
Экспозицией называется начальная часть фуги, состоящая из первых вступлений темы во всех голосах. В простых фугах (на одну тему) экспозиция всегда начинается одноголосно, далее тема имитируется последовательно

заклучает в себе столько вступлений темы, сколько голосов в фуге.

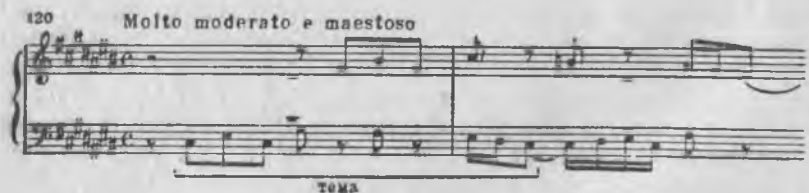
Вступление темы в имитирующем голосе делается обычно в фугах после окончания темы. Например, начало фуги *A-dur* из II тома Х. Т. К. Баха:



Однако ответ может вступать путем наложения на последний звук темы — фуга *cis-moll* из I тома Х. Т. К. Баха:



В редких случаях ответ вступает путем наложения на целую группу звуков темы. В таком случае мы имеем дело со стреттной имитацией, как, например, в фуге *Cis-dur* из II тома Х. Т. К. Баха:



Фуги с подобным стреттным вступлением голосов в экспозиции называют стреттными фугами.

Тональности, в которых происходят вступления темы и ответа в экспозиции, обычно представляют собой чередование главной и доминантовой функций (изредка — субдоминантовой и совсем редко — какой-либо иной).

Таким образом, основным видом имитации в экспозиции фуги является имитация кварто-квинтовая (на тонике — на доминанте).

Вступление ответа на доминанте далеко не всегда означает вступление его в доминантовой тональности.

протiwосложения может оставлять ответ в главной тональности, но на доминантовой функции. Например, в фуге *As-dur* из I тома Х. Т. К. Баха:



Как очевидно, гармонизация ответа подразумевает здесь главную тональность. Доминантовая тональность появляется позднее (лишь в интермедии) <sup>1</sup>.

Чрезвычайно часты случаи, когда ответ, начинаясь на доминанте главной тональности, только постепенно, к концу, оказывается гармонизованным в тональности доминанты. В постепенности появления новой тональности сказывается общий характер непрерывности, столь типичный для полифонической музыки.

Порядок вступлений темы по голосам в экспозиции фуги имеет свои довольно прочные традиции.

В двухголосных фугах используются оба возможных порядка (обозначаем вступление буквой Т):

Т            Т—  
Т—    и    Т

В трехголосных фугах из шести возможных схем в подавляющем большинстве случаев используются только два следующих порядка:

Т — —            Т —  
Т — и Т — —  
Т                    Т

<sup>1</sup> Понятие «интермедии» смотри в § 71.

В обоих случаях последним вступающим голосом является бас.

Реже встречается последовательность:

Т  
Т -  
Т - -

Для четырехголосных фуг типичны следующие случаи:

Т - - -	Т -	Т	Т
Т - -	Т - -	Т -	Т - - -
Т -	Т - - -	Т - -	Т - -
Т	Т	Т - - -	Т -

Как в трехголосии, так и в приведенных примерах четырехголосия последним вступающим голосом оказывается крайний, что, несомненно, связано с некоторыми гомофонными чертами, свойственными классической полифонии, — в крайнем голосе в многоголосии тема всегда яснее слышна и выделяется рельефнее, чем в среднем.

Иногда встречаются четырехголосные фуги со следующим порядком вступлений в экспозиции:

Т - -  
Т - - -  
Т  
Т -

В пятиголосной фуге обычно используются только два случая — восходящий и нисходящий:

Т	Т - - - -
Т -	Т - - -
Т - -	Т - -
Т - - -	Т -
Т - - -	Т

— таковы, например, две пятиголосные фуги Х. Т. К. Баха (*cis-moll* и *b-moll* в I томе), где последний голос также является крайним.

Как видно из приведенных схем, первая пара голосов оказывается парой соседних голосов. Близость голосов в начальной имитации фуги проявляется обычно не только в том, что это соседние по партитуре голоса. Обычно эти голоса — соседние и по абсолютной высоте, т. е. начальная имитация, повторяющая тему на доминанте, делается, как правило, в верхнюю квинту или в нижнюю кварту и только очень редко в верхнюю дуодециму или в нижнюю ундециму.

Также и остальные голоса обычно вступают в экспозиции на ближайшей абсолютной высоте, однако всегда на новой высоте. Иначе говоря, все голоса фуги вступают в экспозиции на разных звуковысотных уровнях и в разном порядке, но эти уровни в целом являются соседними — экспозиция никогда не разбрасывается по многим регистрам, но сосредоточивается обычно в одном среднем регистре. Регистровое расширение осуществляется уже в следующих после экспозиции разделах фуги.

### § 69. Дополнительные вступления и контрэкспозиция

Дополнительными вступлениями называются все остальные вступления темы в экспозиционной части фуги после экспозиции. Они совершаются, как правило, только в тех тональностях, которые свойственны экспозиции.

Звуковысотные уровни дополнительных вступлений иногда совпадают с уровнями, использованными в экспозиции, но чаще оказываются новыми, начиная тем самым общее регистровое расширение фактуры фуги.

Контрэкспозицией называется группа дополнительных вступлений, число которых равно числу вступлений в экспозиции. В контрэкспозиции обычно каждый из голосов, вступавший в экспозиции на тонике, теперь вступает на доминанте, вступавший же на доминанте — вступает на тонике, т. е. меняется тональная функция вступления в каждом голосе.

Приведем всю экспозиционную часть фуги *E-dur* из I тома Х. Т. К. Баха:





Составим схему вступлений темы по голосам (тему будем обозначать черной нотой, палочка около ноты будет указывать соответствующий голос):

В последнем вступлении обозначение доминантовой тональности сделано условно (в скобках), так как тема вступает здесь хотя и на доминанте, но гармонизована в главной тональности.

Как очевидно из схемы, контрэкспозиция в фуге имеет типические черты: при вторичном вступлении темы в каждом голосе меняется тональная функция вступления (например,

верхний голос вступал на доминанте, а в контрэкспозиции вступает на тонике и т. д.).

Кроме того, вступление верхнего голоса в контрэкспозиции расширяет регистровку вступлений, так как делается на новой, неиспользованной высоте.

## § 70. Противосложения

Противосложения, появляющиеся в экспозиционной части фуги (особенно первое противосложение), нередко играют очень значительную роль в дальнейшем развитии формы фуги. Противосложение, повторяющееся в каком-либо из голосов при дальнейших вступлениях темы, называется удержанным.

Удержанное противосложение, сопровождая вступления темы, приобретает в некотором смысле слова значение второй сопровождающей темы, т. е. менее яркой менее индивидуализированной темы. Оно, подобно основной теме, подвергается имитации, т. е. вступает в различных голосах.

Противосложение нередко удерживается не все целиком — имитируется только какая-либо его часть, и при этом иногда достаточно свободно.

Удержанное противосложение обычно образует с темой двойной контрапункт (при двух и более удержанных противосложениях — тройной, четверной контрапункты). Показателем подвижного контрапункта в подавляющем большинстве случаев бывает октава (изредка дуодецима).

Приведем схему вступлений темы и двух удержанных противосложений в фуге *B-dur* из I тома Х. Т. К. Баха (первое противосложение будет обозначать  $\Pi_1$ , второе  $\Pi_2$ ):

Верхний голос	Т	$\Pi_1$	$\Pi_2$	Т	-	$\Pi_1$	$\Pi_2$	-	Т	$\Pi_1$	-
Средний голос		Т	$\Pi_1$	$\Pi_2$	-	Т	$\Pi_1$	-	$\Pi_1$	Т	-
Нижний голос			Т	$\Pi_1$	-	$\Pi_2$	Т	-	$\Pi_2$	$\Pi_2$	-
Тональности	<i>B</i>	<i>F</i>	<i>B</i>	<i>F</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>c</i>	<i>Bdc</i>	<i>Es</i>	<i>B</i>	<i>B</i>
	экспозиция	до-	интер-	интер-							
		полн-	медя	медя							
		-	тельное								
			вступление								
	Экспозиционная часть				Средняя часть			Заключительная часть (реприза)			

Как видно из схемы, оба противосложения, появившись в экспозиции, удерживаются далее при всех вступлениях темы на всем протяжении фуги. Повторение противосложений в ряде случаев делается с небольшими изменениями. Тема и оба противосложения написаны здесь в тройном контрапункте октавы.

Обратим внимание на тот важный факт, что оба противосложения, подобно теме, при первых своих повторениях, каждый раз перемещаются в новый голос. В одном и том же голосе противосложение подряд повторяется только в конце фуги ( $P_1$  — в среднем голосе,  $P_2$  — в нижнем голосе). Этот факт еще раз подтверждает то общее положение, что вступление удержанных противосложений имеет в основном имитационную природу в фугах.

Указанный факт говорит также о том, что первое и второе противосложения, появляясь в экспозиции в первом вступившем голосе, служат мелодически-закономерным продолжением темы. Мелодическое развитие первого голоса не заканчивается на теме, но непрерывно переходит в первое противосложение и далее во второе. В непрерывности мелодического развития каждого голоса сказывается общий характер непрерывности, свойственный полифонической музыке.

### § 71. Связки, интермедии

Небольшое, связующее построение, располагающееся между двумя проведениями темы в разных голосах, называется кодеттой (или просто связкой). Более крупные связующие построения, не меньше, чем тема, по протяжению (или лишь несколько меньше), называются интермедиями.

Связки возникают, как правило, в тех случаях, когда между последним звуком темы в одном голосе и первым звуком темы в другом имеется гармоническое противоречие, т. е. первый звук имитации принадлежит к новой гармонии и для подхода к нему необходима смена гармонической функции, что и осуществляется в связке.

Например, в квартете Чайковского:

The image shows a musical score snippet from a quartet by Tchaikovsky. It consists of two staves of music. The first staff is labeled '124 Allegro con moto' and contains a melodic line with a bracket underneath labeled 'тема' (theme). The second staff contains a response melodic line with a bracket underneath labeled 'ответ' (answer). Below the second staff, there are two brackets labeled 'связка' (connecting passage), one under the first part and one under the second part of the staff, indicating the connecting passages between the theme and the answer.

Тема, как очевидно, кончается на звуке *c* (тоники *C-dur*), а имитация начинается со звука *h* (доминанта *C-dur*) — связка образует переход от тоники к доминанте.

В том случае, если между последним звуком темы и первым звуком имитации нет гармонического противоречия, связка обычно отсутствует. Например, начало фуги A-dur из II тома Х. Т. К. Баха (см. пример 118).

Развернутые по масштабам интермедии, как правило, строятся секвенстно.

В этом факте с особенной ясностью сказывается мелодическая природа формы фуги, так как в секвенции, ярче чем где-либо, выявляется звуковысотная направленность движения голосов — секвенция всегда движется, мелодически восходит или нисходит и не может стоять на одной высоте. Из указанных линий движения секвенций в интермедиях складываются широкие мелодические волны, с подъемами, кульминациями, спадами. Этими линиями обрисовывается основной мелодический профиль фуги в целом.

Интервальный шаг секвенций в интермедиях в подавляющем большинстве случаев представляет собой секунду или терцию. Квартовые, квинтовые и более секвенции — редчайшее исключение.

Повторение звеньев в секвенции может быть точным, но может сопровождаться изменениями у части голосов или даже во всех голосах (так называемая свободная секвенция, сохраняющая только общий гармонический контур звена).

Тематический материал интермедий почти всегда связан с темой и противосложениями. Сколь бы контрастной ни представлялась интермедия в сравнении с темой, она все же в той или иной мере развивает материал темы или сопровождающих тему противосложений. Контраст образного характера между интермедией и темой в фуге не возникает реально — он может намечаться только в зародыше. Фуга на одну тему, как отмечалось, остается произведением, воплощающим и развивающим только один основной музыкальный характер. Интермедия оказывается богатым средством развития именно единого характера музыки, создаваемого фугой в целом.

В интермедиях, построенных секвенционно, широко применяются самые различные виды имитации и подвижных контрапунктов. Нередко встречается каноническая секвенция, точная или свободная.

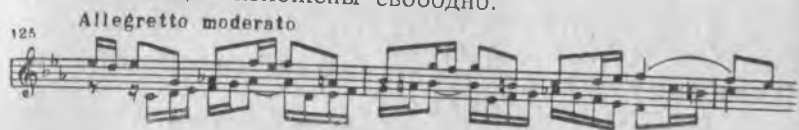
В многоголосных фугах в интермедиях часто используется имитация в сопровождении контрастирующего голоса.

Протяжение звена секвенции колеблется в фугах от долей такта до нескольких тактов. Число звеньев секвенции редко превышает три. Нередко интермедия составляется из группы разных секвенций.

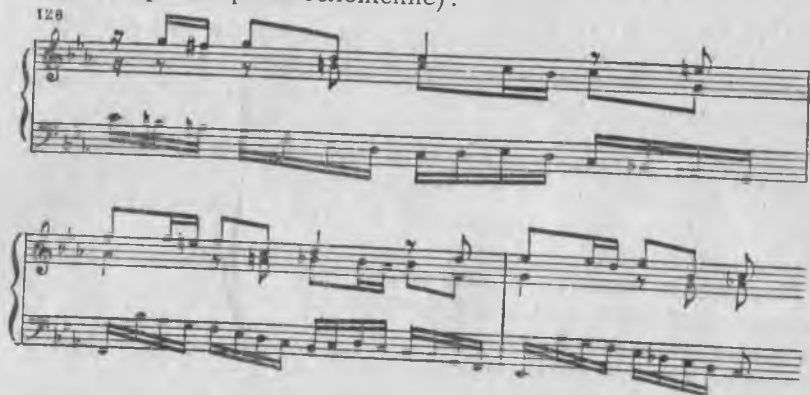


В качестве примера рассмотрим интермедии в фуге *c-moll* из I тома Х. Т. К. Баха:

1) Контраст голосов (элементы темы и первого противосложения в обращении), конец третьего звена и четвертое звено секвенции изложены свободно:



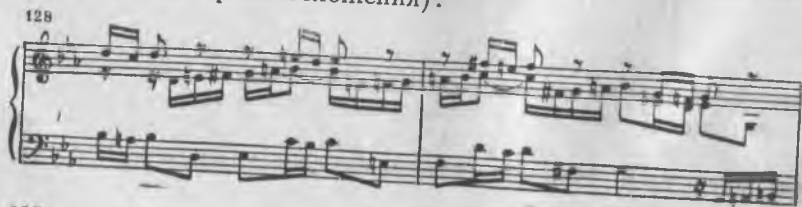
2) Каноническая секвенция с третьим контрастирующим голосом (имитируется начальный элемент темы, контрапунктирует первое противосложение):



3) Контраст голосов с удвоением одного из голосов терциями (в обоих голосах материал противосложений, первое противосложение в обращении):



4) Контраст голосов в тройном контрапункте октавы с частичным удвоением одного из голосов терциями (элементы темы и первого противосложения):



5) Контраст голосов — верхний секвенцирует точно, средний свободно удваивает некоторые звуки верхнего, нижний голос движется несеквентно (элементы темы и первого противосложения):



В экспозиционной части фуги интермедии играют обычно небольшую роль. Они встречаются иногда между вторым и третьим вступлениями темы, перед дополнительными вступлениями внутри контрэкспозиции, и нередко связывают экспозиционную часть фуги со средней частью.

Основная роль интермедий выпадает на долю средней и заключительной частей фуги.

## § 72. Средняя часть

Для средней части фуги характерно в первую очередь избегание главной тональности в качестве тональности вступления темы. Избегается обычно, в особенности в начале средней части, вступление темы и в доминантовой тональности V ступени, т. е. вводятся тональности, новые в сравнении с экспозиционной частью. Именно по вступлению темы в какой-либо новой тональности узнается начало средней части.

Эти новые тональности обычно являются родственными к главной.

Новые тональности нередко имеют противоположное ладовое наклонение (минор вместо мажора, и наоборот), в силу чего средняя часть заметно отличается от экспозиционной по своему ладо-гармоническому колориту.

Вернемся, например, к схеме фуги *B-dur* из I тома Х. Т. К. Баха (см. схему на стр. 219). Средняя часть в этой фуге идет

в минорных тональностях VI и II ступени, тогда как экспозиционная и заключительная части составляют исключительно из мажорных тональностей (I, V и IV ступеней).

Значительную роль в средней части фуг играет смена числа голосов в многоголосии. Это явление особенно важно для четырех-, пятиголосных фуг. Если в трехголосных фугах нередки случаи, когда смена числа голосов имеет место только в экспозиции, где постепенно накапливается трехголосие, и далее вся fuga сплошь изложена трехголосно, то в четырех- и пятиголосных фугах смена числа голосов является важным выразительным средством, участвующим в развитии в особенности средней части фуги.

Смена числа голосов происходит в силу паузирования одного или нескольких голосов после полного многоголосия или, наоборот, в силу вступления голосов после паузирования. Таким образом, при смене числа голосов возникает развитие самой полифонической фактуры, ее разрежение или уплотнение, как постепенное, так и внезапное, концентрация в одной только верхней, или средней, или нижней группе голосов, или же, наоборот, включение tutti, уменьшение числа голосов перед новой волной их поочередного вступления и т. п.

Паузируют какие-либо голоса обычно перед вступлением с темой. Вступление голоса после длительного паузирования не с темой — явление сравнительно редкое в фугах.

Далеко не всегда все вступления темы в средней части фуги разделяются интермедией.

Нередко вступления темы складываются в группы имитационных вступлений.

Важно отметить, что эти группы часто заключают в себе к в ар то-к в ин то в у ю имитацию темы, т. е. они образуют как бы небольшие контрэкспозиции (из двух или трех вступлений) в побочных тональностях. Примером может служить fuga *B-dur* из I тома X. Т. К. Баха (схема фуги приведена на стр. 219). В средней части этой фуги оба вступления темы — в *g-moll* и в *c-moll* — идут без интермедии и образуют как бы минорную контрэкспозицию из двух вступлений темы в побочных тональностях.

Нередко главная мелодическая кульминация фуги помещается в средней части (особенно к ее концу).

При анализе фуг мы считаем, что интермедия, соединяющая экспозиционную часть фуги со средней частью, принадлежит к экспозиционной части. Интермедия же, ведущую к заключительной части фуги, мы должны относить к средней части фуги. Однако нередко внутри интермедии, ведущей от экспозиционной части к средней, возникает ясно выраженный каданс (на тонике главной или побочной тональности) — в этом случае первый раздел интермедии, до каданса, надо от-

носите... каданса, — к средней части. С подобным примером мы сталкиваемся в фуге *G-dur* из II тома X. Т. К. Баха — интермедия, имеющая 13 тактов, разделяется кадансом на 4+9 тактов — в данном случае первые 4 такта надо относить к экспозиционной части фуги.

Таким образом, в средней части фуги, в целом, преобладают разработочные формы развития (особенно в отношении тонального плана и роли интермедий), поэтому иногда среднюю часть фуги, аналогично сонатной форме, называют разработкой. Разработочный характер развития в средних частях фуг проявляется нередко еще и в том, что тема подвергается в них изменениям (обращение, увеличение, уменьшение и т. п.) и вступает в разных голосах в виде стретты.

### § 73. Заключительная часть

В заключительной части фуги мы различаем репризу и собственно заключение, иногда приобретающее значение коды.

Начало репризы в фугах узнается по признаку вступления темы в любом из голосов в главной тональности или (изредка) в тональности IV ступени (субдоминанты).

Реприза в фугах всегда является измененной. В очень большой мере изменения репризы сказываются в сжатии ее масштабов, в концентрации развития в ней. Это проявляется чаще всего в том, что в репризах возникают стреттные проведения темы, сокращается объем интермедий, уменьшается число вступлений темы в сравнении с экспозицией, господствующей тональностью становится главная и от нее делаются более краткие отклонения, по преимуществу в субдоминантовую сторону.

Эта концентрация развития в репризе всегда вытекает из предшествующего развития в фуге и закономерно завершает его. Завершающая, подытоживающая роль репризы проявляется главным образом в ее синтетических чертах — реприза, будучи повторением экспозиции, вместе с тем продолжает разработочное развитие средней части — в репризе мы всегда найдем характерные свойства и экспозиционной и средней части данной фуги в своеобразном сочетании.

Обратимся, для примера, к схеме фуги *B-dur* из I тома X. Т. К. Баха (см. стр. 219).

Из схемы очевидно, что в репризе этой фуги имеется всего только два вступления темы (столько же, сколько в средней части), тогда как в экспозиционной части было четыре.

Реприза здесь начинается с темы *Es-dur*, т. е. в субдоминантовой тональности, и заканчивается вступлением на тонике — в экспозиционной же части вступления темы делались на тонике и доминанте. Важно отметить, что оба минорных вступления темы в средней части относились к субдоминантовой области тональностей.

Таким образом, мы видим, что реприза этой фуги имеет много черт общности со средней частью. Это — динамическая реприза, берущая от экспозиции мажорное ладовое наклонение темы и (к концу) главную тональность, а от средней части — субдоминантовый уклон, сокращение числа вступлений и, наконец, использование того сочетания темы с двумя удержанными противосложениями, которое появилось в начале средней части (мы имеем в виду сочетание, при котором тема помещается в среднем голосе, первое противосложение — наверху, а второе внизу, т. е. вступление темы в *g-moll*, повторенное в конце репризы в *B-dur*).

Отметим также, что в этой фуге интермедия, подводящая к репризе, строится на том самом секвентном материале, на котором строилась интермедия, подводящая к средней части. Следовательно, реприза фуги подготовлена во второй интермедии благодаря репризному повторению материала первой интермедии.

Заключением фуги называется последнее построение фуги, в котором не вступает тема и которое завершается кадансом. По масштабам заключение может быть как обширным, так и очень кратким. Иногда оно отсутствует вовсе, и заключительный каданс фуги совпадает с кадансом в последнем вступлении темы.

Пример чрезвычайно обширного заключения можно найти в фуге *D-dur* из I тома Х. Т. К. Баха. Сравнительно краткое заключение имеется в рассмотренной фуге *B-dur* из I тома Х. Т. К. Баха. Отсутствует самостоятельное заключение, например, в фуге *g-moll* из I тома Х. Т. К. Баха.

Иногда в фугах можно найти коду, т. е. сравнительно развернутое дополнение после полного каданса в главной тональности. Примером коды могут служить последние  $2\frac{1}{2}$  такта в фуге *c-moll* из I тома Х. Т. К. Баха.

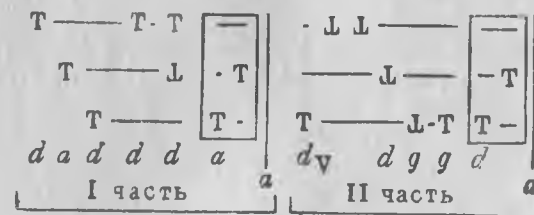
Совершенно очевидно, что кода в фуге, как и всякая кода, всегда играет роль полного завершения развития в произведении.

#### § 74. Особые случаи структур в простых фугах

Наряду с трехчастными простыми фугами изредка встречаются фуги иной структуры. Отметим некоторые из них.

может служить фуга *d-moll* из I тома Х. Т. К. Баха.

Напишем схему этой фуги. Обозначаем тему буквой Т, обращенную тему обозначаем «опрокинутой» буквой Л; на схему заносим только случаи вступления темы в полном объеме; вертикальная стрелка указывает момент полного совершенного каданса и тональность:



Фуга почти посередине разделяется полным совершенным кадансом в доминантовой тональности (*a-moll*) на две части. Вторая часть начинается хотя и в главной тональности, но на доминантовой функции.

В конце второй части повторяется каданс, который завершал первую часть, но теперь уже в главной тональности.

Следует отметить, что в конце второй части повторяется не только каданс, но и целое построение, предшествующее кадансу, — стреттное вступление темы в двух нижних голосах с противосложением в верхнем голосе.

Таким образом, в этой фуге ясно проявляются черты старинной двухчастной формы с симметричным распределением ладо-гармонических функций —  $\begin{matrix} T & D \\ I & II \end{matrix}$

Здесь имеются даже характерные для этой формы элементы сонатности: перенесение заключительного построения первой части из доминантовой тональности в главную в конце второй части.

Подобная форма двухчастной фуги характерна для старинного танца жиги. Приведем схему жиги из «Английской» сюиты *e-moll* И. С. Баха:



В отличие от рассмотренной выше фуги в этой форме, как и вообще в жигах, каждая из двух основных частей повторяется.

Отметим попутно, что для жиг (в особенности в творчестве И. С. Баха) характерно использование во второй половине формы темы в обращении.

Такое явление мы можем наблюдать и в рассмотренной фуге *d-moll*, в силу чего указанную фугу следует признать родственной жигам по типу своей структуры и тематического развития.

2. Двухчастная фуга с чертами сонаты без разработки. Примером может служить фуга *f-moll* из II тома Х. Т. К. Баха. Схема ее такова:



Эта фуга, так же как и рассмотренная выше фуга *d-moll*, почти посередине разделяется полным совершенным кадансом в доминантовой тональности (*c-moll*) на две части. Здесь также все завершающее первую часть построение, с двумя вступлениями темы и заключительным кадансом (в данном случае еще с интермедией перед кадансом), переносится из доминантовой тональности в главную в конце второй части.

Как очевидно, завершающее построение играет роль побочной партии в данной форме.

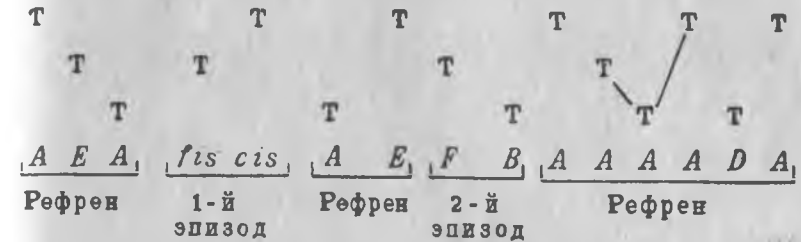
В отличие от указанной фуги *d-moll* в фуге *f-moll* вторая часть начинается со вступлений темы на тонике главной тональности. Следовательно, здесь имеет место реприза, с которой и начинается вторая часть.

Таким образом, первую часть можно считать как бы экспозицией сонаты, а вторую часть — репризой, форму же в целом — сонатной без разработки.

Следует, конечно, помнить, что в этой фуге мы имеем дело не со зрелой классической сонатной формой, а только лишь с двухчастной формой, имеющей элементы сонатности, так как настоящего тематического контраста между «главной» и «побочной» партиями нет. Кроме того, в репризе «главной» партии фуги имеет место очень интенсивное раз-

работочное развитие, так что, фактически, в данной форме не менее ясно сказываются черты «старинной» двухчастной формы.

3. Фуга в форме типа рондо. Примером может служить фуга *A-dur* op. 87 Шостаковича. Схема ее такова:



Роль эпизодов в этой форме играют проведения темы в неосновных тональностях. Первый эпизод характеризуется проведением темы в родственных, но минорных тональностях (*fis-moll* и *cis-moll*). Второй эпизод включает в себе проведение темы хотя и в мажорных тональностях, но неродственных (*F-dur* и *B-dur*). Рефрен, как очевидно, опирается на основные тональности, в первую очередь на главную.

### § 75. Сложные фуги (двойные и тройные)

Среди двойных фуг (или что то же: среди фуг на две темы) различаются в первую очередь два вида: 1) двойная фуга с совместной экспозицией обеих тем и 2) двойная фуга с раздельными экспозициями тем.

Как правило, в фугах обоих видов заключительная часть (реприза) строится на совместном вступлении тем, т. е. является совместной репризой.

Что же касается средних частей двойных фуг, то среди них можно найти много случаев как совместного, так и раздельного вступления тем.

Таким образом, в двойной фуге указанных двух видов, в какой-либо ее части, обычно находит себе место сочетание обеих тем в одновременности. Это сочетание, как правило, образует двойной контрапункт (чаще всего октавы, изредка — дуодецимы).

Характерной чертой подобного сочетания тем служит тот факт, что темы почти всегда начинаются не одновременно, но заканчиваются одновременно (обе темы образуют единый каданс). Неодновременность на-

чала тем является одним из средств подчеркивания их контраста, который в некоторой мере сглаживается к концу совместного звучания обеих тем. Основным средством контраста тем является различие ритма.

Приведем несколько примеров:

1) И. С. Бах, органная fuga (на тему Корелли):



2) Гайдн, Квартет:

*Allegro*



3) Моцарт, «Реквием»:

*Allegro*



4) Глазунов, fuga для ф-п.:

*Moderato*



5) Шостакович, fuga для ф-п., ор. 87:



В двойных fugaх с совместной экспозицией обе темы вступают с самого начала fuga в двух голосах на тонике, далее следует вступление двух ответов на доминанте (или субдоминанте), затем вступление снова двух тем на тонике и т. д.

Иначе говоря, образуется двойная имитация.

Экспозиция считается закончившейся, когда каждая из тем вступила в каждом из голосов по одному разу.

Напишем схему вступлений тем в fuga из «Реквиема» Моцарта:

$T_1$	$T_2$	$T_1$	$T_2$	$T_1$	$(T_2)$	$T_2$	$(T_2)$	$(T_2)$											
$T_2$	$T_1$	$T_2$	$(T_1)$	$(T_2)$	$T_1$	$(T_2)$	$T_1$	$(T_2)$											
$T_2$	$T_1$	$T_1$	$(T_2)$	$(T_2)$	$(T_2)$	$T_1$	$T_2$	$(T_2)$											
$T_1$	$T_2$	$T_2$	$T_1$	$(T_1)$	$(T_2)$	$(T_2)$	$T_1$	$T_2$											
$d$	$a$	$d$	$a$	$f$	$g$	$c$	$B$	$B$	$f$	$c$	$g$	$d$	$d$	$d$	$d$	$d$	$d$	$d$	
Экспози-				Средняя часть				Реприза				$d$							
-дия																			

В скобки ставим наименее полные проведения тем.

Как очевидно, в экспозиции каждая тема вступила четыре раза и каждый раз в новом голосе.

Общая структура двойной fuga с совместной экспозицией обычно имеет очень много общего с простой fuga:

после экспозиционной части идет средняя часть, характеризующаяся тональной неустойчивостью, разработочными чертами развития, усилением роли интермедий. Заключительная часть также, подобно заключительной части простой фуги, играет роль итоговой, завершающей части формы и представляет собой репризу и заключение.

В средних частях фуг обе темы обычно не разделяются, и только в редких случаях можно встретить примеры, когда каждая из тем или одна из них вступает без другой.

Структура двойных фуг с раздельными экспозициями принципиально отличается от структуры фуг с совместной экспозицией. В двойных фугах с раздельными экспозициями контраст тем дается не одновременно, а в последовательности, так как каждая из тем экспонируется во всех голосах самостоятельно и только позже (обычно в репризе) обе темы сочетаются в одновременности.

Это сочетание тем в репризе является особенно наглядным свидетельством завершающей, обобщающей роли совместной репризы: возникает сближение контрастирующих тем, выявляются синтетические черты развития.

Приведем схему вступлений тем в фуге *gis-moll* из II тома Х. Т. К. Баха:

Т	Л	Т	Т	Л	Л	Л	(Т/Т)	Т
Т		Л	Т	Т	Л	Л	Л	(Т/Т)
	Т	Л	Т	Т	Л	(Л)	Т	Т
	Т	Л	Т	Т	Л	(Л)	Т	Т
<u>а е а е</u>	<u>а с d а</u>	<u>а е а с</u>	<u>d G а а</u>	<u>d а F с d а</u>	<u>а а</u>			
1-я экспозиция	2-я экспозиция	1-я разработка	2-я разработка	Совместная реприза	Кода			

В этой фуге, как очевидно, отсутствует разработочная средняя часть (некоторые элементы тональной разработки имеются внутри репризы, в виде *E-dur*).

Форму фуги можно понимать как сложную трехчастную с измененной репризой (где экспонирование второй темы играет роль средней части).

В двойных фугах с раздельными экспозициями роль второй темы может играть обращенный вариант первой темы.

Аналогичные примеры мы находим в фугах *a-moll* и *es-moll* из I тома Х. Т. К. Баха.

Приведем схему вступлений тем в фуге *a-moll* (обозначаем обращение темы «опрокинутой» буквой Л):

Т <sub>1</sub>		Т <sub>1</sub>		Т <sub>2</sub>		Т <sub>2</sub>		Т <sub>1</sub> Т <sub>2</sub> Т <sub>1</sub>
	Т <sub>1</sub>		Т <sub>1</sub>		Т <sub>2</sub>		Т <sub>2</sub>	Т <sub>2</sub> Т <sub>1</sub> Т <sub>1</sub> Т <sub>2</sub>
		Т <sub>1</sub>		Т <sub>1</sub>		Т <sub>2</sub>		Т <sub>1</sub>
			Т <sub>1</sub>		Т <sub>2</sub>		Т <sub>2</sub>	Т <sub>2</sub>
<u>gis dis gis</u>	<u>gis dis dis</u>	<u>gis</u>		<u>gis dis cis gis</u>		<u>gis dis E gis gis</u>		
1-я экспозиция	Контрэкспозиция	До-полнительное вступление	До-полнительное вступление	1-я экспозиция	До-полнительное вступление	Совместная реприза		

Как очевидно, после двух раздельных экспозиций идут две раздельные разработки и, наконец, совместная реприза.

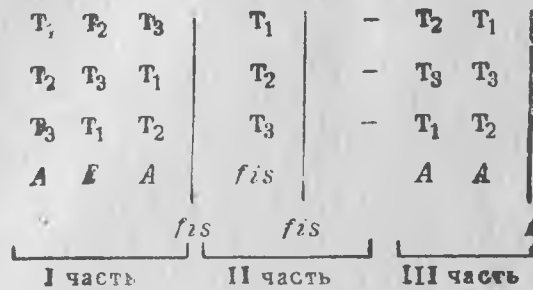
В некоторых случаях, когда экспозиция контрастирующей темы излагается в побочной тональности (что подчеркивает контраст), а совместная реприза проводит обе темы в главной тональности (что является признаком смягчения контраста), — можно говорить о чертах сонатности в подобной фуге. Такова, например, фуга *d-moll* ор. 87 Шостаковича, где экспозиция второй темы, играющая роль побочной партии, проходит в достаточно далекой тональности *f-moll*.

Иногда в двойных фугах свойства совместного экспонирования и раздельного экспонирования сочетаются. Так, например, в фуге *cis-moll* ор. 101 для фортепьяно Глазунова первая тема имеет самостоятельную экспозицию, а экспонирование второй темы совершается совместно со вторичным экспонированием первой темы — таким образом, в фуге имеется и отдельная и совместная экспозиции.

Среди тройных фуг (на три темы), являющихся большой редкостью в музыкальной литературе, имеет место такое же разделение на два вида, как и среди двойных фуг: 1) с совместной экспозицией и 2) с раздельными экспозициями.

Тройные фуги с совместной экспозицией по общей структуре очень сходны с двойной фугой, имеющей совместную экспозицию тем. Это сходство структур наглядно можно видеть на примере прелюдии *A-dur* из I тома Х. Т. К. Баха, написанной в форме тройной фуги (фугетты) с совместной экспозицией.

Приводим схему вступления тем в прелюдию (обозначаем темы: T<sub>1</sub>, T<sub>2</sub> и T<sub>3</sub>):



Как очевидно, здесь имеет место типическая трехчастная форма с измененной репризой.

Тройные фуги с раздельными экспозициями имеют значительно более разнообразные структуры, среди которых, подобно двойным фугам, можно встретить форму и с сонатными чертами. В тройных фугах, аналогично двойным, репризы обладают синтетическими свойствами — в них темы обычно сочетаются в одновременности.

Примером тройной фуги с раздельными экспозициями может служить fuga *fis-moll* из II тома X. Т. К. Баха.

Среди тройных фуг, так же как и среди двойных, встречаются примеры, в которых сочетаются свойства совместного и раздельного экспонирования тем. Например, в фуге *cis-moll* из I тома X. Т. К. Баха первая тема экспонируется отдельно, вторая тема экспонируется совместно со вторичным экспонированием первой темы, а третья тема экспонируется далее в совместном звучании с обеими предыдущими темами, в сущности, в «средней» части фуги.

В связи с этим отметим в заключение, что в сложных фугах с раздельными экспозициями вторая и третья экспозиции часто строятся очень свободно, без тех точных кварто-квинтовых отношений, которые характерны для начальных экспозиций фуг. Этот факт является свидетельством того, что экспозиции второй и третьей тем обычно являются в широком смысле слова принадлежностью средней части фуги — в них выявляется «серединый», неустойчивый, разработочный характер развития, свойственный именно средним частям репризных форм.

Кроме произведений, указанных в тексте главы, можно рекомендовать:

Бах. Двух- и трехголосные инвенции, фуги из «Хорошо темперированного клавира», органные фуги и фуги из кантат, «Искусство фуги».

Гендель. Фуги из сюит для ф-п. и фуги из ораторий.

Моцарт. Финалы квартета *G-dur* и симфонии *C-dur*.

Бетховен. Фуги из сонат для ф-п. и из квартетов, фуги из вариаций ор. 15 и вариаций на вальс Диабелли.

Шуман. Фуги и фугетты для ф-п.

Лист. Фуга из «Данте-симфонии», фугато из 3-й части «Фауст-симфонии».

Равель. Фуга из сюиты для ф-п. «Могила Куперена».

Ганеев. Фуга для ф-п., фуги из кантаты «Иоанн Дамаскин».

Глазунов. Фуги для ф-п.

Чайковский. Фуга для ф-п. ор. 21.

Лядов. Фуги для ф-п.

Мясковский. 1-я часть сонаты № 1 для ф-п.

Шостакович. Фуга из квартета, фуги оп. 87.

## Глава VIII

### ВАРИАЦИИ

#### § 76. Вариационная форма и ее типы

Темой с вариациями или вариационной формой называется форма самостоятельного музыкального произведения, построенная в основном на вариационном развитии одной или нескольких тем.

Вариационная форма состоит из первоначального изложения темы, в форме периода или в простой двух- или трехчастной, и нескольких ее повторений в измененном виде.

Необходимо отметить, что изменения, которые свойственны теме при ее повторениях в вариационной форме, далеко не всегда являются собственно вариационными изменениями. В произведениях композиторов, особенно начиная с Моцарта и Бетховена, изменения нередко являются разработочными и даже образующими контраст, т. е. при повторении темы нередко вводятся новые тематические элементы.

В связи с этим различают вариации: 1) «строгие», сохраняющие форму темы и 2) «свободные», отступающие от формы темы, вносящие разработочность и новые тематические элементы в повторение темы.

Характерной особенностью вариационной формы является объединение вариаций в группы и образование формы в целом из этих групп. Именно целые группы создают между собой контрасты и выступают в качестве варьированных реприз. Поэтому структура произведения, написанного в вариационной форме, почти всегда имеет в себе черты той или иной рассмотренной музыкальной формы — чаще всего в такой структуре проявляются свойства сложной трехчастной формы, иногда рондо, иногда сонаты. Группы вариаций располагаются в порядке, образующем, в целом, контрасты и репризы типа трехчастности, рондо, сонаты.

мы с вопроса о различных типах изменении темы в вариациях и далее остановимся на типах структур, свойственных целым произведениям, написанным в вариационной форме.

#### § 77. «Строгие» вариации

«Строгие» вариации, как отмечалось, сохраняют форму темы, т. е. представляют собой вариационное повторение темы в прямом значении слова.

Различаются три основных типа «строгих» вариаций: 1) с неизменным басом (*basso ostinato*), 2) орнаментальные вариации и 3) с неизменной мелодией.

1) В вариациях с неизменным басом сохраняется мелодическая последовательность звуков, свойственная басовому голосу темы. Нередко сама тема является одногласным изложением мелодии басового голоса, а в вариациях на басовую мелодию наслаиваются различные верхние голоса. Таким образом, при неизменности баса развитию в вариациях подвергаются фактура, ритмика, мелодические линии верхних голосов, регистры, громкостная динамика, штрихи. В силу этого несколько изменяется и гармония, но не радикально, так как неизменность басового голоса не допускает каких-либо коренных изменений в гармонии.

Тема в вариациях с неизменным басом, как правило, имеет лаконичную форму, типа темы для фуги.

Вариации с неизменным басом характерны для музыки XVII века и первой половины XVIII века. Чаще всего они встречаются в пассакалиях и чаконах. Выдающимися образцами являются: в органной музыке — пассакалия *c-moll* И. С. Баха, в скрипичной — чакон *d-moll* И. С. Баха, в клавирной — эпизод скорби в «Каприччио на отъезд любимого брата» И. С. Баха, в концертной — средняя часть концерта *a-moll* Вивальди, в хоровой — «Crucifixus» из мессы *h-moll* И. С. Баха.

В более позднее время можно указать, например, на следующие образцы: финал 4-й симфонии Брамса, фортепьянная прелюдия Аренского «Бассо остинато», Пассакалия из 8-й симфонии Шостаковича и его фортепьянная прелюдия *gis-moll* оп. 87. Приводим начало прелюдии Шостаковича:







Во всех произведениях прием варьирования с неизменным басом не соблюдается в полной «чистоте». В ряде вариаций мелодия басового голоса несколько фигурируется (особенно в чаконе Баха) или перемещается в верхний голос, т. е. несколько изменяется, варьируется и вариации становятся «орнаментальными». Неизменность баса является в этих произведениях преобладающей, но не исключительной.

2) В орнаментальных вариациях сохраняется только общая масштабная структура темы и ее опорные гармонические функции<sup>1</sup>. Во всех остальных отношениях вариации могут отличаться от темы, что, естественно, дает огромные возможности для разнообразия вариаций и для образования контрастов.

Приведем, для примера, начало темы и начало 1-й вариации в вариациях Рахманинова на тему прелюдии *c-moll* Шопена:

Тема  
Largo

Вариация №1  
Moderato

<sup>1</sup> Название «орнаментальные» имеет, конечно, метафорическое значение и дано в связи с тем, что в вариациях сохраняется как бы «остов» темы, который подвергается разнообразному «орнаментированию» путем изменения ритмики, мелодики, фактуры.

Как очевидно, вариация, по своему образному характеру, радикально отличается от темы, но общая форма, основные гармонические функции и опорные звуки мелодии темы полностью сохраняются в вариации.

Тема в орнаментальных вариациях обычно имеет простую двухчастную форму гомофонного склада (изредка встречается простая трехчастная форма и совсем редко — форма периода).

Форма орнаментальных вариаций занимает господствующее положение во второй половине XVIII века и в первой половине XIX века среди инструментальных произведений, написанных в вариационной форме. В вокальных произведениях такая форма почти не встречается. Множество образцов орнаментальных вариаций мы находим среди инструментальных (особенно фортепьянных) произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шопена, Глинки.

В ряде случаев «орнаментальные» вариации сочетаются с «неизменным басом». Ярким примером в этом отношении могут служить «32 вариации» *c-moll* для ф-п. Бетховена.

3) В вариациях с неизменной главной мелодией, естественно, сохраняется форма темы. Но обычно значительным изменениям (наряду с другими средствами музыкального языка) подвергается гармония, хотя, конечно, самые главные функционально-гармонические «вехи» темы повторяются в вариациях (например, кадансы).

Приведем пример из «Персидского хора» («Руслан и Людмила» Глинки), где, при сохранении мелодии, изменяются все элементы сопровождения, включая даже тональность и лад

*moll*):

137 - Andantino

До - жит - ся в по - ле мрак поч - кой,

те - бя мы с ут - рею - ней за - рею

Вариации с неизменной мелодией особенно характерны для русской музыки — в них нередко используются народные мелодии. Подобная музыкальная форма встречается как в инструментальной музыке (например, «Камаринская» Глинки), так и в вокальной (например, в операх Глинки: «Иван Сусанин» — «Хор гребцов», оба трио, «Славься»; «Руслан и Людмила» — «Канон», «Персидский хор», «Рассказ Головы»).

### § 78. «Свободные» вариации

Для «свободных» вариаций характерны разработочные изменения формы темы, возникновение новых форм в вариациях и введение новых тематических элементов в вариации.

Различают три типа «свободных» вариаций: 1) вариация имеет форму, представляющую собой разработочный вариант формы темы, главным образом за счет расширения и с радикальными изменениями гармоний, 2) вариация

разработочное развитие, в силу чего возникает принципиально новая форма (например, вместо периода — трехчастность или наоборот и т. п.) и 3) вариация строится в новой форме на новых тематических элементах, в развитие которых вплетаются отдельные, вычлененные из основной темы характерные мелодические обороты (их можно назвать «лейтмотивами» основной темы).

1) Разработочные вариации могут отступать от формы темы в различной степени. Есть случаи, когда вариация, сохраняя в общих чертах форму темы, образует, например, некоторое расширение в конце. Такова последняя, фактически 33-я вариация в «32 вариациях» *c-moll* Бетховена (в ней 10 тактов, тогда как тема имеет 8 тактов). Расширение может захватить значительную часть вариации. Например, в «Рассказе Головы» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки тема, как и две первые вариации, имеет форму сложного периода (протяжением в 20 тактов), модулирующего в параллельный мажор, а последняя вариация, начавшись одинаково с темой, уже с 5-го такта изменяет свою форму. Она превращается в простой период повторной структуры с расширением на 1 такт во втором предложении и без модуляции. Некоторое упрощение структуры последней вариации и ее тональная устойчивость придают этой вариации значение коды.

2) Форма вариации может быть с самого же начала в принципе иной, чем форма темы, хотя основной тематический материал вариации заимствуется из темы.

Остановимся на таком случае более подробно.

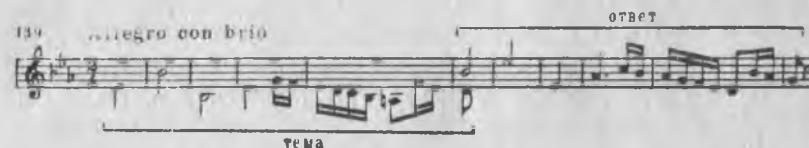
Бетховен был одним из первых композиторов, кто стал широко применять подобный принцип построения вариационной формы. В таких его произведениях, как вариации *Es-dur* для ф-п., финал 3-й симфонии, вариации *C-dur* op. 120 для ф-п., финал 9-й симфонии, мы находим выдающиеся примеры создания отдельных вариаций на элементах темы, но в принципе иной, чем тема, форме. Характерно, что почти все эти примеры «свободных» вариаций у Бетховена оказываются фугами (или фугато), которые помещаются близко к концу произведения.

Темы указанных вариационных произведений и основная масса «строгих» вариаций в них имеют гомофонную структуру — это простые двухчастные формы. «Свободные» вариации строятся на имитационно-полифонической основе и берут от главной темы только некоторые характерные мелодические обороты, из которых и складывается сравнительно краткая тема фуги.

Например, в вариациях *Es-dur* для ф-п.:



Тема фуги (вариация № 20):



В вариационных произведениях композиторов после Бетховена (например, в симфонических поэмах Листа «Прелюды», «Тассо», «Идеалы», «Праздничные звоны», в «Балладе» Грига, в вариационных произведениях Рахманинова, в 3-м концерте Прокофьева и т. д.) есть немало вариаций, в которых используется тематический материал основной темы и вариация складывается в принципиально новую форму гомофонного склада. Например, в вариациях Рахманинова на тему прелюдии *c-moll* Шопена (которая написана в простой двухчастной форме) встречаются вариации, имеющие форму периода, простой трехчастной и даже сложной трехчастной.

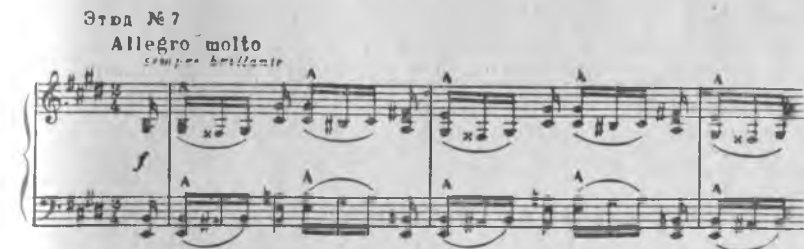
3) Вариации, построенные на новом тематическом материале и использующие только частично отдельные «лейтмотивы» основной темы, представляют собой, в сущности, самостоятельные контрастирующие пьесы, связанные со всем произведением лишь в отдельных своих частях.

Название «вариация», строго говоря, не приложимо к подобным пьесам и используется условно только в силу того, что подобные пьесы стоят в общем ряду с действительными вариациями в произведении, которое в основном имеет вариационную форму.

как как каждая «свободная» вариация всегда отличается характеристическим своеобразием, индивидуальностью. В «свободных» вариациях особенно часто используются различные типические музыкально-жанровые черты, в связи с чем часто изменяются темпы и тактовые размеры.

К числу подобных произведений принадлежат, например, «Симфонические этюды» Шумана.

Приведем тему вариаций и этюд № 7:



Нетрудно убедиться, что между этюдом и темой существует значительный контраст — теме свойствен скорбный характер, типа траурного шествия, на приглушенной звучности в медленном темпе, тогда как этюд № 7 окрашен в светлые мажорные тона и исполняется в стремительном темпе, на forte. Структура темы — простая репризная двухчастная форма без повторения частей и с очень своеобразным незавершенным кадансом в конце. Структура этюда — простая трехчастная форма с расширенной репризой и с типическими повторениями частей. Основной тематический материал этюда № 7 — новый в сравнении с темой.

«Лейтмотив» основной темы (четыре начальных звука, спускающихся по трезвучию) проходит два раза только в средней части этюда — этот «лейтмотив» является единственной наглядно ощутимой связью между этюдом № 7 и всем произведением в целом.

Следует отметить, что «свободные» вариации появились в музыке в конце XVIII века в инструментальных жанрах и после Бетховена постепенно заняли господствующее положение среди инструментальных произведений, написанных в форме вариаций.

Предпосылки «свободных» вариаций сюитного типа можно найти значительно раньше, чем в XVIII веке. Их можно найти в сюитных циклах XVII века и еще ранее в многочисленных хоровых произведениях XV и XVI веков (в культовой музыке — в так называемых мессах). Однако во всех указанных произведениях приемы варьирования играли подчиненную роль и форма целого строилась в основном на контрасте частей.

### § 79. Строение вариационного произведения в целом

Общая форма вариационного произведения в целом почти всегда имеет, как отмечалось, черты той или иной музыкальной формы, типа сложной трехчастной, рондо или сонаты. Это проявляется в том, что произведение расчленяется на группы рядом стоящих вариаций и структура целого складывается из таких групп. Именно целые группы образуют часто между собой контрасты и выступают в качестве реприз.

Общее число вариаций в вариационных произведениях чрезвычайно разнообразно: от 2—3 вариаций до нескольких десятков их.

Число вариаций, объединяющихся в группу, может колебаться в больших пределах: от 2—3 до 10—15. Число групп в вариационном произведении в целом обычно равно 3—4, редко доходя до 6. Поэтому естественно, что в произведениях с большим числом вариаций мы находим большие группы, а в произведениях с малым числом вариаций — малые группы. В последнем случае нередки примеры, когда отдельные одиночные вариации противопоставляются целым группам и друг другу.

Тема вариаций иногда включается в первую группу вариаций (например, в «32 вариациях» *c-moll* Бетховена), иногда стоит особняком, представляя собой как бы «пролог» перед всем вариационным произведением (например, в «Симфонических этюдах» Шумана).

Кода, достаточно часто имеющая место в вариационных произведениях и всегда играющая роль завершения всего произведения, нередко примыкает к последней группе вариаций (Бетховен, «32 вариации» *c-moll*), а иногда оказывается самостоятельной частью целого (Григ, «Баллада» *g-moll*).

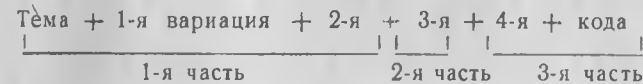
Можно указать на два основных фактора, в силу которых

одна группа отчленяется от другой: 1) сходство ряда соседних вариаций в отношении каких-либо характерных средств музыкального языка (например, сходство фактурных приемов, сходство ритмического движения, одинаковое ладовое наклонение и т. п.) объединяет эти вариации в группу, 2) контраст в использовании средств музыкального языка между соседними вариациями отчленяет одну от другой, заставляя первую из них примкнуть к предыдущим, а вторую — к последующим или же выделиться из общего ряда вариаций в виде своеобразной контрастирующей одиночной вариации.

Рассмотрим примеры:

1. Глинка, «Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила»<sup>1</sup>. «Персидский хор» имеет сравнительно малое число вариаций — всего 4 вариации; тип вариаций — с неизменной главной мелодией; в конце — небольшая кода.

Произведение в целом расчленяется на три части, по типу сложной трехчастной формы. Членение на части можно изобразить в виде следующей схемы:



Тема и первые две вариации объединяются в группу, составляющую 1-ю часть, в силу следующих основных причин. Тема и обе вариации идут в одной тональности *E-dur* и, кроме того, объединены постепенно возрастающим ритмическим оживлением в фактуре. 3-я вариация контрастирует с предыдущими благодаря смене ладового наклонения и тонального центра (*cis-moll*), а также из-за внезапного ритмического торможения она оказывается одиночной вариацией, представляющей собой среднюю часть произведения в целом. 4-я вариация имеет ясные черты репризы: восстанавливается светлое мажорное ладовое наклонение, главная тональность и ритмически спокойная фактура 4-й вариации оказывается очень сходной с фактурой темы. Кода, примыкающая к 4-й вариации, в силу своего значительного сходства с ней составляет вместе с 4-й вариацией 3-ю часть формы в целом.

2. Бетховен, «32 вариации» *c-moll*. В данном случае мы сталкиваемся с произведением, состоящим из сравнительно большого числа вариаций — фактически 33 вариации с

<sup>1</sup> Начало темы и начало 3-й вариации приведены на стр. 240, пример 137.

кодой. Тип вариаций — смешанный: тут мы находим и «орнаментальные» вариации, и «с неизменным басом», и «с неизменной мелодией». Одна из вариаций (как отмечалось, — 33-я) имеет расширение и, следовательно, выходит за рамки «строгих» вариаций.

Произведение в целом разделяется на четыре большие группы по следующей схеме:

Тема + 11 вариаций	— I группа минорных вариаций
С 12-й по 16-ю вариаций	— II группа мажорных вариаций
17-я вариация	— переходная к „репризе“
С 18-й по 30-ю вариаций	— III группа снова минорных вариаций („реприза“)
С 31-й вариации до конца	— IV группа, заключительная

Первые три группы образуют форму типа сложной трехчастной, а IV группа играет роль большой коды; вариация 17 имеет значение «связки» перед «репризой».

Каждая группа внутри себя также расчленяется на подгруппы по аналогичным признакам сходства и контраста. Так, например, в этих вариациях Бетховена II, III и IV группы, подобно I группе, начинаются с такой вариации, которая имеет особенно много сходства с темой — как бы «заглавная» вариация для данной группы. В ряде случаев две или три соседние вариации объединяются в подгруппу в силу своего особенно большого сходства — таковы, например, вариации №№ 1, 2 и 3, вариации №№ 7 и 8, №№ 10 и 11 (вариация № 11 представляет собой производное соединение в двойном контрапункте октавы от вариации № 10), №№ 13 и 14, №№ 15 и 16, №№ 20 и 21 и т. п. Вариация № 9, например, заметно выделяется как одиночная вариация благодаря своему сдержанному скорбному лирическому характеру по контрасту с бурными драматическими соседними вариациями. Также и вариация № 30 оказывается одиночной — это как бы внезапное «затишье» перед «бурей».

3. Григ, «Баллада» *g-moll* для ф-п. «Баллада» написана в вариационной форме — тема и 12 вариаций с кодой. Тип вариаций — совмещение «строгих» со «свободными»; первые восемь вариаций — «строгие», начиная с 9-й — «свободные», разрабочные; в некоторых из вариаций имеются «лейтмотивные» черты.

Приведем схему «Баллады» и обозначим темпы, тактовые размеры и форму каждой вариации:

	Тема	— Andante espressivo	3/4		
I	1-я вариация	— Poco meno Andante	3/4	простые двухчастные репризные формы, «квадратного» строения	
	2-я	— Allegro agitato	9/8		
	3-я	— Adagio	3/4		
II	4-я	— Allegro capriccioso	3/4		
	5-я	— Più lento	3/4		
	6-я	— Allegro scherzando	3/4		
	7-я	— „ „ „	3/4		
III	8-я	— Lento	3/4		простая динамическая трехчастная форма с расширением в репризе
	9-я	— Un poco andante	3/4		
IV	10-я	— Un poco allegro e alla burla	12/8	то же; повторение 2-й части после репризы разрастается в большую связку к 11-й вариации;	
	11-я	— Meno allegro e maestoso	6/8	то же, но без повторения 2-й части; в связку превращается реприза;	
	12-я	— Allegro furioso Prestissimo	3/4	простой период из трех предложений с расширением 3-го предложения; без перерыва переходит в коду;	
	Кода	— Andante espressivo	3/4	реприза 1-й части темы	

Вариации в «Балладе» группируются в четыре группы с кодой (группы отмечены на схеме слева).

I группа представляет собой своеобразную трехчастную форму с медленными и песенными крайними частями (тема и 3-я вариация).

II группа также образует трехчастную форму, но крайние части в ней быстрые, скерцозного характера.

III группа состоит из двух медленных вариаций: № 8 — в характере траурного шествия и № 9 — в характере лирического романса.

IV группа — быстрая по темпу; это финальная группа вариаций; кода снова возвращается к начальной элегической песенной теме.

В «Балладе» ясно выступают сюитные черты, с типичным для сюитной формы сопоставлением ярко контрастирующих жанрово характерных частей в различных темпах (и в ряде случаев в различных тактовых размерах).

В «Балладе» мы можем заметить также некоторые черты рондо: рефреном мы должны признать тему и особенно сходные с ней вариации в сравнительно медленном темпе — таковы вариации 3, 8 и кода, остальные вариации являются эпизодами.

Неоднократное появление «рефрена», и каждый раз с новыми образными чертами, заставляет говорить о том, что



А — тема Мизгири имеет вначале характер оылинного распева, переходящего далее в плясовую.

Б — тема Купавы и девушек идет в характере лирических причитаний, в которых все более и более усиливаются скорбные черты.

Структура «Свадебного обряда» в целом имеет ясные очертания сложной трехчастной формы с динамической репризой.

Первый показ темы А в оркестре играет роль краткого оркестрового вступления; две последние вариации (Б<sup>11</sup> и Б<sup>12</sup>) имеют значение коды. Реприза начинается с вариации Б<sup>7</sup> в главной тональности, на обширном органном пункте доминанты и с богато развитой фактурой, сочетающей гомофонию с контрастной полифонией.

В двойных вариациях, появившихся в музыке лишь в XVIII веке, применяются самые разнообразные виды варьирования. Мы встречаем все разновидности как «строгих», так и «свободных» вариаций — по отдельности и в сочетании.

Отметим такой своеобразный случай варьирования, когда обе темы варьируются одновременно в контрастно-полифоническом сочетании. Подобный пример мы находим в финале 3-й симфонии Бетховена, в сцене «Приезда гребцов» из оперы «Иван Сусанин» Глинки, в «Русальных песнях» из оперы «Майская ночь» Римского-Корсакова.

Редко вариации имеют три взаимно контрастирующие темы — в этом случае вариации называются тройными. Примером может служить хор «Ай, во поле липенька» из оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова.

## МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЗАДАНИЙ

Бах. Пассакалья *d-moll* для ф-п. Чакона *d-moll* для скрипки соло. Пассакалья *c-moll* для органа. «Crucifixus» из мессы *b-moll*.

Гендель. Пассакалья из сюиты для ф-п.

Моцарт. Циклы вариаций для ф-п. Соната № 11, 1-я часть.

Бетховен. Циклы вариаций для ф-п. Соната № 12, 1-я часть, соната № 10, 2-я часть, соната № 23, 2-я часть, соната № 30, финал, соната № 32, финал. Симфония № 3, финал, Симфония № 7, 2-я часть, Симфония № 9, финал.

Мендельсон. «Серьезные вариации» для ф-п.

Шопен. Вариации для ф-п. ор. 2 и ор. 12, «Колыбельная» для ф-п.

Лист. «Пляска смерти».

Равель. «Болеро».

Григ. Пьесы для ф-п.: ор. 41, № 5; ор. 63, № 1.

Брамс. 4-я симфония, финал.

Глинка. «Камаринская». Опера «Иван Сусанин»: «Приезд гребцов».

Мусоргский. Опера «Хованщина» — Вступление. Опера «Борис Годунов» — Вступление.

Римский-Корсаков. Опера «Сказка о царе Салтане» — диалог Скомороха и Старого деда. Опера «Майская ночь» — «Русальные песни»

«Сеча при Керженце».

Чайковский. Вариации для ф-п. *F-dur*. Трио ор. 50: 2-я часть. 6 пьес для ф-п. ор. 21. Опера «Мазепа» — «Хор девушек и сцена» из первого действия. Опера «Евгений Онегин» — хор «Уж как по мосту, мосточку».

Лядов. Вариации на тему Глинки. Вариации на польскую тему.

Глазунов. Вариации для ф-п. *fis-moll*.

Рахманинов. Вариации *c-moll* на тему Шопена.

Скрябин. Концерт для ф-п., 2-я часть.

Прокофьев. Концерт для ф-п. № 3, 2-я часть.

Шостакович. Прелюдии ор. 87, № 12 и № 16.

## Глава IX

### ЦИКЛИЧЕСКАЯ ФОРМА

#### § 81. Циклическая форма и ее типы

Циклом, или циклической формой, называется форма музыкального произведения, построенная в основном на контрасте частей, каждая из которых имеет цельную самостоятельную музыкальную форму. Самостоятельность частей часто достигает столь значительной степени, что почти каждая из них может быть исполнена отдельно от других.

Характернейшей чертой соотношения частей цикла между собой является различие темпов, а нередко и различие тактовых размеров. Большую роль в контрасте частей цикла играют жанровые различия.

Контраст частей в цикле, как правило, является контрастом «сопоставления» и только в редких случаях между частями возникают связки или конец какой-либо предыдущей части непрерывно вливается в начало следующей (так называемая «attacca»).

Вместе с тем при всей самостоятельности и полной завершенности каждой из частей цикл в целом всегда бывает связан общим единством — циклическая форма всегда представляет собой цельную структуру. Это единство имеет весьма различные степени — от ярко ощутимых до едва приметных. Также и типы структур циклов отличаются исключительным разнообразием.

В первую очередь циклы можно разделить на два самых общих вида: 1) со сравнительно малым числом частей (от двух до четырех-пяти); 2) с большим числом частей (шесть-семь и более, число частей иногда доходит до двух-трех десятков).

Циклы с малым числом частей, как правило, обладают значительно более ярким единством целого и ясной

определенности.

дующие основные типы:

- 1) двухчастный цикл:
  - а) прелюдия + фуга,
  - б) сонатный двухчастный цикл.
- 2) Трехчастный цикл:
  - а) концертный,
  - б) сонатный.
- 3) Четырехчастный цикл:
  - а) старинная сюита XVII и XVIII веков,
  - б) сонатно-симфонический цикл.
- 4) Пяти-шестичастный сонатно-симфонический цикл, являющийся усложнением (расширением) предыдущего типа путем введения в него дополнительных частей (вступлений, интермеццо и т. п.).

Циклы со сравнительно большим числом частей отличаются обычно значительно менее ярким музыкальным единством целого и не имеют столь определенных типов структур. Такие циклы мы находим по преимуществу в вокальных произведениях — в кантатах, ораториях, в циклах песен, романсов. Среди инструментальных произведений многочастные циклы встречаются в сюитах нового типа в музыке XIX и XX веков.

#### § 82. Связи частей цикла

Между частями цикла всегда возникают те или иные связи, обеспечивающие циклу определенное единство целого. Связи эти чрезвычайно разнообразны и осуществляются весьма различными средствами в различных комбинациях.

Укажем основные виды связей частей.

1. Тематические связи частей далеко не всегда присутствуют в цикле. Более типичным для циклической формы является отсутствие прямых тематических связей между частями. В цикле господствуют тематические контрасты.

В тех случаях, когда тематические связи наличествуют в цикле, то они проявляются в следующем виде:

а) сходство отдельных тематических элементов между некоторыми темами различных частей. Например, в «Патетической» сонате Бетховена (*c-moll* op. 13) основная тема последней части совмещает в себе тематические элементы из побочной партии 1-й части (элемент *а*) и из первой темы 2-й части (элемент *б*).







(см. также тематические связи в сюите Пахельбеля, пример 142 на стр. 259).

б) Проведение какой-либо целой темы из предыдущей части в последующих частях. Например, тема вступления перед 1-й частью в 5-й симфонии Чайковского проводится в различных местах во всех последующих частях симфонии. В 1-й оркестровой сюите Чайковского тема «Фуги» проводится в конце последней части («Гавот») в коде, завершая всю сюиту в целом. В 7-й симфонии Прокофьева темы побочной и заключительной партий 1-й части повторяются в самом конце симфонии — в коде 4-й части.

2. Тональные связи всегда присутствуют в инструментальных циклических произведениях, но могут не играть существенной роли (или вовсе отсутствовать) в цикле вокальной музыки.

Тональная связь в старинных циклических произведениях (сюиты, партиты, сонаты XVII и первой половины XVIII веков) обычно состояла в том, что все части писались в одной тональности (т. е. главная тональность всех частей была одной и той же), — таковы, например, «Английские» и «Французские» сюиты И. С. Баха для клавира.

В циклах другого типа (концерты, симфонии, квартеты и т. д.) некоторые части цикла писались в различных тональностях, но в этих циклах прочно установилась традиция, согласно которой последняя часть пишется в той же тональности, что 1-я часть. Это значит, что в последней части цикла всегда имеет место тональная реприза после тональных контрастов.

Например, во 2-й оркестровой сюите Чайковского последовательность тональностей частей такова: I — *C-dur*; II — *A-dur*; III — *E-dur*; IV — *a-moll*; V — *C-dur*. Как очевидно, между 1-й и 2-й частями имеет место заметный тональный контраст (со-

вся сюита в целом заканчивается в исходной тональности.

Нередко и некоторые из средних частей цикла пишутся в главной тональности, так что тональная реприза возникает в цикле раньше последней части.

3. Темповые связи проявляются обычно сходно с тональными связями: после темповых контрастов наступает темповая реприза. Особенно характерна темповая реприза для трехчастного концертного цикла: быстро — медленно — быстро (см. концерты Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Рахманинова, Прокофьева).

Достаточно типична темповая реприза и для четырехчастного сонатно-симфонического цикла: быстро — медленно — оживленно — быстро.

Нередко реприза начального темпа наступает в цикле раньше последней части.

Отметим также, что в старинной сюите (у Пахельбеля, И. С. Баха и ряда других композиторов) наблюдается особый вид темповых связей частей: постепенное усиление темпового контраста частей. Например, во многих старинных сюитах имеет место следующая последовательность темпов:

I — Аллеманда — средний темп.

II — Куранта — оживленный темп.

III — Сарабанда — медленный темп.

IV — Жига — очень быстрый темп.

Темповая реприза, как правило, отсутствует.

4. Структурные связи частей. Из многих различных видов структурных связей частей цикла укажем только на два вида, играющих заметную роль в музыке.

а) Последняя часть является структурной репризой первой части. Подобное явление наблюдается во многих концертах, сонатах, симфониях, в квартетах, квинтетах и в других камерных ансамблевых произведениях. Достаточно часто первая и последняя части пишутся в сонатной форме с разработкой (и нередко — с кодой), тогда как средние части обычно имеют трехчастное или рондообразное строение, т. е. менее сложны по развитию.

б) Последняя часть обладает завершающими, подчас синтетическими свойствами структуры<sup>1</sup>.

В сонатно-симфонических циклах последняя часть нередко имеет форму рондо-сонаты. В этой синтетической форме достаточно часто объединяются структурные черты предыдущих частей: сонатной формы первой части и рондообразных форм средних частей (рондо, трехчастная —

<sup>1</sup> В сонатно-симфонических циклах последняя часть получила даже характерное название: финал.

царта, «Патетическая» соната Бетховена).

в) В многочастных циклах обычно последняя часть более развернута по масштабам и более сложна по структуре, чем многие предыдущие части, и обладает тематически обобщающими свойствами, в силу чего она приобретает завершающее значение. Подобное явление мы наблюдали и в вариационной форме, особенно в свободных вариациях сюитного типа — например в «Симфонических этюдах» Шумана. Примером обобщающего финала в многочастном цикле вокальной музыки может служить последняя часть кантаты Прокофьева «Александр Невский» (см. разбор кантаты в разделе «Формы вокальной музыки» на стр. 297).

### § 83. Разновидности циклических форм

Отметим важнейшие разновидности основных типов циклических форм.

**1. В цикле прелюдия — fuga** 1-я часть имеет обычно смешанный гомофонно-полифонический склад, поэтому между прелюдией и фугой, наряду с тематическим контрастом, достаточно часто возникает контраст фактуры (склада) и нередко темпа. Контраст поддержан обычно также различием и в структурах.

В эпоху И. С. Баха прелюдия почти всегда писалась в простой двухчастной или трехчастной форме, по преимуществу безрепризной (очень редко — в форме периода). В более позднее время усиливается роль репризы в прелюдиях, но характерной формой и до наших дней остается простая форма.

Иногда в прелюдию включаются фугированные (имитационные) разделы, например в прелюдиях № 3 из II тома и № 7 из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, и, таким образом, форма самой прелюдии становится контрастной двухчастной.

Прелюдия перед фугой, имеющая сравнительно крупные масштабы и подвижный моторный характер тематики, обычно называлась во времена И. С. Баха «токкатой», иногда «фантазией», в особенности если в нее включался импровизационно-речитативный материал (см., например, «Хроматическую фантазию и фугу» И. С. Баха).

Прелюдия и fuga всегда пишутся в одной тональности, и тональная связь (наряду с отмеченной в предыдущем параграфе структурной связью) является важнейшим фактором единства цикла.

Тематическая связь, как правило, мало свойственна циклам прелюдия + fuga в эпоху Баха. Позднее композиторы

стали связывать прелюдию с фугой тематическим единством (например, Глазунов ор. 101). Эта связь характерна и для многих прелюдий и фуг Шостаковича (см. ор. 87). В подобных случаях прелюдия нередко переходит в фугу без перерыва (*attacca*).

**2. Двухчастный сонатный цикл** (встречающийся в музыке реже других типов цикла) характеризуется особенно яркой контрастностью частей. В контрасте участвует в первую очередь противопоставление весьма различных тем. Контраст всегда подкреплен заметным различием в структурах. Например, в сонатах № 27, *e-moll* и № 32, *c-moll* Бетховена первые части обладают трагедийным стремительным характером, а вторые — светлым напевным характером музыки. Первые части написаны в сонатной форме, тогда как 2-я часть в сонате № 27 имеет форму рондо-сонаты, а 2-я часть в сонате № 32 — форму вариаций.

В указанных двух сонатах Бетховена очень большое значение для контраста частей имеет различие темпов и различие ладовых наклонений (минор — мажор), но при единстве тональности.

Аналогичную картину можно наблюдать в двухчастном концерте для голоса Глиэра — только в данном случае 1-я часть идет в медленном темпе, а 2-я — в быстром.

В двухчастных сонатах 1-я часть иногда играет роль крупного, самостоятельного по форме вступления, перед собственной сонатной 2-й частью — например 4-я соната Скрябина.

**3. Трехчастный концертный цикл** сложился в конце XVII века и до настоящего времени характеризуется следующими устойчивыми признаками: крайние части имеют обычно драматический виртуозный характер, развернуты по форме, внутренне контрастны, а средняя часть играет роль лирического интермеццо и, как правило, мало развита по структуре — это обычно простая трехчастная форма.

Во времена Баха крайние части трехчастного концертного цикла имели обычно рондообразную форму. Начиная с Моцарта 1-я часть приобрела концертную сонатную форму (с двумя экспозициями и каденцией), а 3-я часть — форму классического рондо или рондо-сонаты. После Мендельсона за 1-й частью концертов закрепилась обычная сонатная форма, 3-я же часть осталась, как правило, в форме рондо-сонаты.

**4. Трехчастный сонатно-симфонический цикл**, особенно характерный для фортепьянной музыки второй половины XVIII века и начала XIX (сонаты Гайдна, Моцарта, частично Бетховена), во многом похож на концертный трехчастный цикл. В нем крайние части также идут в быстром темпе, обладают драматическими чертами и для их структур типично

соотношение: 1-я часть — сонатная форма, 3-я часть — рондо, рондо-соната или сонатная форма.

Возможное наличие сонатной формы в 3-й части несколько отличает этот тип цикла от концертного. Но основное отличие от концертного цикла кроется во 2-й части. 2-я часть хотя и имеет, подобно концерту, почти всегда спокойные лирические черты, но ее роль в сонатном цикле оказывается иной, чем в концерте. Она, как правило, уже не играет роли интермеццо, т. е. промежуточной, не вполне самостоятельной части, а приобретает положение, равнозначное крайним частям, что связано с достаточно большим тематическим развитием в ней и со сравнительно крупными масштабами. Для 2-й части характерна сонатная форма без разработки, сложная трехчастная форма, иногда рондо или рондообразная форма (а, например, в сонатах № 10 и № 23 Бетховена средние части представляют собой вариации). Тональность 2-й части принадлежит, как правило, к области субдоминанты, что роднит характер контраста между 1-й и 2-й частью с контрастом между 1-й частью и трио в сложной трехчастной форме.

Некоторые концерты более позднего времени приобретают трехчастную циклическую форму рассматриваемого типа в силу того, что их 2-я часть оказывается значительно развитой, — она уже не играет роли интермеццо. Таковы, например, концерты для ф-п. № 1 Чайковского, № 2 Рахманинова. В указанном концерте Чайковского, внутри 2-й части, имеющей в основном лирический пасторальный характер, введен скерцозный эпизод, образующий яркий контраст, значительно усложняющий структуру части и раздвигающий ее масштабы.

В противоположность этому в некоторых трехчастных фортепьянных сонатах можно заметить черты концертного цикла в силу краткости, интермедийности средней части. Таковы, например, сонаты № 21 *C-dur*, № 26 *Es-dur*, Бетховена, представляющие собой «концерты без оркестра».

В форме трехчастного цикла нередко пишутся симфонии — например многие симфонии Моцарта, 3-я симфония Скрябина, 3-я симфония Рахманинова, 27-я симфония Мясковского.

5. **Четырехчастный цикл в старинной сюите** упомянут выше. Указанные четыре части (Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Жига) являются как бы «остовом» цикла — они наиболее типичны для него.

В сюите XVII века (у Фробергера, Пахельбеля и др.) сложилась прочная традиция, закрепившая за Аллемандой уравновешенный напевный характер музыки. Для музыкального языка Аллеманды типичны: четырехдольный размер, гомофонный склад с заметными элементами имитаций. Куранта имеет оживленный характер, при трехдоль-

ном размере и более ясным гомофонным складе; сарабанда — медленный (на  $\frac{3}{4}$ ), сосредоточенный по характеру, наиболее гомофонно-ариозный из всех танцев; жига — самый быстрый, стремительный танец  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$  и т. п.).

Для Жиги типично имитационно-полифоническое изложение. Все части старинной сюиты той эпохи писались в безрепризной простой двухчастной форме с повторениями частей, многие жиги являются фугами, иногда двойными.

Приведем начальные построения каждой из частей сюиты *e-moll* Пахельбеля:

142 Allemanda [Tempo moderato]

Courante [Allegro]

Sarabande [Largo]

Gigue [Vivace]

Обратим внимание на определенное тематическое сходство между частями. Такое сходство очень характерно для сюиты XVII века. Благодаря этому сходству между частями сюиты возникают связи, превращающие сюиту в своеобразный цикл свободных вариаций.

Бах и Гендель внесли значительные изменения в четырехчастную сюиту. Бах развил и обогатил каждую часть сюиты изнутри (индивидуализация тематического материала, усложнение структуры, значительное увеличение общих масштабов), ярко заострил контрасты между частями, но оставил типическую последовательность частей неизменной. Нередко Бах вводит в сюиту дополнительные части. Например, «Английская» сюита *F-dur* для клавира состоит из следующих частей: 1. Прелюдия. 2. Аллеманда. 3. Куранта. 4. Сарабанда. 5. Менуэт. 6. Жига.

Нетрудно убедиться в том, что к основному типическому четырехчастному циклу (Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Жига) в начале добавлена большая вступительная самостоятельная часть — Прелюдия, а между Сарабандой и Жигой введен оживленный Менуэт.

Гендель, в отличие от Баха, сильно менял и разнообразил строение цикла в целом. Во многих сюитах он соединял свойства различных типов циклов. Например, в клавирной сюите

*d-moll* шесть частей: 1. Прелюдия  $\frac{4}{4}$ . 2. Фуга  $\frac{4}{4}$ . 3. Аллеманда  $\frac{4}{4}$ . 4. Куранта  $\frac{3}{4}$ . 5. Ария и 5 вариаций  $\frac{4}{4}$ . (Lento). 6. Presto  $\frac{3}{8}$ .

Как очевидно, первые две части являются типичным двухчастным циклом, типа Прелюдия+Фуга. Затем идут две первые типические части танцевальной сюиты (Аллеманда+Куранта). Далее вместо Сарабанды введена ария с вариациями (имеющая, по своему глубокому лирическому характеру музыки, много общего с Сарабандой). Сюита кончается виртуозной пьесой концертного характера. Музыка этого Presto (с небольшим сжатием масштабов) использована еще в двух больших концертах Генделя (Concerto grosso) в качестве финалов — в оркестровом концерте № 6 и в органном концерте № 4. Следует отметить, что эта финальная пьеса, по жанровому характеру своего тематизма, имеет много черт сходства с Жигой.

**6. Четырехчастный сонатно-симфонический цикл** по своей природе значительно ближе к сонатному трехчастному, чем к старинной сюите. В сущности, четырехчастный сонатно-симфонический цикл включает в свой состав все три типические части сонатного трехчастного цикла и добавляет к нему еще одну самостоятельную часть — менуэт или скерцо. Эта допол-

нительная часть вводится внутрь цикла, она помещается между второй частью и финалом (т. е. на третьем месте цикла) или после первой части (т. е. на втором месте). Таким образом, среди четырехчастных сонатно-симфонических циклов имеются две основные разновидности: 1) со скерцо (или менуэтом) на третьем месте и 2) со скерцо на втором месте.

Как тип циклической формы сонатно-симфонический цикл сложился в середине XVIII века и заменил собой старинную сюиту. Он стал характерным для камерной ансамблевой инструментальной музыки (квартеты, квинтеты и т. п.) и для создавшейся в ту эпоху симфонической музыки. Бетховен первый начал писать фортепьянные сонаты в четырехчастной циклической форме (до Бетховена фортепьянная соната имела три части).

В XVIII веке сонатно-симфонический цикл ограничивался обычно одной из разновидностей: с менуэтом на третьем месте. Музыка менуэта имела легкий оживленный характер (типичное обозначение темпа — Allegretto) и ясно выраженные танцевальные жанровые черты, очень родственные народному вальсу. Музыка менуэта в основном гомофонна, но немалую роль в симфонических менуэтах играла полифония. Менуэт в симфониях всегда излагался в сложной трехчастной форме с буквальная репризой и со средней частью типа трио. Тональность менуэта — всегда главная.

По своему значению в цикле в целом Менуэт был промежуточной частью, типа интермеццо. Эта его подчиненная роль становится ясной, если посмотреть на схему цикла в целом:

I часть	II часть	III часть	IV часть
Allegro	Adagio	Менуэт — Allegretto	Allegro
Главная тональность	Побочная тональность	Главная тональность	Главная тональность

Менуэт играет роль перехода к финалу, который, как отмечалось выше, имеет значение репризы в цикле. Менуэт подготавливает репризу в отношении темпа (оживленный темп, после медленного, перед быстрым) и в отношении тональности.

В симфониях Бетховена менуэт превратился в крупную развитую самостоятельную часть цикла, и Бетховен дал этой части даже новое название — скерцо, сохранив в основном трехдольный размер, сложную трехчастную форму с буквальная репризой и со средней частью типа трио. Значительному разработочному развитию подверглись крайние части.

В 9-й симфонии и в ряде фортепьянных сонат позднего периода творчества Бетховен поместил скерцо на второе место в цикле и, тем самым, закрепил новый тип четырехчастного сонатно-симфонического цикла. Скерцо, помещенное на втором месте, как правило, имеет значение самостоятельной части, равной другим частям по своей роли.

Такой тип четырехчастного цикла часто используется композиторами после Бетховена (например, симфонии и квартеты Бородина, 7-я симфония Прокофьева, 10-я симфония Шостаковича).

**7. Расширенный сонатно-симфонический цикл** может иметь пять или шесть частей, например в 3-й симфонии Чайковского:

I ч. — Интродукция — в жанре траурного марша	— $\frac{4}{4}$ <i>d-moll</i> ,
<i>Allegro brillante</i> — с чертами торжественного марша	— $\frac{4}{4}$ <i>D-dur</i> ,
II ч. „ <i>Alla Tedesca</i> “ — <i>Allegro moderato e semplice</i>	— $\frac{3}{4}$ <i>B-dur</i> ,
танцевального скерцозного характера	
III ч. <i>Andante elegiaco</i> — элегическая лирика	— $\frac{3}{4}$ <i>d-moll</i> ,
IV ч. Скерцо <i>Allegro vivo</i> — фантастического характера	— $\frac{2}{4}$ <i>h-moll</i> ,
V ч. Финал — <i>Allegro con fuoco</i> — в характере полонеза	— $\frac{3}{4}$ <i>D-dur</i> .

Почти во всех подобных расширенных по числу частей циклах ясно обнаруживается типическая четырехчастная «основа»: быстрая драматическая часть, медленная лирическая, скерцо и финал. Остальные части имеют значение вступительных, дополняющих или интермедийных. Так, например, в 3-й симфонии Чайковского 2-я часть (*Alla Tedesca*) играет роль скерцозного интермедцо между торжественной маршеобразной 1-й частью и лирико-элегической 3-й частью. В цикле 3-й симфонии, таким образом, имеются два скерцо — на втором месте и на предпоследнем месте. Оба скерцо изложены в побочных тональностях, тогда как остальные части проводятся в главной (*D-dur* — *d-moll*). Наличие двух скерцо в побочных тональностях придает структуре всего цикла черты рондообразности; эти два скерцо играют роль эпизодов. Возникает следующая структура, которую можно изобразить схематически:

Марш	1-е скерцо	Элегия	2-е скерцо	Полонез
<i>D-dur</i> — <i>d-moll</i>	<i>B-dur</i>	<i>d-moll</i>	<i>h-moll</i>	<i>D-dur</i>

Как очевидно, роль рефрена, проходящего в главной тональности, играют 1-я, 3-я и 5-я части.

**8. Многочастные сюитные циклы** новых типов возникли в инструментальной музыке XIX века. Эти циклы не стабилизировались в отношении своей структуры и представляют значительное разнообразие как по числу частей, так и по характеру связей между частями.

Отличительной чертой многочисленных сюитных циклов является исключительно яркий контраст между частями. Каждая из частей представляет собой обособленную, вполне индивидуальную по образному характеру пьесу, в структурно завершенной форме, так что основным типом контраста частей является контраст «сопоставления». Части имеют обычно сравнительно простую структуру двух-трехчастного и рондообразного типа, но встречаются пьесы и в сложной трехчастной форме.

Нередко каждая из пьес, а иногда и весь цикл в целом получает какое-либо программное развитие.

Например, в «Карнавале» ор. 9 Шумана 20 частей. Единство цикла зависит в первую очередь от вариационных тематических связей между многими частями (звуки, названия которых складываются в название городка Аш: A-es-c-h и As-c-h — в своем роде «лейтмотив»). Большое значение для единства цикла имеет в данном случае тональный план. Крупная начальная часть цикла и еще более крупная заключительная часть написаны в главной тональности (*As-dur*); целый ряд частей в середине цикла также написан в главной тональности; побочные тональности первой половины цикла принадлежат к доминантовой области (*Es-dur*, *g-moll*, *B-dur*), тогда как побочные тональности второй половины — субдоминантовые (*F-dur* и *Des-dur*). Как очевидно, последовательность тональностей имеет значительное сходство с тональным планом классического рондо.

В другом фортепьянном цикле Шумана — «Бабочки» ор. 2 12 частей. Тематические связи между частями не обнаруживаются, но общее единство цикла в очень значительной степени зависит от того обстоятельства, что большинство частей идет в трехдольном размере, в жанре вальса. Тональный план играет в этом цикле столь же существенную организующую роль, как и в «Карнавале». Первая часть и две последние написаны в главной тональности (*D-dur*), и одна из средних частей (№ 6) проводится в главной тональности с минорным наклоном (*d-moll*) — в целом также возникают черты рондо в тональном плане.

#### § 84. Слияние цикла в одночастность

В сонатно-симфонической музыке XIX века замечается определенная тенденция к слиянию цикла в одночастность. Эта тенденция особенно ясно проявилась в особом программном жанре симфонической музыки — в так называемых симфонических поэмах. Создателем указанного жанра был Лист, но предпосылки этого жанра

сюжетах) и в камерных произведениях, начиная с Бетховена и даже Моцарта.

Симфоническая поэма (иногда она называется «увертюра-фантазия») представляет собой произведение одночастное, т. е. она идет от начала до конца без перерывов, и ни одну из составляющих ее частей нельзя исполнить отдельно от других. Но, вместе с тем, в характере музыки данных частей обнаруживаются типические черты основных частей трехчастного или четырехчастного сонатно-симфонического цикла с характерной последовательностью этих частей.

А именно: первый раздел симфонической поэмы нередко имеет черты драматической первой части цикла, второй раздел сходен с медленной лирической частью, третий — со скерцо (иногда скерцо оказывается на втором месте или отсутствует), а в заключительном разделе поэмы обнаруживаются характерные черты финала.

Наряду с такими циклическими свойствами структуры симфоническая поэма всегда имеет какую-либо иную типическую структуру: это или вариации, или сложная трехчастная, или (особенно часто) сонатная форма.

Иначе говоря, сонатно-симфонический цикл в целом сливается в какую-либо типическую музыкальную форму.

Таким образом, в симфонической поэме мы обнаруживаем контрасты, характерные для циклической формы, и одновременно отмечаем, что структура произведения в целом имеет форму вариаций («свободных») или сложной трехчастной или сонатной. А в некоторых поэмах мы находим сочетание указанных форм.

Подобная синтетическая форма, сочетающая в себе ряд различных форм в своеобразном слиянии, называется иногда «свободной» или «смешанной» формой.

Гибкое сплетение различных музыкальных форм в структуре симфонической поэмы дает возможность воплощать в поэме очень свободные программные замыслы. Музыка поэмы оказывается способной живо откликаться на литературные (или живописные, или историко-повествовательные) образы программы, и музыкальная форма поэмы в некоторой мере приходит в соответствие с литературной формой программы. Это соответствие никогда не бывает буквальным, так как закономерности построения литературного (или, тем более, живописного) программного прототипа принципиально отличаются от структурных закономерностей музыки, но известное соответствие все же всегда достигается в высокохудожественных программных музыкальных произведениях.

Например, в симфонической поэме Листа «Тассо» в про-

граммном замысле даются различные картины жизни поэта (программой предпосылкой для Листа служила трагедия Гёте «Тассо»). Название поэмы имеет подзаголовок «Страдание и триумф» («Lamento e Trionfo»), что кратко характеризует трагическую судьбу поэта при жизни и торжество его имени после смерти. Основные темы поэмы живо ассоциируются с известными образами из жизни Тассо по трагедии Гёте — образ любви Тассо (лирическая, в характере ноктурна тема побочной партии), отчаяние Тассо (трагические темы вступления и главной партии), образ придворного быта («Менуэт» — скерцозный эпизод в разработке), образ торжества (величественная маршеобразная тема заключительной партии и кода).

С точки зрения музыкальной структуры, симфоническая поэма «Тассо» представляет собой в основном сонатную форму со вступлением и кодой. Между темами замечается много сходства в мелодических оборотах, так что, в целом, структура поэмы имеет достаточно ясные черты «свободных» вариаций. Одновременно в структуре поэмы отчетливо различимы типические черты четырехчастного сонатно-симфонического цикла, слившегося в одночастность. Темы вступления и главной партии обладают драматическим характером, соответствующим типическому характеру первых частей циклов (темы идут в главной тональности *c-moll*); лирическая побочная партия имеет ясные черты медленной второй части цикла (*As-dur*); скерцозный «Менуэт» (эпизод в разработке) играет роль менуэта-скерцо (*Fis-dur*); а кода, охватывающая огромные масштабы, соответствует финалу цикла (*C-dur*).

Аналогичное слияние четырехчастного цикла в сонатную одночастность мы наблюдаем в беспрограммном произведении Листа — в одночастной сонате *h-moll* для фортепьяно. В этой сонате роль первой части цикла играет экспозиция; роль второй, медленной части — лирический эпизод в разработке (эпизод сам написан в миниатюрной сонатной форме со своей разработкой); роль скерцо — фугато на границе между разработкой и репризой; и роль финала — реприза с кодой.

В музыке XIX века и позже подобная структура с чертами сонатно-симфонического цикла часто встречается в симфонических поэмах, увертюрах, фантазиях, в одночастных сонатах, концертах и т. п. Таковы, например, произведения Чайковского «Буря» и «Ромео и Джульетта», «Утес» Рахманинова, соната № 5 для ф-п. Скрябина, скрипичный концерт Глазунова, целый ряд симфонических поэм Рихарда Штрауса, соната № 3 для ф-п. Прокофьева.

#### МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЗАДАНИЙ

Для заданий по темам, изложенным в этой главе, достаточно упомянутых произведений. В качестве дополнительного материала

можно рекомендовать сюиты Баха и Генделя, симфонии, сонаты, квартеты, концерты Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Шумана, Брамса, Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова, Танеева, Глазунова, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, А. Хачатуряна, Кабалевского, О. Тахтакишвили.

Особенно можно рекомендовать: Римский-Корсаков, «Шехеразада»; Чайковский, «Сюиты» для оркестра; Шуман, «Карнавал» и «Бабочки» для ф-п.; Прокофьев, сюиты для ф-п. из музыки к балету «Ромео и Джульетта».

## Раздел второй

# ФОРМЫ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

## Глава X

### ОСОБЫЕ СВОЙСТВА ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

#### § 85. Соотношение музыки и текста

Вокальной музыкой называются произведения, предназначенные для пения solo, в ансамбле, в хоре, как без сопровождения, так и с инструментальным сопровождением<sup>1</sup>.

Характерной особенностью вокальной музыки, в отличие от инструментальной, служит наличие декламации, т. е. художественного произнесения словесного текста<sup>2</sup>.

Музыка и словесный текст в вокальном произведении всегда находятся в определенном художественном соответствии. Это значит, что образный характер произведения как в целом, так и в отдельных его темах в той или иной мере эстетически родственен смыслу словесного текста.

Художественное соответствие наиболее наглядно проявляется в том, что смена образов и настроений в словесном тексте сопровождается сменой образного характера в музыке, а возвращению прежних образов в тексте соответствует реприза в музыке. Примером могут служить многие вокальные произведения, написанные в трехчастной форме, — например ария Ольги из оперы «Евгений Онегин» Чайковского (см. пример 61), где повторение начального текста соответствует репризе в музыке.

Однако художественное соответствие между музыкой и текстом никогда не может стать буквальным, так как законы развития литературно-поэтической мысли в словесном тексте принципиально отличаются от законов тематического

<sup>1</sup> Пение хора без сопровождения называется пением а cappella.

<sup>2</sup> Пение без слов (на какую-либо гласную), называемое вокализацией, занимает очень малое место в вокальной музыке.

развития в музыке, и поэтому художественное соответствие музыки и текста всегда оказывается лишь частичным и представляет собой родство образов, но никак не тождество их.

Типы художественного соответствия между музыкой и текстом заметно различаются в различных стилях и различных жанрах вокальной музыки. Так, для народной песни, особенно в ее лирико-повествовательных жанрах, характерно, что музыка песни перекликается лишь с самым общим настроением текста или с образным характером начала повествования, обычно описательного типа. Конкретные образы текста, характеры описываемых действующих лиц очень редко получают какое-либо отражение в музыке песни. Поэтому на одну и ту же музыку песни нередко поются достаточно различные тексты.

В музыке профессиональной, особенно начиная с эпохи возникновения оперы (XVII век), художественное соответствие музыки и текста устанавливается все более тесное, и уже надо говорить о родстве музыки не только общему характеру текста или одним лишь вступительным описательным моментам текста, а о родстве, проникающем в область основных образов текста. Иногда в музыке возникает звукоизобразительность.

Различие в законах развития мысли в тексте и в музыке ярче всего выявлено в повторениях и репризах. Мы знаем множество высокохудожественных вокальных произведений народного и профессионального искусства, в которых изменение смысла в словесном тексте сопровождается повторениями (даже буквальными) и репризами в музыке, и при этом никакого художественного противоречия не возникает. Иначе говоря, разным литературно-поэтическим образам соответствует одна и та же музыка.

С подобным явлением мы сталкиваемся в куплетной форме при неизменных повторениях куплетов, что довольно часто встречается как в народной музыке, так и в профессиональной. Примером может служить песня «У ворот сосна раскачалась» в обработке Римского-Корсакова («100 русских народных песен», № 21):

143 Moderato

У во - рот сос на рас - ка - ча - ла - ся.

ай, лю - ли, лю ли, рас - ка - ча - ла - ся.

Приводим полный текст песни:

У ворот сосна раскачалась,  
Белая Дунюшка разыгралась,  
распотешилась.  
Как боярский сын на крыльце стоит,  
На крыльце стоит, Дуне речь говорит:  
«Поиграй, Дунюшка, поиграй, белая,  
Я тебя, Дунюшку, к себе возьму».  
Белая Дунюшка испугалась,  
Испугалась, встrepенулась.  
Как со вечера голова болит,  
Ко полуночи она попа просит.  
Как по утру-то в большой  
колокол звонят,  
Белу Дунюшку хоронить несут.  
Боярский сын на крыльце стоит  
Прости, Дунюшка, прости, белая.

Как очевидно, в характере образов словесного текста происходят решительные изменения на протяжении песни: начинается текст со светлой оживленной бытовой картины, а заканчивается глубоко трагической развязкой.

Музыка песни 13 раз повторяет один куплет без изменений.

Образный характер музыки, обладающий спокойными, светлыми лирическими повествовательными чертами (Римский-Корсаков отнес песню к жанру лирических протяжных), не может быть поставлен в прямую связь ни с одним из конкретных образов текста — ни с оживленными образами начала, ни с трагическими образами продолжения. Музыка соответствует не отдельным конкретным образам текста, а общему духу размеренного лирического народного сказа, в котором повествуется о событиях, — в музыке воплощен характер не действующих лиц этого повествования, а скорее рассказчика, певца-сказителя.

В куплетных вокальных произведениях профессиональной музыки, типа романсов или оперных номеров, написанных на поэтический текст не народного происхождения, соответствие между музыкой и образами текста прослеживается обычно более конкретно.

Так, например, романс Грига «Лесная песнь» ор. 10 № 2 имеет 9 неизменных куплетов (приводим первый куплет):



144 Allegretto *P semplice*

Ю ться в те ня гу стых вет. вей. за  
ря. ка звон ко пе ла, как буд. то песнь. ду.  
ши мо. ей о на на. лить ко  
те ла. о на на. лить ко. то ла

В словесном тексте всех девяти куплетов нарисованы поэтические картины природы, пронизанные одним общим светлым лирическим настроением. Именно с таким настроением и находится в художественном соответствии образный характер музыки — тоже необыкновенно светлый, лирический, песенно-танцевальный, в духе норвежской народной музыки.

Вопрос о репризах в вокальной музыке оказывается значительно более сложным, так как репризы с новым текстом, как правило, являются динамическими, т. е. обладающими некоторыми новыми чертами также и в музыке. Следовательно, в отношении реприз вопрос ставится следующим образом: в чем соответствие между новым

смыслом словесного текста в репризе и новыми чертами музыки в ней?

Наблюдения показывают, что подобное соответствие далеко не всегда имеет место. Обычно новые черты музыки в репризе, в сравнении с первой частью, не столь уж заметно меняют ее основной образный характер и, часто, не могут идти ни в какое сравнение со значительными изменениями в словесном тексте. В большинстве случаев реприза имеет чисто музыкальный смысл. В тексте буквальная реприза отсутствует, а в музыке она возникает, утверждая начальный основной характер музыки. А этот основной характер, конечно, находится в общем художественном соответствии с каким-либо конкретным образом текста или с общим настроением текста.

Приведем, первоначально, редкий пример точной музыкальной репризы при новом тексте — романс «Лорелея» Листа на слова Гейне:

145 Nicht schleppend

Ich weiss nicht, was sollt's be deuten, dass ich so  
trau rig, so trau rig bin.

Дословный перевод: «Я не знаю, почему я такой печальный» — далее говорится, что «мне вспоминается старая сказка», и рассказывается повесть о Лорелее, погубившей своими песнями рыбака. В репризе начальной темы приведен следующий текст: «И это сделала своими песнями Лорелея». Таким образом, словесный текст музыкальной репризы существенно отличается от текста начальной части романса.

Вместе с тем оба текста (в начале и в репризе) окрашены в сходные скорбные тона, в них выражено раздумье автора-рассказчика. Именно такому характеру скорбного повествования и соответствует сдержанная речитативная музыка начальной темы.

Рассмотрим пример динамической репризы в музыке при новом словесном тексте — романс «Анчар — дерево смерти» Римского-Корсакова ор. 49 № 1 для голоса с фортепьяно. Приводим начальную тему и заключительную репризную часть произведения:

146 - Moderato assai

В пу . сты . не ча . дай в оку .

*dimin.*  
пой, на

поч . ве . зно ем рас . на . лев . кой Ан -

чар как гроз . ный ча . со . вод,

сто ит о . дин во всей все . ден . ной,  
и т.д.

А царь тем я . дом на . пи .

гал сво . я по слуш . дя . вы . е

стре . лы в с на . ми гв . боль ра . зо .

слад к со . се . дям в чуж . ды . е пре . до

ды .

репризой, заметно отличающейся по характеру музыки от начального изложения темы. Если в начале произведения суровая, мужественная тема, типа траурного шествия, идет на несколько приглушенной звучности, то в репризе она изложена на непрерывном forte в уплотненной фактуре со стретной имитацией и полностью раскрывает свой трагический характер.

В словесном тексте вначале нарисован мертвенный пейзаж пустыни с Анчаром, а в заключительных строках возникает зловещий образ царственного деспота.

Изменения в музыке репризы, по сравнению с началом произведения, находятся, как очевидно, в определенном соответствии с изменениями в образном характере словесного текста. И в музыке, и в тексте происходит значительное нарастание зловещих трагических черт.

## § 86. Вокальная декламация

Декламация в пении существенно отличается от декламации в драматическом театре или в художественном чтении. Отличия касаются целого ряда моментов произнесения текста. Остановимся на каждом из них.

1. В первую очередь отметим, что при пении всегда имеет место фиксированность высоты каждого звука и ладо-гармонические связи этих звуков, т. е. при пении всегда возникает музыкально-осмысленная мелодическая линия, отсутствующая в словесной речи.

2. Членение на построения малых масштабов в мелодии народной песни всегда строго совпадает с членением словесного текста на фразы, предложения и т. д. Что же касается профессиональной вокальной музыки, то в ней членение музыкальное и членение словесное (синтаксическое) могут заметно расходиться в пределах построений наименьшего масштаба.

Например, романс Глинки «Уснули голубые»:

147 *Con moto*

У . сну . ля го . лу . бы . е се . го . дня, как вче . ра,

Все кратчайшие мелодические обороты имеют по два звука (отмечено скобками сверху), тогда как членение в словесном тексте образует более протяженные построения и их границы в ряде моментов не совпадают с музыкальными. Другой пример — романс Чайковского «Али мать меня рожала»:

У под . ру . жек в пер . жи . ас . но свеч . ка до . го . ра . ет

В данном примере мелодические построения имеют по три и четыре звука и их границы не совпадают с границами в словесном тексте.

Однако расхождение в членении между мелодией и словесным текстом встречается в профессиональной вокальной музыке только в пределах наименьших построений и не свойственно членению в более крупных масштабах.

3. Акценты и тяжелые доли в мелодии как в народной вокальной музыке, так и в профессиональной далеко не всегда совпадают с ударениями в словах, поэтому нередко при пении ударения фактически перемещаются на безударные слоги или совсем выпадают из слова. Например, в приведенном отрывке из романса Глинки в слове «голубые» оказывается три ударения, причем сильнейшее из них приходится на последний безударный слог. В народных песнях, особенно в игровых и хороводных, нередко при повторении слова в нем изменяется ударение благодаря акценту в мелодии. Например, народная песня «Да у нас ныне белый день» в записи А. В. Рудневой (1943):

149

Да у нас нов . че бе . лый день,  
да у нас нов . че бе . лый день, эх,  
бе . лый день, бе . лый день, вот бе . лый день, бе . лый день,  
бе . лый день, бе . лый день, вот бе . лый день, бе . лый день.

В этой песне ударение в слове «ка» ремещается даже два раза.

Однако в профессиональной музыке, как и в народной, имеется огромное количество вокальных произведений, в которых не используется возможность расхождения между музыкой и текстом в отношении членений и ударений, и между музыкой и текстом имеется достаточно точное совпадение.

4. Различие между вокальной декламацией и декламацией при художественном чтении с особенной силой сказывается в темпе и ритме.

В целом общий темп речи при пении почти всюду медленнее (и даже значительно медленнее), чем при художественном чтении. Поэтому, например, в опере общее количество текста в либретто почти всегда меньше, короче, чем в какой-либо драме таких же масштабов.

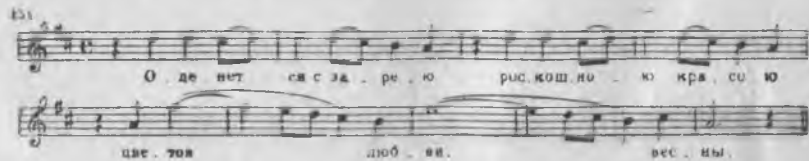
Ритм речи при пении отличается исключительным разнообразием. Есть случаи, когда он вполне соответствует ритму словесной речи, принятому в драматическом театре, при художественном чтении или в быту. Музыкальная декламация в таком случае называется речитативом. Но есть случаи существенно иной, чем в словесной речи, специфически музыкальной ритмической организации слогов и слов в пении.

Музыкальная организация ритма свойственна основной массе вокальной музыки и с особенной определенностью проявляется в хоровых произведениях и в сольных вокальных произведениях типа арий. В народной музыке этот своеобразный тип ритма особенно характерен для лирических протяжных песен.

Характернейшим моментом вокальной декламации в подобных произведениях является длительное распевание одного слога. Например, народная песня (Римский-Корсаков, «100 русских народных песен», № 91):



Или в опере (Глинка «Руслан и Людмила»):



Также и целые ритмические фигуры, которые возникают в вокальной мелодии, мало сходны с типическими ритмическими фигурами словесной речи. Например, в приведенном отрывке из романса Глинки «Уснули голубые» (пример 147) повторяющиеся двузвучные ритмические фигуры в мелодии, с коротким затактом и длительной остановкой на тяжелой доле, играют очень большую роль в создании плавного, распевного характера баркареры, свойственного музыке романса. Но указанные ритмические фигуры были бы совершенно неестественными, если бы словесный текст романса не пелся, а произносился в художественной речи.

5. Общее распределение словесного текста в вокальном произведении (так сказать масштабная структура текста) заметно отличается от распределения текста в драме или в декламируемом стихотворении. Это отличие замечается главным образом в двух отношениях: 1) в паузах, имеющих место в вокальной партии, и 2) в повторениях отдельных слов, фраз, предложений.

Паузы в вокальной партии (в то время как звучит инструментальный эпизод) имеют нередко столь обширные масштабы, что в художественной речи без музыки они были бы нетерпимы.

Повторения отдельных слов, фраз и т. д., иногда многократные, очень характерны для вокальных произведений (особенно для хоровых), но без музыки они, конечно, были бы противостественными.

6. Отметим, наконец, что для вокальных ансамблей и для хоровых произведений (особенно полифонических) очень характерно сочетание в одновременности различных словесных текстов (иногда до четырех различных текстов). Такой факт заметно отличает возможности вокальной музыки от возможностей драмы и художественного чтения.

## § 87. Жанровый характер и музыкальный язык русских народных песен

В русском народном песенном творчестве наблюдается исключительно большое разнообразие песенных жанров.

В значительной степени жанры отличаются друг от друга в силу различий словесного текста песен. В этом отношении можно указать, например, на следующие важнейшие жанровые типы: былины, исторические песни, лирические, частушки, различные обрядовые (свадебные и др.) песни и т. п.

Однако различие песенных жанров находится также в значительной зависимости от тех типических бытовых условий, в которых принято петь те или иные песни и, в связи

с этим, от той музыки, которая лежит в основе песни. Например, многие песни поются во время танца — так называемые плясовые песни. Словесные тексты песен имеют самое разнообразное содержание, по преимуществу лирического характера, и по одному лишь словесному тексту принадлежность той или иной песни к числу плясовых определить невозможно. В данном случае господствующую роль играет напев, т. е. музыка песни, имеющая типические черты танцевальности и удобная для пляски. Также, например, и многие игровые песни, особенно хоропроводного типа, мало чем отличаются от лирических или обрядовых по содержанию словесного текста, и только их музыка и традиции пения в быту делают хороводные песни именно игровыми.

Различия по образному характеру музыки, в той или иной степени, свойственны всем жанрам песен, т. е. каждый жанр имеет некоторые более или менее определенные, хотя, подчас, и очень общие, типические черты музыки.

Былины, исторические и лирические песни почти всегда отличаются спокойным характером мелодий. Темп движения их, как правило, умеренный, медленный. Характерно, что лирические песни называются нередко «протяжными». Одной из важных типических черт музыки указанных жанров является гибкость и свобода в сменах тактового размера, т. е. многообразие метрического строения мелодий.

В отличие от былин, исторических и лирических песен плясовые песни обладают оживленным характером мелодий, в музыке таких песен всегда много юмора, задора. В связи с этим и темпы плясовых песен, как правило, оживленные, быстрые. Метрическое строение мелодий отличается строгой определенностью тактового размера, а масштабная структура — периодичностью и, нередко, «квадратностью», т. е. образует двутакты и четырехтакты.

Ладовая природа песен не различается как-либо заметно в различных жанрах. Общие ладовые свойства русской народной песни почти в равной степени присущи всем жанрам. А именно: во всех жанрах мы находим 1) господство диатонических ладов, при очень редких примерах появления хроматических звуков, 2) многообразную практику использования переменных функций лада, т. е. гибкое и достаточно частое перемещение тоники на различные ступени диатонического звукоряда, 3) немалую роль пентатонических попевок, благоприятствующих образованию переменности ладовых функций мелодии.

Фактура многоголосных народных песен характеризуется подголосочной полифонией, заключающей в себе, подчас, черты контрастной полифонии.

Выше отмечалось, что в подголосочной полифонии все голоса одновременно поют варианты одной и той же мелодии.

Подголосочная вариантность мелодий сказывается главным образом в том, что в опорных звуках (особенно в кадансах) голоса сходятся в унисоны и октавы, т. е. в опорных моментах развития мелодии голоса совпадают, в других же нередко различаются. Это и является свидетельством того, что мелодии голосов в подголосочном складе являются вариантами одна другой.

Приведем примеры подголосочной полифонии из русских народных песен. Первоначально рассмотрим сравнительно простой пример двухголосия из записей Е. Линевой, часть II, № 9:

Довольно медленно

Ка-ла-пуш-ка-ма  
ла-пуш-кой-ла-ло-де-выя-цвёт

В данном примере подголосочность мелодий выступает в своей простейшей, но и характернейшей для русской народной песни форме: голоса, из движения параллельными унисонами, неоднократно расходятся то в терцию, то в квинту и снова сливаются в унисоны.

Более сложным примером подголосочной полифонии может служить следующая трехголосная песня из записей Е. Линевой, часть II, № 5:

Довольно медленно, очень связано

ЗАПЕВ ХОР  
Ах, не од-на-то, не од-на  
Ах, во по-ле-до-де (о)живья

В приведенной песне участвует смешанный хор (мужские и женские голоса), вследствие чего между голосами возникают октавы и более широкие интервалы.

И, наконец, приведем особенно сложный многоголосный пример, в котором возникают чрезвычайно своеобразные сочетания голосов, образующие, подчас, весьма сложные гармонии (как, например, в начале второго такта, где происходит движение неполными параллельными терцквартаккордами), — «Да и шел казак дорогою» из записей Листопадова, том II, № 10:

154 Не спеша

Музыкальный пример № 154, «Не спеша». Показаны два такта. В первом такте (начало второго такта) видны сложные гармонические сочетания голосов, описанные в тексте как неполные параллельные терцквартаккорды. Под нотами даны русские слова: «Да и шел казак дорогою, да до...».

Вслушиваясь в приведенные примеры подголосочного склада, нетрудно убедиться в том, что в отмеченных примерах значительное место занимает прямое (в частности параллельное) движение голосов. Этот факт представляется вполне естественным для сравнительно простых форм подголосочно-полифонического склада и служит наглядным свидетельством тому, что, при подголосочном изложении, мелодии голосов являются вариантами одна другой и поэтому достаточно много движутся в одинаковом направлении, совпадая, подчас, в унисоны (или октавы).

Движение голосов противоположное и косвенное в большей мере ведет к образованию контраста между голосами и поэтому характерно для развитых, сложных форм полифонии народной песни, когда варианты одного напева существенно различаются между собой. В таких случаях фактура народной песни становится контрастно-полифонической.

Многие русские народные песни, особенно из числа лирических протяжных, отличаются исключительно богатой распевностью своих мелодий, причем в многоголосии распевность оказывается свойственной всем голосам, участвующим в пении.

## Глава XI

### ОСОБЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

#### § 88. Типы форм вокальных произведений

В вокальных произведениях мы находим почти все типы музыкальных форм, рассмотренных нами выше. Особенно широко и разнообразно представлены в вокальных произведениях малые формы — периоды, простые двух- и трехчастные, рондообразные. Значительное место занимает сложная трехчастная форма. Но существенно меньшую роль играет сонатная форма и форма сонатно-симфонического цикла. Вместе с тем, как отмечалось, форма многочастного цикла встречается в вокальной музыке чаще, чем в инструментальной.

Большое место, особенно в народной музыке, занимает вариационная форма.

Так называемая куплетная форма, состоящая из двух-трех и более повторений одной темы, с неизменяющейся музыкой, свойственна только вокальным произведениям и отсутствует в профессиональной инструментальной музыке (где более одного буквального повторения темы подряд не бывает).

В вокальной музыке наблюдаются особые виды куплетно-вариационной формы, совмещающей в себе куплетность и вариационность, а также особые виды многочастных циклов.

Рассмотрим особенности таких форм.

#### § 89. Куплетное строение народной песни. Формы куплета

Песни в русском народном музыкальном творчестве, а также в творчестве очень многих других народов, при всем исключительном разнообразии их жанрового характера, имеют в основном куплетное строение. Это означает, что му-

зыкальный характер песни получает свое достаточно полное выражение в начальном завершённом построении песни — в первом же куплете<sup>1</sup>, который приобретает, следовательно, значение музыкальной темы всего произведения.

Куплет многократно повторяется на протяжении песни. В повторения, как правило, вносятся те или иные вариационные изменения, связанные как с непрерывным изменением словесного текста от куплета к куплету, так и с общими музыкально-стилевыми чертами народного творчества — с творческой манерой свободного импровизационного варьирования музыкального материала песни. Вариационные изменения в большей или меньшей степени вносятся народными певцами не только в каждый следующий куплет песни, но и в каждое следующее исполнение песни в целом — в том числе в исполнение и первого куплета.

Таким образом, фактически одна и та же песня существует в народном быту в огромном числе вариантов, подчас заметно отличающихся один от другого.

Тот факт, что песни самых различных жанров, различной тематики и различных масштабов строятся куплетно, позволяет делать общий вывод о природе музыкального формообразования в народном творчестве. Основной и решающей закономерностью музыкально-тематического развития в песнях является повторность, т. е. многократное утверждение и закрепление основного музыкального характера песни. Повторность в русских народных песнях, как правило, вариационна.

Следовательно, основной закономерностью музыкальной формы народной песни, взятой в целом, является варьированное повторение куплета, т. е. образование куплетно-вариационного цикла.

Куплет, как правило, имеет форму периода, иногда очень краткого, но подчас, наоборот, обширных масштабов. Как в периодах профессиональной музыки, так и в народной песне можно указать на две основные формы куплета:

1) куплет повторного строения, состоящий из двух частей (предложений), — вторая часть является точным или варьированным повторением первой.

2) куплет неповторного строения, в котором вторая часть в основном отличается от первой и иногда даже тематически контрастирует с первой.

Границы музыкального куплета всегда точно совпадают с границами стиха в словесном тексте, что является особенно ярким свидетельством глубокой связи музыки и текста в народной песне. В куплете народной песни заключено не ме-

<sup>1</sup> Или в части куплета, если сам куплет имеет обширное протяжение.

нее, чем две строки стихотворного текста, нередко объединённых рифмой (случаи, когда в куплет входит более четырёх строк, очень редки). Последняя строка текста часто имеет значение припева — в ней присутствует повторение отдельных слов основного текста или вводятся новые слова, подчас не имеющие прямого отношения к сюжету песни и повторяющиеся в конце каждого куплета. Иногда эти слова припева представляют собой возгласы, восклицания и т. п.

Расчленение мелодии куплета на части всегда совершается в точном соответствии с расчленённостью словесного текста песни.

## § 90. Куплет повторного строения

Форма куплета повторного строения встречается во всех жанрах русской народной песни — от быстрых плясовых, игровых до протяжных лирических и былинных песен. Однако конкретные разновидности такой формы заметно различаются в песнях быстрых и в песнях протяжных.

Основное различие заключается в том, что в плясовых и игровых песнях эта форма куплета имеет простейшее строение, вторая часть куплета по масштабу обычно равна первой, она нередко является точным повторением первой, а встречающиеся вариационные изменения во второй части, как правило, сравнительно невелики, тогда как в протяжных лирических песнях мы редко находим равные по масштабу части, причем изменения во второй части оказываются всегда значительными, говорящими о существенном тематическом развитии, происходящем в этой части куплета.

Остановимся сначала на примерах плясовых и игровых песен.

В простейшем случае мы находим точное повторение первой части, например в плясовой песне «Ельник мой, ельник» из сборника Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 27:

155 Allegretto

I

Ель . елк мой, ель . ния, ча . стой мой бе . рез . ния,

II

лю . шень . ки, лю . ди, час . той мой бе . рез . ния.

Как очевидно, вторая часть по тексту является припевом.

Примером куплета, построенного на варьированном повторении, может служить игровая песня «Стояло тут косо дерево» (Римский-Корсаков, «100 русских народных песен», № 53):

156 Allegretto

Сто. я. ло тут ко. со. во де. ре. во, -  
вью, - вью, - вью, вью, же. ло.

Отметим, что в данной песне, как в предыдущей, вторая часть является припевом. Мелодия второй части приобретает заметную распевность (один слог текста приходится уже не на один, а на целых три звука мелодии).

Более значительные вариационные изменения во второй части куплета мы можем наблюдать, например, в плясовой песне «Уж как по мосту, мосточку» (Римский-Корсаков, «100 русских народных песен», № 28):

157

Уж как по мо. сту, мо. сточ. ку, по ка. дя. во ву мосточ. ку.

Как очевидно, во второй части происходит выразительная смена ладового наклонения и важный поворот в развитии мелодической линии: мажорной кульминации первой части, имеющей даже несколько задорный характер, противопоставлена минорная вторая часть, построенная на общем спаде мелодии.

Из числа лирических песен выбираем одну из самых замечательных — «Исходила младшенька». Эта песня взята Мусоргским для музыкальной характеристики главного действующего лица оперы «Хованщина» — для Марфы:

158 Andante lamentoso

Ис. хо. ди. ла мля. дь. шенька все лу. га и бо. ло. та,  
все лу. га и бо. ло. та, а и все осен. ные по. ко. сы.

Развитие тематических элементов в мелодии и смены их образно-характерных черт на протяжении куплета очень значительны.

Отметим важнейшие вехи этого развития: в первую оче-

поставлены два относительно контрастирующие тематических материала — первый из них характеризуется активным восходящим движением мелодии, с опорой на звуки мажорной тоникки, а второй — нисходящим движением, с опорой на новые в ладо-гармоническом отношении ступени (субдоминанта и модуляция в доминанту). Обратим внимание на то обстоятельство, что в начале четвертого такта на момент возникает минорная (*e-moll*) ладовая окраска мелодии — звуки *g-e*.

Далее отметим, что вторая часть куплета начинается с очень сильно измененного начального тематического материала песни. Появляется новая гармоническая функция (субдоминанта), относительно низкий регистр, сжатый диапазон — все это придает новый, более сдержанный характер данному эпизоду мелодии и говорит о значительном развитии начальной музыкальной мысли под воздействием только что прозвучавшего второго тематического материала. Воздействие второго материала сказывается здесь в том, что мелодия сместилась в относительно низкий регистр и опирается на характерные для четвертого такта звуки *e* и *d* (субдоминанта и доминанта). Также и словесный текст заимствуется из предыдущего двутакта.

И, наконец, в последнем двутакте мелодия снова развертывается до широкого диапазона. В данном случае в мелодии возникают важные синтетические свойства: повторяется начальный восходящий ход по звукам мажорной тоникки (звучит как реприза), а далее образуется нисходящее движение, подобное тому, которое было в конце первой части куплета, с той же модуляцией в доминанту. Обратим внимание на появление минорной ладовой окраски перед кадансом.

Минорный колорит, усиленный и углубленный благодаря введению нового низкого звука *h*, представляет собой очень важное явление в данной мелодии. Следует учесть, что мелодия в целом — мажорная, она начинается и кончается в ясном мажоре. Но вместе с тем внутри мелодии постепенно разрастаются минорные ладовые черты, что говорит о наличии в ней очень своеобразной внутренней ладовой контрастности.

Подобные тонкие и сложные процессы образно-тематического развития внутри куплета характерны для лучших образцов лирических протяжных песен.

Приведем типический пример многоголосной лирической песни, характеризующейся богатой импровизационностью развития во второй части куплета — песня «Ай, яблонька ты моя», из записей Листопадова, том III, № 43:



Музыкальный текст (голос):

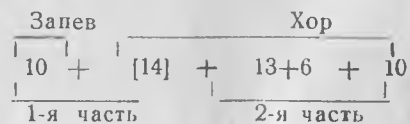
[Запев] Ай, я - бло - во - чка, ты мо - я,

[Хор] ей, я - бло - вка мо - я са - до... ей,

ей, я - бло - вка мо - я са - до...

ей, са - до - вень - ка - а!

Отметим значительность тематического контраста внутри первой части (между запевом и хором) и удивительную свободу масштабов в развитии второй части — для наглядности приведем схему, где цифрами укажем число четвертей в каждом разделе куплета:



Подводя итог рассмотрению примеров песен с куплетом повторного строения, мы должны подчеркнуть, что, как оче-

ся свойства трех этапов тематического развития. В данном случае налицо закрепление, поскольку вторая часть является повторением первой, и развитие, подчас очень активное, и, естественно, завершение. Завершающее значение второй части нередко подтверждается и тем обстоятельством, что словесный текст в ней является припевом.

### § 91. Куплет неповторного строения

Куплет неповторного строения, для которого характерно, что вторая его часть существенно отличается от первой или даже иногда контрастирует с ней, имеет много разновидностей формы. Мы остановимся только на одной из разновидностей — на очень распространенной и наиболее характерной среди плясовых и игровых песен.

Эту разновидность формы часто называют особым термином: «пара периодичностей» — здесь имеется в виду тот факт, что каждая из частей куплета внутри себя образует периодичность, а вторая из периодичностей (т. е. вторая часть куплета) отличается от первой и, таким образом, куплет в целом оказывается непериодическим.

Например, запись Листопадова, том IV, № 226:

160 Довольно скоро

За - ня - ка, пой - ди в сад, се - ре - нь - кий, пой - ди в сад,

и так, и снй, пой - ди в сад, и так, и снй, пой - ди в сад.

Обратим внимание на развитие в пределах этого миниатюрного, но очень яркого по музыке куплета. Варьированное повторение первого двутактового материала постепенно вводит многоголосие, накапливает подголоски, расширяет диапазон. Появление нового тематического материала (пятый такт) еще более уплотняет многоголосие новыми подголосками, оживляет ритмику (восьмые в среднем голосе).

Повторение второго элемента (последний двутакт), закрепляя новый тематический элемент, вносит, вместе с

тем, некоторые черты в нем сводятся к ритму, голоса сводятся в прямое унисонное движение на звуках среднего участка диапазона (*g—a*) и, наконец, хор замолкает, оставляя один только голос запевалы.

В данном примере масштабы частей куплета равны. Однако в народных песнях есть немало примеров, когда масштабы частей оказываются различными.

Приведем пример на «пару периодичностей», в которой вторая часть значительно короче первой,— сборник Римского-Корсакова, № 42 (гармонизация Римского-Корсакова):

161 Moderato

Уж л зю до та хо ро вю хо ро —  
ю чю сто се реб ро хо ро ню хо ро —  
ю Га дай га дай де ви ца от га ды вай врас на а!

Как очевидно, вторая часть в четыре раза короче первой. Нетрудно убедиться в том, что краткий заключительный тематический материал (оживленного, плясового характера) заметно контрастирует с начальным (распевным широким) и вместе с тем является своеобразным «конспектом» начальной мелодии песни: он быстро пробегает по звукам *e—d—с—h*, которые были опорными звуками мелодии первого тематического материала.

Гармонизация Римского-Корсакова подкрепляет отмеченное заключительное «конспективное» значение второй «периодичности», так как в ней кратко воспроизводятся основные гармонии, сопровождавшие мелодию первого элемента (включая и оба каданса — на VI ступени и на I ступени *G-dur*).

Приведем сравнительно сложный пример, в котором второй тематический элемент крупнее по масштабам, чем первый; запись Листопадова, том IV, № 228.

162 Не спеша

О ред мой о ре лик,  
о ред ся зо кры лай,  
о реа си зо кры лай.

Масштабные отношения могут быть выражены формулой:  $2+2+4+4$ .

В ряде случаев в народной песне наблюдается более чем двукратная повторность внутри куплета, например трех- или четырехкратное повторение каждого тематического материала.

Приведем особенно развитый пример «пары периодичностей», в котором каждый из элементов проводится по пять раз. Отметим тот факт, что словесный текст первых пяти разделов этой песни представляет собой описание, тогда как текст последних пяти — обращение. Поэтому песня в целом оказывается фактически двухчастной, т. е. составленной из двух «песен» по пяти кратких куплетов в каждой; запись Листопадова, том IV, № 230:

1. Шла у - ту - ш - ка по бе - ре - ж - ку 2. Шла се - ра - я по кру - го - му.  
3. Ве - ла де - тов за со - бо - ю, 4. И ста - ро - ва, в ма - ло - ва.

5. Се - ре - д - не - ва по - след - не - ва. 6. Вы у - ти, у - ти, у - ти,  
7. Вы ко - то - ры во - ро - та,

7. Да ку - да же мне ит - ти, 10. Не - во - ласт - чи - ты - я.  
9. Во ре - шет - чи - та - в

Обе «песни» тесно связаны друг с другом, так как вторая из них представляет собой ритмически и масштабно убыстренный «конспект» первой и поэтому завершает всю песню в целом.

Обращает на себя внимание тот факт, что форма «пары периодичностей» почти совсем не встречается среди лирических протяжных песен. Основным и почти исключительным типом куплета лирической песни является куплет повторного строения. Подобный факт можно объяснить тем обстоятельством, что музыка лирических песен наполнена необыкновенно богатым и напряженным внутренним развитием. Это развитие сразу же начинается с изложения всех (подчас взаимно контрастирующих) музыкальных мыслей в первой же части куплета, а во второй части все данные мысли получают закрепление, дальнейшее значительное развитие и завершение.

В плясовых и игровых песнях музыка внутренне проще и поэтому использует более элементарные средства развития, — например форму «пары периодичностей», где каждый из тематических элементов куплета повторяется внутри каждой части, а развитие в целом ограничивается простым сопоставлением двух различных частей куплета.

Следует отметить, что форма «пары периодичностей» нередко усложняется в былинах и исторических песнях. Приведем пример широко известной быliny «Жил

Святослав» из сборника Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 2:

## Moderato ma non troppo

Жил Ся - то - слав де - вя - но - сто лет,  
жил Ся - то - слав да пе - ре - ста - вил - ся.  
О - ста - валось от не - го ча - до ми - ло - е,  
мо - ло - дой Воль - га Ся - то - слав - го - вич.

Как очевидно, повторение первого тематического материала внутри первой части куплета отличается энергичным сдвигом мелодии на кварту вниз. С таким активным развитием тематического материала с самого начала песни мы не встречались в примерах плясовых и игровых песен.

Особенности формы периода в куплете, характерные для различных жанров народной песни, нередко использовались русскими классиками в их творчестве — особенно в операх. Например, Глинка в начале оперы «Иван Сусанин» (в хоровой интродукции) сопоставляет две темы: относительно более медленную, молодецкую, героическую по характеру (тема мужского хора — ее начало приведено на стр. 14, пример 4 настоящего учебника) и оживленную, танцевальную, веселую (тема женского хора).

Обе темы имеют неповторное строение, однако в первой теме заключено очень сложное внутреннее тематическое развитие, тогда как вторая построена в простой форме «пары периодичностей».

Аналогичное явление мы наблюдаем в первой картине оперы «Евгений Онегин» Чайковского: две темы хора народа — медленная, распевная и веселая, плясовая — различаются по форме куплета. В первой заключен довольно сложный контраст запева и хора, а вторая имеет простую структуру «пары периодичностей».

## § 92. Вступительные и связующие построения в куплете

Характерной чертой очень многих народных песен является наличие небольших вступительных эпизодов в начале куплета и связок, соединяющих различные части куплета (а также конец одного куплета с началом следующего).

Вступительные и связующие эпизоды обычно выделяются в песне по своему словесному тексту — они поются на возгласы типа «ах», «ох» и т. п., или же на гласную последнего слова предыдущего построения.

В мелодическом отношении вступления и связки подготавливают появление тематически основного материала, вступающего позднее и поэтому нередко в звуковысотном и даже в ладо-тональном отношении уже образуют перестройку мелодий голосов в соответствии с далее идущим основным материалом. Например, запись Листопадова, том IV, № 143.

Вступительное построение поется в данной песне на возгласе «ой» и мелодически намечает основные звуки неустойчивости (особенно звук *d*), которые будут присутствовать в начале и в кадансе основного тематического материала. Связующее построение перед второй частью куплета, аналогично вступлению, также воспроизводит звуки начальной и кадансовой неустойчивости.

Связующие построения достигают иногда значительного протяжения и отличаются особенно богатым развитием мелодической линии, ритма и (в многоголосии) разнообразием подголосочной полифонии.

### § 93. Куплетно-вариационная форма в профессиональной музыке

Куплетно-вариационной формой мы называем структуру вокального произведения (сольного, ансамблевого или хорового), для которой характерно сочетание музыкально точных (или почти точных) повторений куплета-темы с варьированными и разработочными повторениями его, при непрерывной смене текста.

Произведение, написанное в куплетно-вариационной форме, начинается обычно с нескольких более точных повторений куплета, затем включаются варьированные повторения, далее возникают разработочные повторения и, наконец, произведение заканчивается, как правило, обобщающим итоговым построением с чертами динамической репризы или

обладает общими свойствами репризной трехчастной или рондообразной формы; иногда в ней проявляются и сонатные тематические соотношения.

Особенно богатое развитие эта музыкально-поэтическая форма получила в творчестве русских классиков, по преимуществу в опере.

Рассмотрим выдающийся пример произведения в куплетно-вариационной форме: хоровая «интродукция» в опере «Иван Сусанин» Глинки.

Отметим тематическое развитие в каждой части:

- 1-й куплет — тема А — *G-dur*
- 2-й — точное повторение темы А —
- 3-й — " " А —
- Связка и новая тема Б — *F-dur*
- 4-й куплет — вариация темы А — *g-moll*
- Связка и вариация темы Б — *G-dur*
- 5-й куплет — разработочное развитие темы А — *G-dur*
- Связка — на теме Б
- 6-й куплет — разработочное (имитационное) развитие тем А и Б — *G-dur*
- 7-й — " — " — *G-dur*
- 8-й — " — " — *e-moll, fis-moll*
- 9-й — " — " — *G-dur*
- 10-й — " — " — *G-dur*

Кода на относительно новом тематическом материале *G-dur*

Приведем краткую схему произведения:

Трехчастная форма					Фуга в трехчастной форме Кода				
1-я часть			Трио Динамическая реприза		Экспозиция	Контр-экспозиция	Средняя часть	Динамическая реприза	
1-й куплет	2-й	3-й	4-й	5-й	6-й	7-й	8-й	9-й	1-й
А	А	А Б	А Б	А Б	А Б	А Б	А Б	А Б	А Б А Б
Точное повторение					Вариация		Разработочное развитие		

Как очевидно, вся форма разделяется на два крупных раздела по пяти куплетов. Каждый из разделов в свою очередь строится в трехчастной репризной форме.

Первый раздел имеет в основном гомофонный склад с элементами подголосочной фактуры, тогда как второй представляет собой фугу. Сочетание разделов в единую структуру создает своеобразную двухчастную циклическую форму, с непрерывным переходом от первой части ко второй и с прямыми тематическими связями частей.

Членение музыкальной формы «интродукции» на два раздела находится в определенном соответствии с членением словесного текста также на два раздела. В первом из них даются в основном метафорические и описательные образы Руси, а во втором непосредственно выражаются патриотические чувства народа.

Первый раздел, как отмечалось, расчленяется на три части, и его средняя часть (4-й куплет) представляет собой «свободную» вариацию начальной темы в одноименном миноре, с контрастирующим скорбным образным характером музыки. Музыкальный контраст 4-го куплета также находится в характерном соответствии со словесным текстом, где речь идет о героях, погибших в бою.

Отметим еще тот факт, что в первом разделе «интродукции» присутствуют ясно выраженные черты сонатной формы с «зеркальной» репризой. Контрастирующая тема Б появляется первоначально (между 3-м и 4-м куплетами) в побочной тональности *F-dur*, а затем, перед 5-м куплетом, она проводится в главной тональности. По характеру музыки эта подвижная хороводно-плясовая тема, связанная в репризе с пением женского хора, ярко контрастирует с мужественной широкой главной темой «интродукции». Музыкальному контрасту тем соответствует и словесный текст — в тексте женского хора, вступающего со второй темой, раскрываются лирические образы «весны», «птиц» и т. п.

#### § 94. Вокальные циклы

Вокальные циклы встречаются в музыке в чрезвычайно разнообразных формах. Мы находим циклы для хора без сопровождения (особенно в старинной церковной музыке — мессы, духовные концерты и т. п.), камерные циклы романсов или песен для голоса в сопровождении фортепьяно и других инструментов, кантаты и оратории для различного состава голосов в сопровождении симфонического оркестра.

Характерной чертой вокальных циклов служит то обстоятельство, что между частями цикла всегда устанавливаются какие-либо связи в словесном тексте.

Эти связи бывают двух типов: 1) связи, ограничивающие некоторой общностью образов текста и не создаю-

щие сюжетного развития в тексте, и 2) связи, обна- руживающие сюжетное развитие в тексте цикла.

Примером вокального цикла, не связанного сюжетным развитием, может служить цикл Мусоргского «Песни и пляски смерти», где во всех текстах присутствует в том или ином виде образ смерти.

Что же касается циклов, заключающих в своем тексте сюжетное развитие, то на особенностях их структуры мы должны остановиться несколько подробнее.

Сюжетом в литературно-поэтическом произведении называется закономерная последовательность событий, описываемых в данном произведении. Сюжет образует цепь событий во времени, и узловые моменты этой цепи раскрываются последовательно в текстах каждой из частей цикла.

Наличие сюжетного развития придает циклу очень значительное литературно-поэтическое единство, тогда как при отсутствии сюжетного развития структура цикла (т. е. последовательность частей цикла) зависит в основном от музыкальных тематических связей и контрастов частей.

Например, в цикле романсов Глинки «Прощание с Петербургом», где нет сюжетного развития, представляется художественно естественным, что последней (тринадцатой) частью цикла является «Прощальная песня», наиболее обширная по масштабам, привлекающая к участию в исполнении не только солиста, но и хор, и заключающая в себе, наряду с несколько завершающим характером текста, много завершающих свойств и в самой музыке.

Наличие связей между словесными текстами частей в вокальных циклах дает возможность более гибко и свободно строить циклы, чем это свойственно инструментальной музыке. Так, например, важное условие общего единства в инструментальных циклах — тональное единство — иногда не соблюдается в вокальных циклах. Укажем на вокальный цикл Шуберта «Прекрасная мельничиха» из 20 частей: цикл начинается в *B-dur*, а заканчивается в *E-dur*.

В циклах, обладающих сюжетным развитием, значительные повороты или сдвиги в сюжетном развитии, вводящие в сюжет новые, контрастирующие образы, всегда совпадают со значительными контрастными моментами в музыке цикла.

#### § 95. Камерный вокальный цикл

Рассмотрим пример камерного вокального цикла, заключающего в себе сюжетное развитие, — цикл романсов «Далекая юность» Ю. Шапорина на слова А. Блока.

В цикле — 10 частей:

№ 1 — «Я помню вечер» — встреча и объяснение в любви.

№ 2 — «Дым от костра» — предчувствие разлуки.

№ 3 — «Я тишиною очарован» — первый день после разлуки, но надежда на встречу еще не потеряна.

№ 4 — «Ветер принес издалека» — прошло уже немало времени после разлуки, но воспоминания о встрече еще очень свежи.

№ 5 — «За горами, лесами» — воспоминания о встрече начинают окрашиваться в трагические тона.

№ 6 — «Медлительной чредой» — воспоминания начинают тускнеть.

№ 7 — «Твой нежный голос томен» — происходит важный перелом в сюжетном развитии: возникает новый образ, новая героиня, появление которой заставляет вспомнить прошлое.

№ 8 — «Когда-то долгие печали» — ярко вспыхнувшие воспоминания о событиях первой части — говорится о встрече, об объяснении в любви и выражается отчаяние разлуки. Эта часть, в сущности, является репризой в тексте.

№ 9 — «Я вижу блеск, забытый мною» — воспоминания снова тускнеют.

№ 10 — «Та жизнь прошла» — последние слова таковы: «И странно вспомнить, что был пожар».

В музыке данного цикла наиболее яркий и характерный контраст свойствен переходу от части № 6 «Медлительной чредой», обладающей скорбным элегическим характером музыки, к части № 7 «Твой нежный голос томен» — в характере легкого, светлого, капризного вальса.

Как очевидно, контраст в музыке цикла (поддержанный сопоставлением далеких тональностей: *a-moll—As-dur*) совпадает с отмеченным выше важным переломом в сюжетном развитии цикла (появление новой героини).

Мы указали также, что часть № 8 — «Когда-то долгие печали» — обладает чертами репризности в тексте. Репризные элементы имеются и в музыке этой части (особенно в тональности).

Отметим, что цикл в целом обладает тональным единством: он начинается в *H-dur* и кончается в *h-moll* (на мажорной тонике).

В данном цикле, как и во многих вокальных циклах вообще, имеются тематические связи между некоторыми частями (например, начальный тематический элемент в части № 3, типа свирельного наигрыша, снова возникает внутри части № 4 в связи со словами «реяли звездные сны» и т. п.).

## § 96. Многочастная кантата

Рассмотрим пример крупного вокально-инструментального произведения в жанре многочастной кантаты — «Алек-

(меццо-сопрано) и симфонического оркестра.

Вообще, кантаты чрезвычайно разнообразны по форме: есть и многочастные, и одночастные кантаты, есть кантаты для хора с инструментальным сопровождением, и для солистов и для хора с солистами. Словесный текст в кантатах может не иметь определенного сюжетного развития, но может развиваться в соответствии с ясным сюжетом. Многочастные кантаты для хора и солистов с оркестром, при наличии сюжета в тексте, мало чем отличаются от ораторий, представляющих собой крупные вокально-инструментальные многочастные сюжетные произведения с обязательным участием хора и солистов.

Кантата Прокофьева «Александр Невский» имеет вполне определенное сюжетное развитие<sup>1</sup>, с достаточной ясностью отраженное в названиях, предпосланных каждой из частей кантаты. В кантате — семь частей:

1. «Русь под иггом монгольским».

2. «Песня об Александре Невском» (о победе над шведами на Неве).

3. «Крестоносцы во Пскове».

4. «Вставайте, люди русские».

5. «Ледовое побоище».

6. «Мертвое поле».

7. «Въезд Александра во Псков».

Каждая часть имеет свои самостоятельные музыкальные темы и, вместе с тем, частично повторяет некоторые предыдущие. Таким образом, почти между всеми частями кантаты устанавливаются тематические связи.

Проследим указанные связи, они имеют важное программное значение в кантате.

Темы первой части, рисуемые симфоническими средствами скорбный образ обездоленной Руси, далее в кантате не повторяются. Первая часть — это, в сущности, краткое оркестровое вступление.

Во второй части проводятся три хоровые темы, характеризующие былинный, героический, подлинно народный образ Александра Невского.

Третья часть рисует зловещий, почти кошмарный образ крестоносцев — три темы: набат, хорал и фанфара рога. В среднем разделе третьей части в оркестре проводится скорбная, напевная мелодия, которую можно назвать темой горя народного.

Четвертая часть строится на трех хоровых героических призывных темах — «Вставайте, люди русские!»

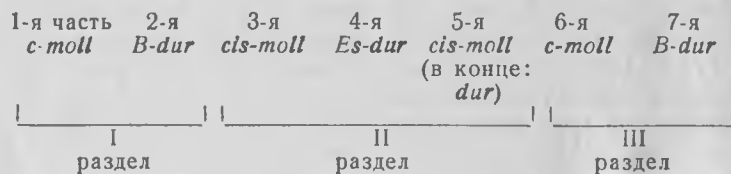
<sup>1</sup> Кантата составлена из эпизодов музыки к кинофильму «Александр Невский».

В пятой части — самой сложной, рисующей симфоническую батальную картину (хор участвует лишь частично при звучании хора крестоносцев), — вводится несколько новых тем, среди них новая тема русского воинства (плясового характера). Но основные разделы пятой части построены на трех уже знакомых темах крестоносцев и на второй и третьей темах героического призыва русских людей из четвертой части. Сопоставление резко контрастных тем враждебных лагерей составляет основу программного симфонического развития пятой части кантаты.

В шестую часть (траурное интермеццо) — скорбную песню для меццо-сопрано соло с оркестром — вводится новая тема и повторяется тема «горя народного» из третьей части кантаты.

Седьмая, финальная часть представляет собой победный оркестрово-хоровой апофеоз и построена на первой, основной теме Александра Невского, на третьей теме «призыва русских людей» и на плясовой теме русского воинства. Заканчивается кантата проведением основной темы Александра Невского в увеличении, на предельно громкой звучности, в сопровождении колокольного перезвона.

В создании музыкальной формы кантаты в целом значительную роль играет тональный план. Отметим в схеме основные тональности каждой из частей:



Симметричное строение тонального плана очевидно. В данном случае мы имеем три раздела: в I — сопоставляются *c-moll* и *B-dur*, во II — трехчастное строение (*cis—Es—cis*), а в III разделе повторяются тональности I раздела. Симметричное строение тонального плана вполне соответствует образному характеру частей кантаты, так как в I и III разделах присутствует контраст скорбной, трагической начальной части и последующей светлой героической, связанной с образом Александра Невского; также и во II разделе по краям стоят части, в которых показаны темы крестоносцев, а в середине — героический образ народного призыва.

Подобная стройность тонального плана и глубокие тематические связи частей в той или иной мере характерны для выдающихся образцов кантат и ораторий как в советской, так и в классической музыке.

## 1. Куплетно-вариационные произведения

Лядов. Сборник народных песен.  
Римский-Корсаков. «100 русских народных песен».  
Балакирев. Сборник русских народных песен.  
Линева. Записи русских народных песен (тт. I и II).  
Листопадов. «Песни донских казаков» (тт. I, II, III, IV).  
Хоры из опер: «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» Глинки; «Русалка» Даргомыжского; «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского; «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова; «Евгений Онегин» Чайковского.

## 2. Вокальные циклы

Шуберт. «Прекрасная мельничиха». «Зимний путь».  
Шуман. «Любовь поэта». «Любовь и жизнь женщины».  
Глинка. «Прощание с Петербургом».  
Мусоргский. «Песни и пляски смерти». «Без солнца».  
Шапорин. «Далекая юность».  
Мяковский. Цикл романсов на слова Лермонтова.  
Кабалевский. 10 сонетов Шекспира.  
Шостакович. «Еврейские песни».  
Свиридов. Цикл романсов на слова Бернса.

## 3. Кантаты, оратории и хоровые сюиты

Бах. «Кофейная кантата». Месса *h-moll*.  
Гендель. «Израиль в Египте». «Самсон».  
Гайдн. «Времена года».  
Моцарт. «Реквием».  
Бетховен. «Торжественная месса».  
Верди. «Реквием».  
Берлиоз. «Реквием».  
Брамс. «Реквием».  
Чайковский. «Москва».  
Рахманинов. «Колокола».  
Танеев. «Иоанн Дамаскин». «По прочтении псалма».  
Прокофьев. «На страже мира». «У зимнего костра». «Александр Невский».  
Мяковский. «Киров с нами».  
Шостакович. «Песнь о лесах». 10 хоров.  
Кабалевский. «Народные мстители».  
Коваль. «Емельян Пугачев».  
Шапорин. «На поле Куликовом». «Битва за землю русскую».  
Арутюнян. «Кантата о родине».

## Глава XII

### ОПЕРНЫЕ ФОРМЫ

#### § 97. Особенности оперной формы

Опера представляет собой сложное синтетическое явление, в котором музыка сочетается не только со словесным текстом, но и со сценическим действием.

Сценическое действие, воплощая содержание словесного текста, обязательно подразумевает мимику артистов, костюмы, декорации, т. е. создание зрительных впечатлений. Поэтому, например, передача мало знакомой оперы по радио всегда нуждается в дополнительных словесных пояснениях, которые в определенной мере восполняют отсутствие зрительных впечатлений.

В опере, благодаря участию сценического действия, заметно изменяется соотношение музыки и словесного текста, по сравнению с просто вокальной музыкой. В опере певец выступает в роли уже не «рассказчика» о событиях, раскрываемых в тексте, как это имеет место при исполнении романсов, песен и т. п., а в роли непосредственного участника сценического действия, т. е. в качестве действующего лица. Следовательно, музыка во время пения данного действующего лица более конкретно и полно характеризует его душевное состояние, его характер, чем это свойственно, например, романсу или, особенно, песне.

Подобное отображение характера действующего лица в музыке оперы называется музыкальной характеристикой данного действующего лица.

В качестве действующих лиц в опере могут выступать не только отдельные герои, но и группы людей и целые народные массы, поэтому и музыкальные характеристики в операх могут быть не только индивидуальными, но и групповыми (например, Гимн декабристов в опере «Декабристы»

Шапорина) и массовыми (особенно в русской классической опере у Глинки, Мусоргского и др.).

Сценическое действие, присущее опере, является чрезвычайно важным фактором ее художественной формы в целом и заметно влияет на музыкальную структуру оперы.

В вокальных и вокально-инструментальных произведениях, где есть словесный текст, но нет сценического действия, музыка, как отмечалось, довольно мало отступает от норм, характерных для инструментальных произведений. В опере, благодаря участию сценического действия, возможность отступления от норм инструментальной музыки сильно возрастает, и, действительно, в опере мы нередко находим некоторые новые музыкальные формы, не свойственные инструментальной музыке и лишь частично свойственные чисто вокальным произведениям. Особенности, специфически оперные музыкальные формы наблюдаются как в малых построениях, так и в крупных частях оперы, до масштабов целой оперы включительно. При этом обычно, чем крупнее масштаб рассматриваемого произведения (например, целый акт оперы или, особенно, вся опера в целом), тем значительнее и своеобразнее отступления структуры от норм инструментальной музыки.

Опера, подобно драме, разделяется на замкнутые акты действия, картины<sup>1</sup>, между которыми делаются перерывы (антракты). Эти крупнейшие завершенные части оперы не всегда имеют между собой очевидные специальные музыкальные связи, например повторения каких-либо характерных тем или тональные репризы и т. п.

Репризное тональное единство оперы как целого является скорее исключением, чем правилом в оперной музыке. Редкими примерами тонального тождества начала и конца оперы являются «Руслан и Людмила» Глинки (*D-dur*) и «Нюрнбергские мастерзингеры» Вагнера (*C-dur*).

Значительно более заметную роль в образовании музыкальной структуры оперы играют повторения тем в разных актах оперы, т. е. сквозное развитие тем. Эти темы, как правило, художественно связаны с какими-либо действующими лицами, состояниями, явлениями природы, отвлеченными понятиями, фигурирующими в словесном тексте.

Подобные темы, систематически повторяющиеся в разных актах оперы, называются «лейтмотивами», или «лейттемами». Укажем примеры лейтмотивов в некоторых операх:

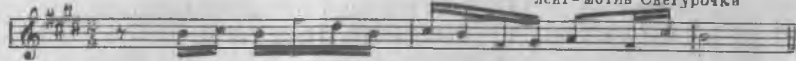
<sup>1</sup> «Картиной» обычно называется крупная часть акта, подразумевающая самостоятельные декорации, т. е. самостоятельную обстановку действия; в перерыве между «картинами» сменяются декорации.



Римский-Корсаков „Псковитянка“  
лейт-мотив Ивана Грозного



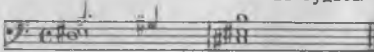
Римский-Корсаков „Снегурочка“  
лейт-мотив Снегурочки



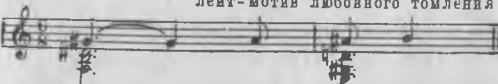
Римский-Корсаков „Сказание о невидимом  
граде Китеже“ лейт-мотив града Китежа



Вагнер „Кольцо Нибелунга“  
лейт-мотив судьбы



Вагнер „Тристан и Изольда“  
лейт-мотив любовного томления



Лейтмотивы повторяются в буквальном и в варьированном виде в разных актах указанных опер, что создает важные музыкально-тематические связи между актами.

Лейтмотивы, использованные в операх, как правило, входят в состав музыкальных характеристик главных действующих лиц, и развитие этих лейтмотивов на протяжении оперы является одним из важнейших факторов в развитии образа данного действующего лица.

Музыкально-тематические связи между различными частями внутри актов и между актами в опере далеко не всегда выражаются в виде повторения лейттем. Очень большое значение в этом отношении имеют связи в форме сходства или родства различных тем.

Для примера рассмотрим целую одноактную оперу Чайковского «Иоланта».

Ряд тем, связывающих тематическим сходством и родством различные части оперы, принадлежит к области музыкальной характеристики главной героини — Иоланты. Перечислим темы и укажем их место и значение в музыкально-драматическом развитии образа Иоланты на протяжении оперы.

1. Начальная тема, исполняемая четырьмя музыкантами на сцене:

Andante semplice



Светлая, нежная, лирическая тема характеризует общую атмосферу любви и забот, окружающих Иоланту. Обратим внимание на начальный мелодический оборот  $h-a-c$  (с «упором» на субдоминанту IV ступени), а также на дальнейшие ходы мелодии  $e-d$  (т. е. VI—V ступени гаммы); отмеченные мелодические элементы будут играть решающую роль в образовании тем, характеризующих Иоланту.

2. Тема хора подруг Иоланты:

Alligro

mf



Эта оживленная тема также характеризует обстановку, окружающую Иоланту. Как очевидно, тема построена на отмеченных мелодических оборотах: «упор» на IV ступень и далее ход VI—V ступеней.

3. Начальная тема первой беседы Иоланты и Водемона:

169 Moderato con moto

Водемон а рена voce

Вы мне пред - ста - ли как ли -

де - нье не - бес - ной чист - ой кра - со - ты

росо свас и т.д.

В теме характеризуется восхищение Водемона обликом Иоланты. Отметим, что мелодия этой темы также включает в себе «упор» на IV ступень с последующим ходом VI—V ступеней.

4. Тема «Гимна свету»:

Moderato mosso  
(восторженно)

170

Водемон

Чуд - вый пер - ве. вец тво - ре - вья.

пер вый ми ру дар твор. ца,

и т.д.

Восторженную, патетическую тему гимна вначале поет Водемон, раскрывая Иоланте тайну ее слепоты. Далее эта тема переходит в партию Иоланты.

Мелодия темы снова строится на тех же ступенях — упор на IV ступень и ход VI—V ступеней. Обратим внимание на тот факт, что гармонизация темы заключает в себе характерную последовательность DD—T (2-й такт), которая появилась в предыдущей теме (см. такты 7—8).

5. Тема итогового кульминационного эпизода в самом конце оперы (ансамбль всех действующих лиц с хором):

Allegro

171

и т.д.

Кульминационный эпизод, развивающий все те же мелодические обороты и гармонии, венчает собой всю оперу, являясь светлым патетическим итогом музыкально-драматического развития образа Иоланты на всем протяжении оперы.

Внутренняя музыкальная структура оперного акта имеет два основных вида строения:

1) Акт составляется из замкнутых музыкальных «номеров», т. е. из структурно оформленных отдельных частей (подобный вид характерен для оперы XVIII века), и 2) музыка акта развивается непрерывно, образуя лишь эпизодически более или менее завершённые отдельные построения (такой вид развития иногда называют «сквозным» — он становится характерным для оперы XIX века и нашего времени).

Нередко оба вида строения акта совмещаются, и при этом обычно замкнутые номера располагаются в начале или в середине акта, а к концу акта устанавливается более слитная, непрерывная структура — в этом порядке расположения материала сказывается общемузыкальная закономерность изложения развития и завершения (суммирования) в широких масштабах.

Заключительная, идущая непрерывно часть акта, подразумевающая обычно участие нескольких действующих лиц и, нередко, хора, называется оперным финалом.

Важными, но далеко не всегда действующими факторами объединения частей акта в целую музыкальную форму являются тематические репризы и тональный план внутри акта. Есть случаи, когда целый акт (или картина) имеет форму с тонально-тематической репризой в конце.

Например, 3-я картина оперы «Евгений Онегин» Чайковского. Начинается и заканчивается картина хором сенных девушек «Девуцы красавицы» в одной и той же тональности *A-dur*, на той же напевной оживленной теме и с тем же словесным текстом (в репризе только сокращается общий масштаб формы — один период вместо трехчастной формы).

Примером картины, имеющей тематическую репризу в конце (без тональной репризы), может служить 5-я картина оперы «Евгений Онегин» Чайковского — сцена дуэли. Начинается картина с проведения элегической темы из арии Ленского «Что день грядущий мне готовит?» в оркестре (в тональности *e-moll*). Заканчивается картина проведением той же темы снова в оркестре, но уже в трагическом звучании и в сжатом масштабе — «динамическая» реприза. Тональность этого проведения темы — *d-moll*, т. е. сравнительно далекая от начала картины тональность.

Иногда репризные повторения одних и тех же или сходных по характеру тем (иногда даже в одной и той же тональности) придают всему акту (или картине) черты рондообразности. Подобную рондообразность формы можно наблюдать в указанной 5-й картине оперы «Евгений Онегин», где тема арии Ленского проходит не только в начале и в конце карти-

ны, но и в середине ее — перед дуэтом «Враги! Враги!» Таким образом, тема арии Ленского приобретает значение рефрена, тогда как краткая сцена встречи (после арии Ленского) становится как бы первым эпизодом «рондо», а дуэт и момент поединка — вторым эпизодом.

С более сложным примером «рондо» мы сталкиваемся в 3-й картине оперы «Пиковая дама» Чайковского. Отметим основные части картины и укажем их главные тональности:

- |  |  |
|--|--|
| 1. Оркестровое вступление с хором и возглас Распорядителя                                      | <i>D-dur</i>   |
| 2. Сцена Лизы и Князя, далее Герман: в центре сцены — ария Князя                               | Тональная устойчивость с эпизодом <i>Es-dur</i> (ария Князя) |
| 3. Интермедия «Искренность пастушки» — (балет, хор, солисты) — перед ней возглас Распорядителя | <i>D-dur</i>   |
| 4. Сцена Германа и Лизы  | Тональная неустойчивость                                     |
| 5. Возглас Распорядителя и приветственный хоровой кант Екатерине                               | <i>D-dur</i>   |

Сцены с участием Лизы, Князя и Германа играют здесь роль эпизодов, а рефреном служат сцены великосветского праздника. Эти праздничные сцены построены на различных темах, но имеют между собой значительное образное сходство как в музыке (стилизация под музыку XVIII века), так и в сценическом действии.

Кроме того, они связаны тональным единством — реприза *D-dur*.

### § 99. Формы отдельных частей в акте

Тематический материал, на котором строятся отдельные части акта, разделяется обычно на три общих типа: 1) Речитативный, в котором особенно значительную роль играют речевые закономерности, в силу чего этот тип тематизма обычно занимает подчиненное положение в опере, 2) Песенно-мелодический, в котором ведущую роль играют специфически музыкальные закономерности развития, — такой тип тематизма имеет основное значение в опере, и 3) инструментально-симфонический, развивающийся по чисто музыкальным законам инструментальной музыки, — оркестровые эпизоды оперы: увертюра, антракты, балетные номера и т. п.

Остановимся на каждом из указанных типов.

Для речитатива характерно, что темп произнесения текста, его ритм и акцентировка слогов, а также рисунки мелодической линии в основном соответствуют традициям произнесения текста в драматическом театре или при художественном чтении.

Музыкальная структура речитативных номеров в опере весьма значительно отступает от норм инструментальной музыки. Есть немало примеров (особенно в речитативах XVIII века), когда музыкальная структура речитативного эпизода вообще не улавливается и его строение целиком определяется развитием словесного текста. В операх XIX века речитатив приобрел большую музыкальную организованность и иногда обнаруживает даже строение, родственное периоду и двух-трехчастной форме.

В опере XVIII века различали две разновидности оперного речитатива:

1. «Сухой» речитатив. По фактуре он представляет собою чисто гомофонное изложение одного голоса с мало значительным аккомпанементом (обычно в виде кратких отдельных аккордов, поддерживающих певца).

Приведем пример «сухого» речитатива из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» — словесный текст в переводе П. И. Чайковского:

172 Recitativo  
Базиллио

На-пра-сно Фя-га-ро в борь-бу не ра-вну-ю всту-па-ет!

Где нам маленьким лю-дям ид-ти про-тив вель-мож, э-то не воз-мож-но.

По структуре «сухие» речитативы, как правило, не обнаруживают какой-либо заметной музыкальной организованности. Для гармонического языка подобных речитативов характерна тональная неустойчивость, модуляционность.

В операх, состоящих из отдельных номеров, речитативы обычно играли роль связки между музыкально оформленными ариозными номерами.

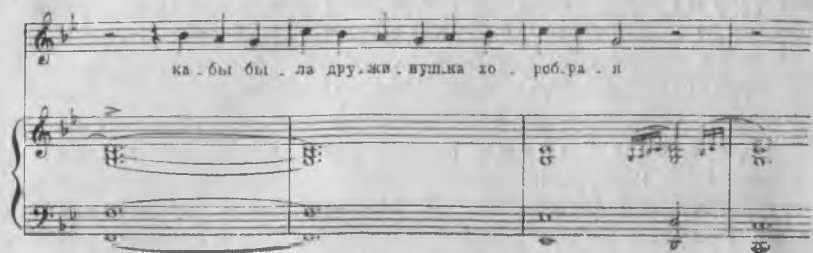
2. Мелодический речитатив. В мелодическом речитативе вокальная мелодия складывается из более напевных и музыкально-характерных оборотов, хотя общее родство с обычной словесной речью не порывается. В таком речитативе оркестровое сопровождение обычно играет значительную роль и не ограничивается легкой поддержкой певца. В сопровождении могут возникать самостоятельные тематические элементы, лейтмотивы, изобразительные эффекты, и его фактура может получать даже высокоорганизованную полифоническую форму.

Структура подобных речитативных эпизодов нередко имеет черты, близкие типическим музыкальным формам малых масштабов (период, двух- или трехчастная).

В оперной музыке XIX века, особенно начиная с творчества Глинки, мелодический речитатив развился необыкновенно богато и разносторонне. Возникли различные типы напевного речитатива, вокальная партия которых наполнилась музыкально-песенными и ариозными тематическими элементами и приобрела ведущее значение среди голосов музыкальной ткани. Структуры подобных напевных речитативных эпизодов в опере стали музыкально организованными. Например, в опере «Садко» Римского-Корсакова речитативы Садко имеют ясный жанровый характер былинного распева («былинный речитатив»). Приведем пример из 1-й картины оперы:

173 Recitativo  
a piacere

Ка-бы бы-ла у ме-ня зо-ло-та каз-на,



Укажем также, что, например, целая опера Даргомыжского «Каменный гость» написана в манере нового мелодического речитатива. В аналогичной манере написана «Женитьба» Мусоргского. Вместе с тем между речитативом «Каменного гостя» и «Женитьбы» имеется значительная разница, так как в основе «Каменного гостя» лежит поэтическая речь Пушкина, а в основе «Женитьбы» — прозаическая речь Гоголя. Из сравнения этих двух опер становится ясным, что мелодические речитативы могут быть весьма различными. Мы имеем, в сущности, безграничное разнообразие типов, зависящее, конечно, в первую очередь от индивидуального стиля композитора и, в определенной мере, от типа словесной речи, положенной на музыку.

Отметим в заключение, что в операх XIX века, особенно у русских классиков, почти совсем исчез «сухой» речитатив и заменился речитативом мелодическим или же речитативными репликами, которые накладываются на музыкально оформленную тему, звучащую в оркестре, или в хоре, или в арии и т. п. Например, реплики Сусанина и Антонида накладываются на песню приближающихся гребцов. Сусанин: «На реке поют!»—Антонида: «Вот, родимый, лодка!.. Это едет он!» и т. д.

Речитативные реплики являются контрапунктическим дополнением к основному музыкальному тематическому материалу и самостоятельного тематического значения не имеют. Их художественный смысл заключен целиком в словесном тексте.

### § 101. Песенно-мелодический тип

Песенно-мелодические темы в опере строятся и развиваются во всех тех формах, которые характерны для вокальной музыки вообще.

Особенно большое значение имеют арии, ариозо, каватины, баллады, песни и т. п. структурно оформленные развитые формы для голоса соло с оркестром. Такие формы служат

важнейшим средством разносторонней музыкально-драматической характеристики основных действующих лиц. По образной яркости своей музыки, по смыслу своего словесного текста, по своему местоположению в развитии сюжета оперы эти формы всегда являются опорными эпизодами в партии каждого действующего лица.

Наиболее крупной из указанных форм является ария.

Музыкальной формой арии является чаще всего простая или сложная трехчастная, реже рондо или сонатная форма.

Структура арии нередко складывается из двух контрастирующих между собой больших частей, идущих в разных темпах (обычно в порядке: медленно — быстро) и образующих контраст «сопоставления», — в целом возникает сложная двухчастная форма, подчас со значительным усложнением каждой из частей. Например, ария Ратмира из третьего действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки: первая часть (медленная) сама имеет сложную двухчастную форму, вторая (быстрая) — сложную трехчастную. В арии Руслана из второго действия вторая часть написана в форме, имеющей черты рондо и сонаты с разработкой и кодой.

В арии главных действующих лиц иногда вводятся речитативные эпизоды, включаются реплики других действующих лиц или хора и даже целые хоровые темы. Нередко арии предшествует речитатив, подготавливая ее появление.

Арии кратких масштабов и в простой форме называются обычно ариеттами. Например, обе ариетты Снегурочки из оперы Римского-Корсакова созданы в форме периода.

Ариозо как самостоятельный вокальный номер соло в ряде случаев мало чем отличается от арии и среднего масштабов — таково, например, ариозо Ярославны во 2-й картине первого действия оперы «Князь Игорь» Бородина, где дается первая развернутая музыкальная характеристика Ярославны.

Но, вместе с тем, на долю ариозо нередко выпадает очень важная роль музыкальной характеристики не целостного образа героя, а только одного какого-либо душевного состояния, возникшего у героя по ходу действия. В этом случае ариозо появляется обычно как музыкальный итог развития, имевшего место в предыдущей части преимущественно речитативного характера, — ариозо суммирует, музыкально обобщает и предвещающее развитие. Например, ариозо Германа «Я имени ее не знаю» в 1-й картине оперы «Пиковая дама» Чайковского связывает в цельную трехчастную форму (с динамической репризой) разрозненные мелодические построения предыдущей речитативной сцены и служит ответом на вопрос Томского: «Как! Ты влюблен! В кого?»

Аналогичную роль играет ариозо Сабуровой в опере «Царская невеста» Римского-Корсакова — рассказ о посещении царского дворца. В рассказе Сабуровой дается ответ на

нетерпеливые вопросы собеседников; в музыкальном же отношении в нем обобщаются тематические элементы предыдущего речитатива и формируется трехчастная структура с контрастной средней частью (и с элементами сонатности).

Вообще, трехчастность — частое явление в оперных ариозо. Приводим последний раздел речитатива, предшествующего ариозо Сабуровой и начальный раздел самого ариозо:

17a  
Д. Сабурова

Ты знаешь ли, кор. ми . лед,                      ведь го . су .

Собакин

дарь с Ду. няшей го . ло . вы . Нет! —                      Рас. ска. жи . ка .

Moderato                      Д. Сабурова

Вот, са. тын . ка, я . ну . с

- ты . ли . нас в хо . ро . мы                      по . ста . ви . ли всех де . вок в ряд .

Собакин                      Ариозо  
Д. Сабурова

И ва ших?                      И ва ш

гут же Ду . на . то . сто . а . ла . тая . е . кра . ши . ка ,

Мар . фу . ша . то . по . даль . ше

Ну уж и

дев . ка !                      Не . чо . го . ска . зать . все . на . под .



Нетрудно убедиться, что тема ариозо построена на мелодических оборотах предыдущего речитатива и сама заключает в себе много напевно-речитативных черт. Это особенно ярко выступает в неоднократном повторении одного звука, в разделении вокальной мелодии на сравнительно краткие фразы, прерывающиеся частыми паузами.

Элементы речитативности, в их напевной форме, вообще характерны для музыкальной тематики оперных ариозо. Исторически оперные ариозо выросли из мелодических форм речитатива, путем внесения в речитатив все большей и большей музыкальной организованности, распевности. В музыке XIX века ариозо стало в один ряд с арией, песней, каватиной по важности своего музыкально-драматического выразительно-го значения в опере.

Кроме арии, ариетты и ариозо, в опере встречаются весьма разнообразные другие сольные формы: каватина, романс, канцона, серенада, песня, баллада, рассказ и т. п. Эти формы заметно различаются между собой по характеру их музыкально-поэтического содержания и месту в развитии сценического действия в опере. Так, например, каватина, романс, серенада, канцона, иногда песня, имеют ясное лирическое содержание, тесно связанное с личным миром героев, тогда как баллада, рассказ, а отчасти и песня связаны по преимуществу с повествовательным содержанием, раскрывающим в прямой или аллегорической словесной форме уже происшедшие события в жизни как отдельных героев, так и целых групп их.

Лирические сольные формы, как правило, имеют типические структуры в духе арий и ариозо — господствующая роль принадлежит здесь репризной трехчастности. Примером являются обе каватины (Кончаковны и Владимира) во втором действии оперы «Князь Игорь» Бородина.

Повествовательные сольные формы, главным образом в русских классических операх, ясно тяготеют к вариационно-куплетному строению, хотя и имеют каждый раз особенную форму. Например, «Баллада Финна» — рондо-вариационная форма, или «Рассказ Головы» в опере «Руслан и Людмила» Глинки — вариации, «Баллада Томского» в «Пиковой даме» Чайковского — с чертами трехчастности и т. д., что роднит их, в известной мере, с куплетной вариационностью народной песенной музыки.

Ансамблевые (дуэты, терцеты и т. д.) и хоровые номера оперы по общей музыкальной структуре мало чем отличаются от арии, каватины, баллады, песни и т. п. Их музыкальной особенностью является значительная роль полифонии в соотношении вокальных голосов. Например, квартет (Ратмир, Руслан, Фарлаф, Светозар) в 1-й картине оперы «Руслан и Людмила» Глинки представляет собой обширный четырехголосный канон («Какое чудное мгновенье»), а квинтет из этой же картины образует контрастную полифонию в сочетании с имитационной, так как в данном случае в одновременности соединяются несколько различных по тематическому материалу мелодий. Особенно контрастны между собой мелодии Ратмира, Фарлафа и Людмилы с Русланом — последние две мелодии идут канонически.

В указанном квинтете каждая из мелодий имеет свой типический характер, в известной мере соответствующий образу действующего лица. Подобная мелодическая индивидуализация партий вообще характерна для ансамблей классических опер, начиная с творчества Моцарта.

Отметим, что в русской классической опере образ народа, воплощаемый средствами хора, достаточно часто получает песенные формы изложения и развития тем — особенно значительную роль играют куплетно-вариационные формы чрезвычайно разнообразных типов и масштабов.

Отметим, что в русской классической опере образ народа, воплощаемый средствами хора, достаточно часто получает песенные формы изложения и развития тем — особенно значительную роль играют куплетно-вариационные формы чрезвычайно разнообразных типов и масштабов.

## § 102. Оркестровые эпизоды оперы

Самостоятельные оркестровые эпизоды в опере строятся по нормам инструментальной музыки, и формы этих эпизодов являются известными нам формами, описанными в предыдущих главах (за исключением только формы сонатно-симфонического цикла, которая не используется в опере).

Для классической оперы типичны следующие формы оркестровых эпизодов:

**1. Увертюра**, помещающаяся перед оперой. Начиная с творчества композиторов второй половины XVIII века увертюра обычно пишется в сонатной форме.

Есть увертюры, тематически не связанные с музыкальным тематизмом оперы, — художественной связью увертюры с оперой в таком случае служит общий стиль музыки и общий образный характер отдельных тем увертюры, родствен-

ный основным образом оперы. Такова, например, увертюра в опере Моцарта «Свадьба Фигаро».

В других случаях увертюра строится частично или целиком на лейттемах оперы. Например, во вступительной части увертюры к опере «Дон Жуан» Моцарта звучит тема Командора, а далее идут темы, не повторяющиеся в опере. Увертюра к опере «Князь Игорь» Бородина вся целиком построена исключительно на темах оперы.

Увертюра всегда исполняется при закрытом занавесе, и, следовательно, ее воздействие на слушателя подразумевает чисто музыкальные средства.

**2. Вступление** (которое называется еще иногда «Интродукцией») перед оперой отличается от увертюры в первую очередь сравнительной краткостью масштаба. Вступление, как правило, имеет простую форму. Например, вступление к опере «Евгений Онегин» Чайковского написано в простой трехчастной форме, а к опере «Садко» Римского-Корсакова вступление построено в форме простого периода из трех предложений.

Вступление всегда строится на лейттемах оперы (на одной или нескольких). Исполняется вступление обычно при закрытом занавесе.

**3. Вступления** перед отдельными актами (они называются иногда антрактами) являются маленькими увертюрами перед каждым данным актом и, как правило, имеют простую форму. Музыкально-тематически антракты иногда связаны с тематизмом акта. Например, оркестровое вступление перед 3-й картиной оперы «Пиковая дама» Чайковского является всего лишь экспозицией сонатной формы без разработки (репризой является начальный хор картины).

Антракты иногда называются «интермеццо» и исполняются при закрытом занавесе между двумя картинами одного акта оперы — без перерыва музыки.

**4. Балетные сцены**, музыка в которых представляет собой всегда танцевальную сюиту с тем или иным числом частей. Например, в четвертом акте оперы «Руслан и Людмила» Глинки — марш и три «восточных» танца («Турецкий», «Арабский», «Лезгинка»).

Структура каждой из частей в подобных танцевальных сюитах, как это типично для танцевальной музыки, представляет собой обычно сложную трехчастную форму, иногда — вариации (в вариационной форме, например, написан «Турецкий» танец в «Руслане и Людмиле» Глинки).

**5. Музыкальной картиной** (или иногда «интермеццо») называется самостоятельный программный оркестровый эпизод внутри оперного акта, т. е. исполняющийся при открытом занавесе и определенном сценическом действии. Структуры подобных «интермеццо» весьма разнообразны, и их мас-

штаб в первую очередь обусловлен задачами сценического действия.

Например, «Музыкальная картина» в опере «Псковитянка» Римского-Корсакова (в начале 1-й картины третьего акта) представляет собой обширное симфоническое произведение в крупной сложной форме. В данном случае нарисована программная картина следующего содержания (приводим текст, указанный Римским-Корсаковым): «Лес. Царская охота. Слышатся охотничьи рога. Царь Иван Васильевич и охотничья свита проезжают верхами по дороге. Царская охота скрывается в лесу. Темнеет. Надвигается гроза. Звуки рогов умолкают вдали. Налетает вихрь. Еще несколько ловчих рогов проезжают по дороге. Гром, молния и проливной дождь. Гром мало-помалу стихает. Вечерняя заря».

Музыкально-тематически подобные «музыкальные картины», как правило, строятся на некоторых лейттемах оперы. Например, в указанной «музыкальной картине» из оперы «Псковитянка» широко разрабатывается основной лейтмотив Ивана Грозного (лейтмотив приведен в примере 166).

## МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЗАДАНИЙ

- Моцарт. «Свадьба Фигаро» — 1-й акт. «Дон Жуан».  
Бетховен. «Фиделио».  
Верди. «Травиата», «Отелло» — 1-й акт.  
Вагнер. «Мейстерзингеры». «Тангейзер» — 1-й акт.  
Глинка. «Иван Сусанин». «Руслан и Людмила» — 1-й акт.  
Даргомыжский. «Русалка» — 1-й акт.  
Мусоргский. «Борис Годунов» — особенно «Пролог» и сцена «Под Кромами». «Хованщина» — 1-й акт.  
Римский-Корсаков. «Снегурочка». «Майская ночь». Первые акты опер: «Царская невеста», «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Псковитянка».  
Чайковский. «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта».  
Бородин. «Князь Игорь».  
Рахманинов. «Франческа».  
Кабалевский. «Семья Тараса».  
Шапорин. «Декабристы».  
Пуччини. «Чио-Чио-Сан».



СОНАТА № 32

Л. БЕТХОВЕН, op. 111

175 *Maestoso*

*f sf sf p cresc. f*

*f (sf) b*

*f sf sf p cresc. m. d. f*

*f sf sf p dimin. b*

*pp*

*cresc. f*

*f sfp sfp sfp*

*sf sf sf*

*pp*

*Allegro con brio ed appassionato*

*cresc.*

*f sf f f*

*a tempo*

*mezzo poco piano riscente cresc.*





(simile)

cresc.

ritar dan do cresc.

a tempo cresc.

allegro dimin poco ritene



First system of musical notation on page 328, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Second system of musical notation on page 328, featuring a grand staff. The text "meno allegro" is written below the staff.

Third system of musical notation on page 328, featuring a grand staff. The text "cresc." is written above the staff, and "non staccato" is written below the staff. The lyrics "sta- san do pas a pas sempr" are written below the staff.

Fourth system of musical notation on page 328, featuring a grand staff. The text "più allegro" is written below the staff.

Fifth system of musical notation on page 328, featuring a grand staff. The text "Tempo 1" is written above the staff.

Sixth system of musical notation on page 328, featuring a grand staff. The text "p or. co" is written below the staff.

First system of musical notation on page 329, featuring a grand staff. The text "ff" and "f" are written below the staff.

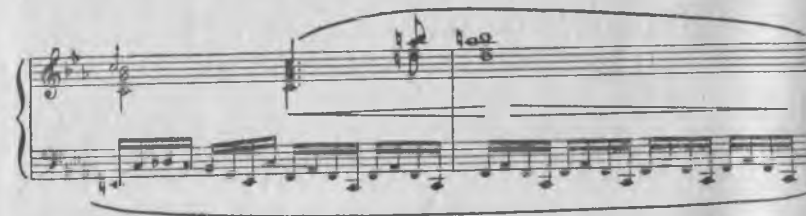
Second system of musical notation on page 329, featuring a grand staff. The text "f" is written below the staff.

Third system of musical notation on page 329, featuring a grand staff. The text "f" is written below the staff.

Fourth system of musical notation on page 329, featuring a grand staff. The text "(cresc)" is written above the staff.

Fifth system of musical notation on page 329, featuring a grand staff. The text "f" and "ff" are written below the staff.

Sixth system of musical notation on page 329, featuring a grand staff. The text "(f)" and "ff" are written below the staff.



## СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- А. Аренский. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки.
- М. Гнесин. Начальный курс практической композиции.
- М. Друскин. Вопросы музыкальной драматургии оперы.
- В. Золотарев. Фуга.
- Г. Катуар. Музыкальная форма, чч. I и II.
- Л. Мазель. О мелодии.
- Э. Праут. Музыкальная форма.
- Э. Праут. Прикладные формы.
- В. Протопопов. Сложные формы музыкальных произведений.
- И. Способин. Музыкальная форма.
- С. Скребков. Полифонический анализ.
- Б. Ярустовский. Драматургия русской оперной классики.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие . . . . .	3
Введение . . . . .	5

### РАЗДЕЛ I Музыкальные формы.

Глава I. Период . . . . .	49
Глава II. Простая двухчастная форма . . . . .	70
Глава III. Простая трехчастная форма . . . . .	93
Глава IV. Сложная трехчастная форма . . . . .	113
Глава V. Рондо . . . . .	124
Глава VI. Сонатная форма . . . . .	141
Глава VII. Полифонические формы . . . . .	192
Глава VIII. Вариации . . . . .	236
Глава IX. Циклическая форма . . . . .	252

### РАЗДЕЛ II. Особые формы вокальной музыки

Глава X. Особые свойства вокальной музыки . . . . .	267
Глава XI. Особые вокальные формы . . . . .	281
Глава XII. Оперные формы . . . . .	300

*Сергей Сергеевич Скребков*

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Редактор К. Соловьева  
Техн. редактор Г. Александров  
Художник А. Мелведев

Подписано к печати 30/XII 1957 г. Ш 11428. Форм. бум. 60X92<sup>1/16</sup>  
Бум. л.—10,37 Печ. л. 20,75; Уч.-изд. л. 10, 116 Тираж. 4000 экз. Зак. 65  
Цена 8 руб.

17 типография нотной печати. Москва, Шипок, 18.

### СПИСОК ОПЕЧАТОК

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
4	20 св.	стр. 64—66	стр. 53—55
4	21 св.	стр. 66—63	стр. 56—58
111	13 сн.	:    I : II + III :	: I    : II + III :
124	18 св.	вире:	виде:
232—233	Схемы на стр. 232—233 поменять местами		
293	7 сн.	9-й 1-й	9-й 10-й

Заказ 85