

Ю. Холопов

## КОНЦЕРТНАЯ ФОРМА У И. С. БАХА

Сонатные и концертные циклы Баха открываются крупнейшими и наиболее развитыми из его одночастных нефугированных форм. По своему положению в циклах эти формы вполне аналогичны форме сонатного аллегро у венских классиков. Отсюда их огромная важность и принципиальное значение в общей системе форм барокко (не следует, однако, забывать, что сами сонатные циклы в эпоху, предшествующую венским классикам, не занимали столь доминирующего положения, как во времена Гайдна — Моцарта).

Подобно сонатным формам венских классиков, эти баховские формы встречаются не только в первых частях сонат и концертов, но также в финалах. Кроме того, мы находим их и вне циклов сонатного типа — в развернутых прелюдиях, крупных вокально-инструментальных сочинениях. По примеру того, как делается при изучении формы классического сонатного аллегро, мы также включаем в рассмотрение и некоторые баховские сонатные финалы и другие сходные инструментальные формы.

Странно, что эти великолепные баховские сонатные аллегри еще не заняли подобающего им места в наших учебниках музыкальной формы и учебных курсах, которые следуют им. Наиболее интересную разработку и характеристику этих форм мы находим в следующих известных нам работах: Р. Гербер. Бранденбургские концерты Баха. Введение в сущность их духа и формы;<sup>1</sup> Г. Келлер. Клавирные произведения Баха;<sup>2</sup> Р. Штефан. Эволюция формы концерта у Баха.<sup>3</sup>

Из известных нам подробных анализов на русском языке можно указать на статью С. С. Богатырева «Второй Бранденбургский концерт

<sup>1</sup> R. Gerber. Bachs Brandenburgische Konzerte. Eine Einfiihrung in ihre formale und geistige Wesen. Kassel-Basei, 1951.

<sup>2</sup> H. Keller. Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950.

<sup>3</sup> R. Stephen. Die Wandlung der Konzertform bei Bach. «Die Musikforschung», VI, 1953, H. 2.

Баха, I часть»,<sup>1</sup> дипломную работу Е. Абызовой (о скрипичных концертах Баха).

Формы первых частей баховских сонат и концертов представляются самыми развитыми из всех инструментальных одночастных форм, образующихся не на основе принципа имитации.

Формообразующие силы специфически музыкального порядка проявляют здесь свое действие в полную меру. И хотя Бах не был первым, кто использовал их для построения столь масштабных звуковых зданий, его великая историческая заслуга заключается в том, что обусловленная эстетикой барокко строгость и величественная серьезность мысли сочетаются у него в сфере выражения с богатством разветвленной системы тональных отношений, используемых как важнейшее средство достижения монументальности формы на основе последовательно проводимой нейтрализации всех элементов целого.

#### ФУНКЦИИ ОСНОВНЫХ ЧАСТЕЙ ФОРМЫ

В своей основе баховские сонатные аллегри содержат всего два типа контрастных друг другу частей. Их соотношение у Баха носит явный отпечаток влияния полифонических принципов формообразования. Один тип части — это изложение главной темы. Второй — в большинстве случаев род соединительного раздела. По аналогии с терминами полифонических форм можем называть эти части:

тема (условное обозначение — **I**)

#### III

интермедия (соответственно — **II**).

С другой стороны, соотношение их функций отчасти аналогично контрасту устойчивого изложения и серединно-разработочного, что характерно для гомофонных форм. Поэтому части этих крупных форм Баха можно именовать также: тема и эпизод.

#### Тема

По своему образному содержанию главные темы могут быть весьма различными (сравнить, например, сурово-энергичное начало первой части клавирного концерта d-moll и грациозную тему первой части Четвертого Бранденбургского концерта G-dur). Однако всем им, хотя бы и не в равной мере, свойственна большая жанровая обобщенность. Богатство жанровых связей всегда составляет эстетически ценную сторону баховского тематизма, придавая музыкальному материалу большую яркость, характеристичность. Но степень их выявленности в тех или иных частях сонаты или концерта различна. Так, во многих средних частях концертов жанровый характер (например, сицилианы) выражен очень отчетливо. Танцевальный ритм пронизывает многие финалы

<sup>1</sup> В сб.: «С. С. Богатырев». М., 1972.

(они по характеру часто напоминают жиги). Наибольшая же жанровая обобщенность типична для тематизма первого аллегро в цикле сонатного типа.

Темы крупных нефугированных форм Баха часто строятся на контрасте двух мотивов. Характер этого контраста подобен типичному для многих полифонических тем последованию индивидуализированного головного мотива («ядра») и выдержанного в непрерывном и единообразном ритмическом движении «развертывания». Такова, например, начальная тема первой части Первого Бранденбургского концерта:



На этой части формы мы остановимся подробнее, так как с анализом ее структуры связано рассмотрение некоторых важных вопросов баховского тематизма и формообразования.

В связи с тем, что баховские нефугированные формы по общему типу близки гомофонным, а по изложению многое заимствуют от полифонии, в их многоголосных темах обычно мотивное противопоставление и иного характера: о д н о в р е м е н н о е сочетание контрастных мелодических мотивов. Их совместное звучание придает теме полноту и насыщенность, как бы объемность:

И. С. Бах. 3<sup>я</sup> соната для скрипки и клавира, III ч.

Adagio ma non tanto

Violino

Cembalo

2<sup>a</sup>

5.

3

6.

3

И.С. Бах. Концерт для флейты,  
скрипки и клавира, II ч.

2<sup>6</sup> Adagio ma non tanto e dolce

Flauto traverso

Violino concertato

Cembalo

pizz

В теме возможны мотивные контрасты и в иных, более сложных сочетаниях ее составных частей. Особенно это касается масштабно развернутых, сложно построенных тем:

И.С. Бах. 1<sup>й</sup> концерт для чембало, III ч.

Allegro

Cembalo

a

b

b<sup>1</sup>

c

d

4  $b^2$  5  $d$  6  $b^2$   $c$

$c$   $b^3$   $b^3$

7  $c$  8  $a^1$  9  $a^1$   $b^3$

$a$   $a$   $b^3$

10  $a^2$  11  $a^3 = d$   $d$  12 13

$b^3$

Тема развивается здесь из трех контрастных друг другу мотивов. Первый из них (а) характерен своим четко очерченным рисунком линии. Второй (b) рельефно выделяется на фоне первого подчеркнутым главенством в нем метрического начала (линия его на большей и наиболее заметной части как бы останавливается в своем развитии). Второму мотиву контрапунктирует сопровождающий его третий (с, в нижних голосах), контрастирующий ему по линейному рисунку и ритму. Повторяющийся в третьем мотиве ритм d (т. 2) явно имитирует такую же группировку длительностей первого мотива (см. т. 1), только дается в обращении. Таким образом, третий мотив может считаться своеобразным «развертыванием» по отношению к первому, что говорит о косвенной связи с полифоническим тематизмом.

Построение этой темы показывает типичную для Баха строгую логичность («мотивированность», если применить меткое выражение А. Б. Маркса) музыкальной мысли. Предельная густота мотивных связей со своей стороны обнаруживает глубину мысли Баха, что можно сравнить с музыкальным мышлением таких великих мастеров, как Бетховен, Моцарт.

Внутренняя контрастность мотивов составляет большое эстетическое богатство таких тем Баха. Ее можно считать конкретным проявлением в области темообразования того баховского эстетического принципа, который называют «принципом единовременного контраста».<sup>1</sup>

Формы главных тем также несут на себе печать специфических черт мышления эпохи барокко. То, что Курт писал о формообразовании в баховской полифонии, во многом касается баховских нефугированных форм.

Близость нефугированных форм Баха к гомофонным порождает естественную тенденцию к образованию в частях с экспозиционным изложением характерных гомофонных структур, в первую очередь — периода из двух предложений:<sup>2</sup>



<sup>1</sup> Л и в а н о в а Т. Н. Музыкальная драматургия Баха. М.—Л., 1948, с. 5, 7—40. Автор считает этот принцип «высшим», «основой драматургии» в пределах композиционной единицы (С 5).

<sup>2</sup> Приближение к ним возможно даже в баховских полифонических, фугированных формах. См. об этом в работе: П р о т о п о п о в В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков, с. 89—92.

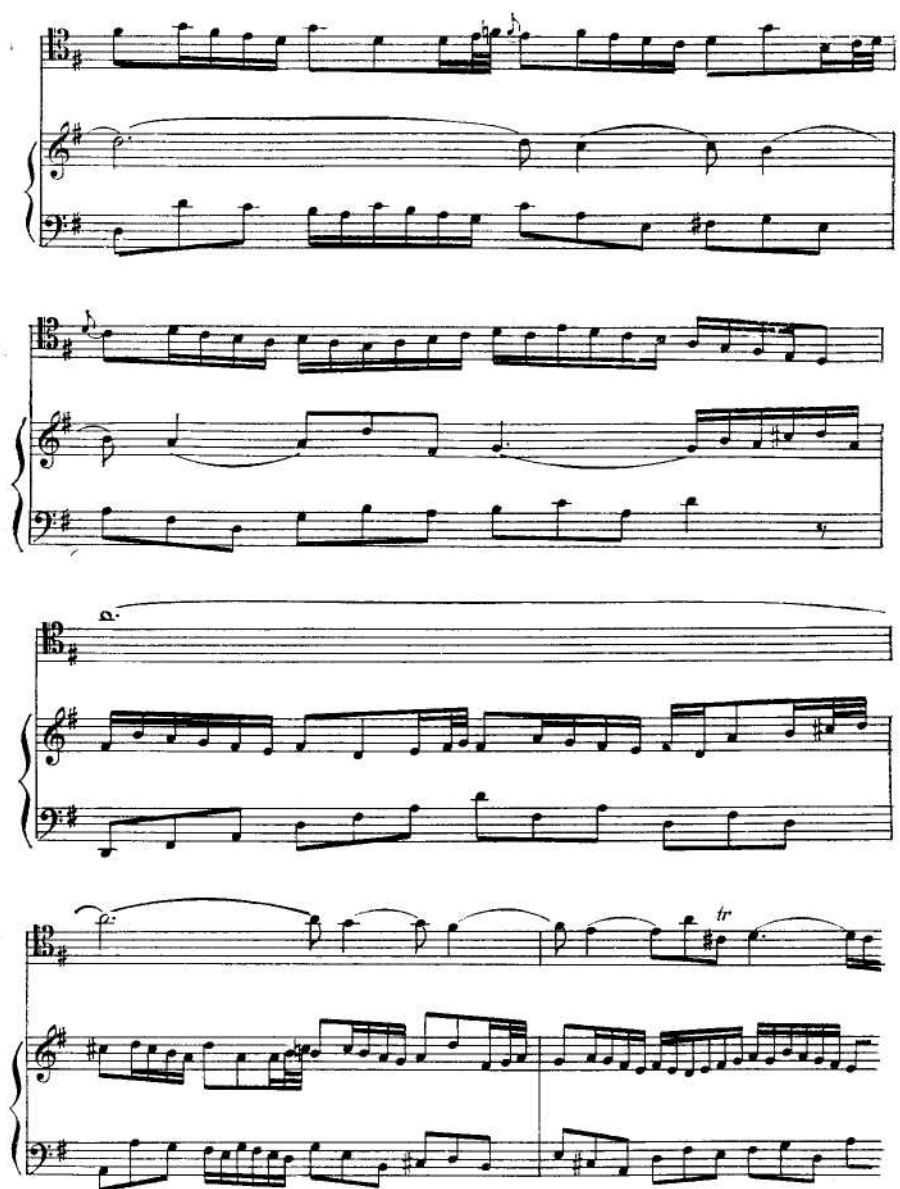
3 предложения

Часто встречается также образование структур, подобных периоду (а иногда даже настоящего периода) благодаря тому, что типично полифоническое сочетание темы и ответа приобретает сходство с двумя предложениями периода:

5 Adagio И.С.Бах. 1<sup>я</sup> соната для гамбы и чембало, I часть

Viola da gamba

Cembalo



Возникают среди тем и структуры более близкие венско-классическому типу. Главная тема финала пятого клавирного концерта (f-moll) построена как дробление с замыканием (и с повторением второй половины) — 44224224:



Presto И.С.Бах. 5й концерт для чембало. III ч.

Абсолютно точная структура дробления с замыканием (22112) находится в главной теме концерта c-moll для двух клавиров (первая часть).

Четкость внутренних соотношений в темах подобного рода, в особенности в сочетании с ясной расчлененностью, объективно позволяет проводить аналогию с темами такого типа, как финал Семнадцатой сонаты d-moll Бетховена (структура темы: 44224 и дополнения), главная партия первой части Первой сонаты Бетховена (структура 22112), побочная партия финала симфонии C-dur Шуберта (88448). Специфическое отличие баховских структур от позднейших состоит в мотивной сложности и многосоставности исходных фраз, что делает баховские формы более «весомыми» (показательный пример—тема концерта для двух клавиров).

Однако во многих случаях структура главной темы оказывается намного более сложной:

Allegro И.С.Бах. Итальянский концерт, I ч.

6  $\overset{c}{\text{b}}$  7  $\overset{c}{\text{b}}$   $\overset{d}{\text{b}}$  8  $\overset{d^1}{\text{b}}$  9  $\overset{d^2}{\text{b}}$  10  $\overset{d^1}{\text{b}}$

11  $\overset{d^2}{\text{b}}$  12  $\overset{d^3}{\text{b}}$  13  $\overset{d^4}{\text{b}}$  14  $\overset{d^4}{\text{b}}$  15  $\overset{d^2}{\text{b}}$

16  $\overset{d}{\text{b}}$  17  $\overset{d^1}{\text{b}}$  18  $\overset{d^1}{\text{b}}$

19  $\overset{d}{\text{b}}$  20  $\overset{d}{\text{b}}$  21  $\overset{a^2 b^1}{\text{b}}$  22  $\overset{a^1 b^1}{\text{b}}$

23  $\overset{a}{\text{b}}$  24  $\overset{a}{\text{b}}$  25  $\overset{a}{\text{b}}$  26  $\overset{a}{\text{b}}$



Как это часто бывает у Баха, форма темы обнаруживает определенные следы прямого влияния полифонического мышления. Здесь они проявляются в соотношении двух начальных четырехтактовых фраз по типу темы и реального ответа в доминанте (однако «имитация» — в тех же голосах клавирного изложения музыкальной мысли).

Но вместе с тем по своему общему облику тема первой части Итальянского концерта должна относиться к гомофонному типу — гомофонному, но не венско-классическому. По сравнению со сходными, в какой-то мере аналогичными структурами Моцарта и Бетховена, здесь недостает динамизма ритмического развития крупного плана (динамизма масштабного развития), остроты открытых ритмических повторений, яркости эффекта дробления. Вместо них мы находим относительно плавные переходы от мотива к мотиву почти без возвращения к уже прозвучавшим мотивам, смягченную ритмическую пульсацию, общую размеренность развития.

Форма главной темы чрезвычайно своеобразна, будучи весьма далекой от нормативных структур гомофонного типа. Своеобразие структуры, в частности, состоит в том, что повторения мотивов за пределами начального восьмитакта сопровождаются очень сильным варьированием, скрывающим или по крайней мере вуалирующим их сходство друг с другом. Так, мотивы девятого—десятого тактов происходят от мотивов предшествующих им седьмого — восьмого тактов (пример 8а), тринадцатого — четырнадцатого тактов — от мотива такта (86):



варьированная мелодическая секвенция

такт 11 — на кварту выше, чем 9; такт 13 (начало) — на кварту выше, чем 11

8 11 13 14

повторение ритмического мотива

варьирование мотива

дробление мотива до полутакта мелодическое секвенцирование

варьированные мотивы в тактах 21-25:

22 23 24 25

мотивы а. б.

Последовательное дробление начальной фразы:  $4422\frac{1}{2}\frac{1}{2}1$  должно приводить к окончанию темы в момент завершающего суммирования. Однако этому препятствует ряд обстоятельств, прежде всего: нет завершающего каданса (несмотря на каденцеобразный обо рот такта 14);

недостаточны масштабы отражающей части: если начальная фраза со своим повторением занимает восемь тактов, то для полного ее отражения отвечающая фраза должна иметь ту же или большую длину;

отражающая часть структуры (от такта 9) должна иметь четыре тяжелых такта, а не три, и согласно логике данной музыкальной мысли тяжелое время каденционного такта должно приходиться на четвертой из них (то есть в данном контексте тоника заключительного каданса должна наступить в такте 16).

Под действием этих факторов следующий далее органнй пункт на доминанте (тт. 15—24) оказывается громадным расширением кадансовой доминанты, а не серединой (как это могло бы быть при иных обстоятельствах). После него следуют кадансы: несовершенный (т. 25), прерванный (т. 28) и, наконец, полный заключительный (т. 30). Таким образом, огромное расширение каданса включает в себя какие-то элементы середины, но от этого форма не становится двухчастной венско-классического типа; впрочем, соотношение первого раздела (тт. 1 — 14) и второго (тт. 15—24) вполне подобно соотношению экспозиционной части и развивающей.

Таким образом, форма темы первой части Итальянского концерта представляет собой единство трех разделов:

основная экспозиционная часть,  
органный пункт на доминанте и  
каданс.

Необходимо подчеркнуть непрерывность развития внутри темы, благодаря чему в ней не возникает обособленных, отграниченных друг от друга частей (подобно периоду, середине и репризе в крупномасштабной теме классического рондо).<sup>1</sup> Единство структуры особенно рельефно выражено ритмическим развитием в масштабе всей темы: такты 1—8 главным образом восьмые и четверти 9—14 восьмые и шестнадцатые

15—24 непрерывные шестнадцатые в верхнем голосе 25—

26 непрерывные шестнадцатые в обоих голосах как вершина ритмического развития

27—30 возвращение рисунка начального построения (четверти и восьмые), обогащенного рисунком развивающей части (шестнадцатые).

Сложные структуры подобного типа показывают замечательное искусство сплочения разнообразных мотивов в единое крупное целое — тему принципиально иного типа по сравнению с полифонической. Ритмическая живость мотивов и подвижность линий сочетается с общей неторопливостью развития, постепенностью накопления большого внутреннего напряжения, сила разряда энергии соединяется с общей мягкостью и плавностью. Баховская экспрессия остается величавой и степенной даже тогда, когда Бах намеренно пишет в итальянской манере.<sup>2</sup> Пропорции крупной формы делают естественным увеличение масштабов главной темы. Поэтому у Баха можно встретить и структуры, подобные двухчастным либо трехчастным простым формам, и структуры, равные им по масштабам и развитости. Парадоксально, что подобие простых репризных форм (типа период — середина — реприза) скорее можно встретить среди полифонизированных или полифонических структур, где тема и ответ в какой-то мере по внешним очертаниям аналогичны двум предложениям периода, интермедия — середине, и третье проведение темы — репризе (Шестая соната для скрипки и клавира G-dur, первая часть, тт. 1—22: тема, ответ и заключенная кадансом большая интермедия, подобная второй части простой двухчастной формы).

Ясно, однако, что такая связь с «песенными» классическими формами носит при этом чисто внешний характер. Настоящих двух- и трехчастных форм классического типа здесь мы у Баха не встречаем. Возможно, наибольшее приближение к ним находится в главных темах

<sup>1</sup> Вследствие непрерывности развития и других указанных здесь особенностей формы, тема концерта допускает иные толкования: первый раздел — «тема и ответ» (тт. 1—8), второй раздел — «интермедия» и органный пункт (тт. 9—24), третий — «тема» (тт. 26—27) и каданс (тт. 25—30).

<sup>2</sup> Этого нельзя сказать, например, о современнике Баха — Доменико Скарлатти.

первой части Первого Бранденбургского концерта, первой части  
Второго клавирного концерта E-dur:

И.С. Бах. 2й концерт для чембало, I ч.  
(упрощенное изложение)

9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

11 12

6 7 6 6

13 14

6 6 6 6

15 16

6 6 6 4 2 6 6 7 2

17 18

6 6 3 6 6

19 20

6 6 6 4 2 6 6

21 22

6 4 2 6 6 6 6 6 6



(простая трехчастная форма: 8 + 9 + 6).

Из других примеров крупных структур, используемых в качестве формы главной темы, следует назвать также первый раздел первой части Четвертого Бранденбургского концерта (D-dur). Форма его такова: начальная пара проведений основной фразы поочередно у двух флейт (6+6 тактов) сменяется интермедией (10 тактов), ведущей к доминанте; после двух проведений темы (12 тактов) интермедия (ее длина 22 такта) возвращает к тонике (те же два проведения— 12 тактов и заключение 15 тактов). И все это огромное построение (83 такта) выполняет роль темы высшего порядка по отношению к целой форме.

### Интермедия (эпизод)

Контраст темы и интермедии (эпизода) в концертах часто совпадает с контрастом *tutti* и соло, что восходит, вероятно, к традиции вивальдиевского концерта. Но совпадение проведения темы с *tutti*, а интермедии с соло, относительно редко выдерживается последовательно на всем протяжении формы. В циклах же сонатного типа, не являющихся концертами, подобные соотношения (плотного многоголосного массива и более прозрачной фактуры) вообще не должны выдерживаться.

В концертах очень ярким и рельефным контрастом оказывается смена изложения при о к о н ч а н и и темы. Так, в первой части Четвертого Бранденбургского концерта *tutti*, в котором солистам (двум флейтам и скрипке) отводилась роль верхних мелодических голосов, после особенно плотного и насыщенного аккордового склада (тт. 73—83) сменяется звучанием одной только скрипки, к которой лишь через полтора такта присоединяется скромный аккомпанемент *continuo*. Разрежения ткани такого рода крайне важны для выпуклости формы целого и обладают относительно самостоятельной формообразующей функцией.

Вне жанра концерта подобные смены фактуры и динамики также встречаются нередко, особенно в тех случаях, когда форма произведения в какой-то мере напоминает концертную (прелюдия Третьей английской сюиты). Но во многих случаях каданс и глубокая цезура оказываются достаточным средством для разделения темы и интермедии. В больших прелюдиях непрерывность развития может приводить к совпадению начала интермедии и окончания темы (WTK, прелюдия As-dur II тома).

Общая композиционная функция интермедии (эпизода) обычно в большой мере аналогична функции интермедии в фуге. Интермедия представляет собой развитие мысли, изложенной в начальной теме.



В зависимости от тематического соотношения интермедии и темы можно различать два рода интермедий:

Интермедии, строящиеся в основном на мотивах темы (Adagio Третьей сонаты для скрипки и клавира, финал Третьего Бранденбургского концерта).

Интермедии, включающие новый, возможно даже контрастирующий материал (первая часть Пятого Бранденбургского концерта). Чаще всего такие интермедии обнаруживают (сразу же или в процессе развития) свое родство с главной темой.

Вместо очередной интермедии Бах иногда вводит (примерно в середине произведения) новую, вторую самостоятельную тему (четвертая часть Второй сонаты для гамбы и клавира D-dur, такты 70—84; первая часть Пятого Бранденбургского концерта, такты 71—101).<sup>1</sup>

Гармоническое строение интермедии, как правило, характеризуется наличием модуляционного развития. Во многих случаях модуляционность имеет непрерывный и длительный характер. Гармоническая неустойчивость интермедии составляет важный контраст к гармонической устойчивости начальной темы, что придает (в сочетании с тематическими и структурными различиями) рельефность, выпуклость форме целого.

С точки зрения общей структуры для интермедий характерно отсутствие цельных крупных монолитных построений. В этом отношении интермедия также контрастирует теме. Форма интермедий может быть чрезвычайно разнообразной:

полифоническая имитационная разработка мотивов, ряд секвенций,

сжатое изложение нового мотива с последующим его развитием (финал Итальянского концерта),

чередование нового мотива с мотивами главной темы (первая часть Второго Бранденбургского концерта).

Из других типов частей надо выделить еще две их разновидности, не являющиеся проведениями темы, но не относящимися к роду интермедий в собственном смысле. Это — нередко встречающиеся заключения крупных разделов (например, тт. 69—83 в первой части Четвертого Бранденбургского концерта — данное построение аналогично заключению экспозиции фуги после последнего проведения темы; специфический признак части подобного рода — стремление к кадансу). В некоторых случаях — весьма, впрочем, редких, — мы встречаем часть типа концертной каденции (первая часть Пятого Бранденбургского концерта, большая каденция чембало в тт. 154—219).

#### ОБЩАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Для крупных композиций первых частей баховских циклов сонатного типа нет одной строго определенной формы, устойчиво повторяющейся

<sup>1</sup> В подобных случаях термин «интермедия» мало подходит, лучше применять термин «эпизод».

в своих основных чертах во всех частях этого рода. В нестабильности формы отражается дух доклассической эстетики. Для венско-классической эпохи характерна тенденция к пользованию «оптимальным» типом формы, когда ее стабильность (например, первого аллегро сонаты) простирается до повторения главнейших компонентов тематизма, приемов развития, основных моментов тонального плана, заключительных формул в разных сочинениях одного и того же и даже разных композиторов (например, сопоставление ритмически четко выработанной главной темы с побочной — «das Gesangsthema», сходные приемы в разрабаточном развитии, почти обязательное предопределенное направление от тоники мажора к V ступени, от минора — к III ступени, примерно одинаково общие контуры формы и даже сходные формы и пропорции частей).

Но стабильность типа формы нельзя считать обязательным свойством каждой эпохи. Определенное своеобразие (как устойчивая совокупность признаков) элементов музыки и объединяющих принципов есть обычная принадлежность стиля в широком смысле, но не обязательно она должна проявляться в стабильности общего композиционного плана в сочинениях одного жанра или определенного рода (например, в первых частях сонатных циклов). И в баховских крупных формах мы не находим систематической повторяемости одного и того же композиционного плана. Формы тем и интермедий могут варьироваться весьма значительно, число тем и самостоятельных тематических элементов также не установлено вполне однозначно, число частей может быть различно, как и группировка разделов.

Несмотря на отсутствие одной общей с х е м ы (композиционного плана) для всех этих частей, несомненно, что мы имеем дело с вполне определенной формой к а к т и п о м построения музыкального произведения. И действительные различия между разновидностями этой формы следует усматривать не в том или ином композиционном плане (то есть, по существу, в с х е м е), а скорее в жанровом своеобразии. Так, первые части концертов, как правило, содержат противопоставления tutti и соло, что является общим для них формообразующим принципом. Прелюдии характеризуются чаще всего типичной quasi-импровизационной текучестью развития. Сонатные циклы для мелодических инструментов и клавира отличаются своеобразной «камерной» интерпретацией концертного жанра: обычно используемый в них принцип «соревнования» равноправных участников выражается в передаче одного и того же тематического материала от одного исполнителя к другому, то есть, в сущности, к имитации, что в баховской трактовке приводит к полифонизации и фугированному изложению<sup>1</sup>.

В отсутствии общей определенной композиционной схемы для пер-

<sup>1</sup> В этом — единственная причина, почему в настоящей работе мало примеров из сонат Баха для мелодических инструментов с клавиром: их аллегри — чаще всего типично полифонические формы (возможно, с аккомпанементом либо контрапунктом к начальным вступлениям темы).

вых частей баховских циклов сонатного типа есть нечто существенно общее с категорией формы фуги. Фуга есть вполне определенная форма, однако нельзя дать одну общую композиционную схему в качестве устойчиво повторяющегося типа структуры (подобно тому, как можно это сделать для сонатной формы венско-классической эпохи). Объяснение этому будет тем же самым: стабильным является принцип фуги — закономерно организованное проведение короткой одноголосной темы в различных голосах.

Точно так же стабильное в баховских нефугированных формах есть их принцип: чередование проведений темы с интермедиями (эпизодами).

Принцип нефугированных форм включает нечто общее с принципом фуги, который также может рассматриваться как чередование темы и интермедий. Различие между ними состоит в отсутствии фугированного изложения в гомофонизированных формах сонатных циклов. Тем не менее, общность принципов мышления здесь налицо, и это говорит, с одной стороны, о производности либо зависимости баховских нефугированных форм от формы фуги, а с другой — о легкости перехода от нефугированной формы к фугированной и образования промежуточного-типа (что нередко и происходит).

Таким образом, наиболее общий принцип построения этого рода форм состоит в чередовании тем и интермедий.

Схематически принцип — тема, И — интермедия) <sup>1</sup>:

части формы:  $\Pi \text{ И } \Pi \text{ И } \Pi \text{ И } \Pi \text{ И } \dots \text{ И } \Pi$   
 тональности:  $T \rightarrow D \rightarrow Tr \rightarrow S \rightarrow \dots \rightarrow T$

Число проведений точно не определено (а в конкретном контексте нередко и неопределимо). Не всегда вслед за интермедией идет тема, а вслед за темой — интермедия.

Тема проводится, как правило, в тонике в начале и в конце (последнее проведение может иногда отсутствовать). Между крайними проведением тема повторяется в других тональностях, часто по типу TDST. В некоторых случаях тема в тонике может возвращаться после одного-двух ее повторений в близких тональностях, примерно в пределах первой трети формы. В «разбитом» виде — где-то в начале третьей трети. Средние проведения темы могут быть модулирующими, начинаться в одной тональности и кончаться в другой.

Тема повторяется обычно с изменением своей величины. Чаще эти изменения направлены на уменьшение ее масштабов. Сокращение может быть прогрессирующим и на каком-то участке приводить к тому, что четко противопоставленные друг другу в начале устойчивые проведения

<sup>1</sup> В целях единообразия мы оставляем для дальнейшего изложения и для схем один из двух терминов: «интермедия».

темы в виде крупных построений и разработочное дробление в интермедиях сближаются и смешиваются. Обычно вслед за этим происходит восстановление темы в ее первоначальной значительности.

Повторение темы как основа формообразования родственно принципу рондо. Отличие от баховского рондо, однако, очень определено и не позволяет видеть в разбираемой форме лишь разновидность или даже особый вид рондо: в баховском рондо главная тема появляется (почти всегда) в неизменном виде, она всегда в главной тональности и никогда не подвергается разработочному развитию (гавот из партиты E-dur для скрипки соло, рондо из второй партиты, финал скрипичного концерта E-dur).

Изменения при повторении темы могут быть очень сильными и интенсивными по своему характеру. Проведение в других тональностях, особенно при прогрессирующем дроблении, часто дает полное основание считать измененные повторения разработочными, а всю занимаемую ими и прославляющими интермедиями часть — огромной разработкой. Между разработкой такого рода и классической сонатной разработкой нет достаточного совпадения (это очевидно и не требует пояснения), но по общей логической роли (интенсивное развитие мысли) оба этих принципа вполне идентичны и равны по их значению в том и другом роде форм. Несомненно, что разработки эпохи барокко исторически подготовили разработки последующей эпохи.

Интермедии в некоторых случаях повторяются неточно; закономерность их появления и построения в этих случаях обеспечивается мотивной связью с темой и между собой, их модуляционным назначением. Но часто к этим качествам добавляется определенная система повторности (в транспонированном виде, если интермедии не помещаются внутри «темы высшего порядка»). Повторность интермедий естественно взаимодействует с тональным развитием темы при ее возвращении, образуя крупные массивы транспозиции (исторически это ведет к крупным секвентным перемещениям в разработках классических сонатных форм, а также отчасти и к транспозиции в их репризных частях).

Вследствие дробления темы, многочисленности частей, в средних участках формы часто наблюдается тенденция к образованию определенных групп повторности или каких-то других крупных разделов, включающих в себя и проведение темы и интермедии.

В результате применения описанных приемов развития в произведениях складывается строго определенная в каждом отдельном случае композиционная структура. Подобно тому, как меняет Бах оркестровый состав в целом и группу концертино в каждом из Бранденбургских концертов, меняет он и конкретную композиционную структуру частей — в этих произведениях и в других.

<sup>1</sup> В развитии такого рода можно усмотреть своеобразную диалектику: основная идея в процессе развития постепенно уничтожается, чтобы в заключение утвердиться окончательно.

Тем не менее представляется возможным и методически целесообразным выделить среди всего богатства конкретных структур несколько более часто повторяющихся. Может быть, их не следует считать определенными формами данной группы, однако уяснение различия между ними может способствовать лучшему пониманию сущности крупных нефугированных форм Баха как таковых.

Чаще всего повторяются, на наш взгляд, следующие три типа, которым мы условно (за неимением каких-либо установившихся названий) дадим в рабочем порядке следующие названия:

Альтернативный тип.

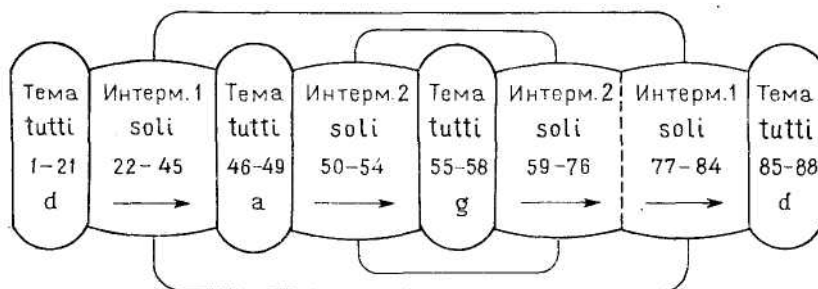
Разработочный тип.

Тип *da capo*.<sup>1</sup>

С точки зрения изложенного выше общего принципа рассматриваемых форм оказывается возможным систематизировать эти три типа как основной исходный (альтернативный, наиболее простым способом сплавляющий части — проведения темы и интермедии) и два его видоизменения. Остановимся на каждом из них в отдельности.<sup>2</sup>

#### ПЕРВЫЙ ТИП ФОРМЫ

Альтернативный принцип построения наиболее прост. Он основан на таком чередовании темы и интермедий (в концерте *tutti* и *solo*), когда оба типа частей сохраняют свои главные структурные признаки на всем протяжении формы. Благодаря этому контраст их постоянно легко воспринимается, что создает простейшими средствами ощущение выпуклости, рельефности формы. Формы такого рода встречаются у Вивальди. По этому типу построена первая часть Концерта Баха для двух скрипок *d-moll*<sup>3</sup>:

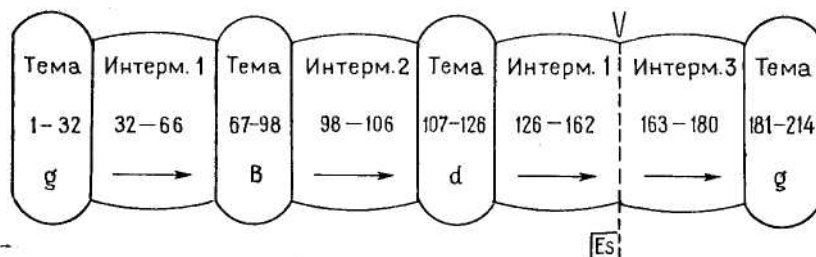


<sup>1</sup> Гсрбср называет его *Rahmenform* (буквально: форма рамы, то есть с обрамлением).

<sup>2</sup> Для чтения следующего раздела работы необходимы ноты разбираемых произведений.

<sup>3</sup> Первая часть концерта для двух скрипок относится к смешанному типу письма и может рассматриваться и как fuga (четырёхголосная экспозиция с добавочным вступлением в тактах 1–21, далее одиночные вступления в 46, 55 и 85 тактах с большими интермедиями). Формы такого рода особенно наглядно демонстрируют единство полифонического и гомофонного мышления Баха.

Вне концертного жанра эта разновидность формы встречается в больших прелюдиях — например, в прелюдии *As-dur* II тома WTK. Интересно построение прелюдии Третьей английской сюиты:

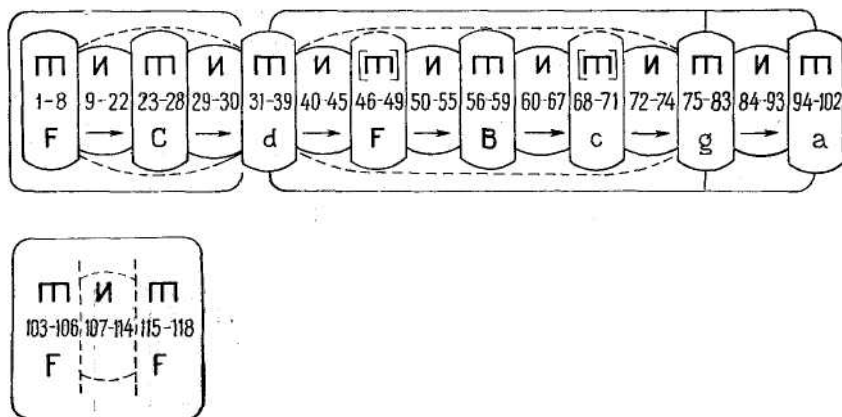


Первое повторение темы сохраняет ее масштабы (те же 32 такта; это простая транспозиция темы). При втором появлении она сокращена почти наполовину (до 18 тактов). Далее следует реприза первой интермедии (она расширена на два такта путем секвенцирования: такты 134—135 повторяются со сдвигом на тон вниз; вследствие этого развитие направляется в сторону субдоминантовых тональностей). Под влиянием симметрии повторения слух ожидает в такте 162 появления темы в *Es-dur*. В верхнем голосе даже возникает головной мотив этого проведения (оно должно начаться от *b*). Но вместо этого появляется новая интермедия. Таким образом, здесь есть все основания считать, что о д н о п р о в е д е н и е т е м ы пропущено: тема сначала была сокращена почти в два раза, а затем и уничтожена совсем—чтобы в полном виде быть восстановленной в заключительном разделе.

#### ВТОРОЙ ТИП ФОРМЫ

Наиболее распространенный разработочный тип построения формы можно считать преобразованием и усложнением предыдущего. Формы такого типа характерны, например, для первых частей баховских Бранденбургских концертов, часто встречаются и в сольных концертах. Логика преобразования элементарного формулирующего принципа, на наш взгляд, заключается в следующем. Баховские Бранденбургские *concerti grossi* отличаются от камерных сонат и других камерных форм величественной значительностью развертывания мысли, особой широтой и масштабностью ее развития. По силе развития музыкальных мыслей и грандиозности общей концепции Бранденбургские концерты вполне сравнимы с симфониями в мире классических форм. В связи с этим в них (как и во многих сольных концертах) разработка темы занимает особо важное место, а сами приемы развития отличаются большим многообразием. Естественно, что разработочность такого рода касается прежде всего средних частей формы. Одновременно общее усложнение

развития в средних разделах влечет за собой тенденцию к укреплению крайних, к их укрупнению и увеличению их значительности. Усложнение развития порождает также тенденцию к усилению роли связей между частями в виде повторности того или иного вида. Если для формы типа первой части концерта для двух скрипок (см. схему на стр. 139) такого рода связи — скорее дополнительное формообразующее средство, то в более сложных случаях оно может стать и одним из основных. Примером этого рода формы может служить построение первой части Второго Бранденбургского концерта:



Грандиозность развития вызывает здесь большую сложность взаимоотношения многочисленных частей. Первое проведение темы дается в виде необыкновенно прочно построенного тонально устойчивого квадратного восьмитакта. И ни разу далее тема в таком виде проводится не будет. Ближайшее проведение темы в доминанте оказывается разрезанным на части: первые его два такта (19—20) даны как ответ *tutti* на очередную имитацию концертино, а продолжающие шесть тактов составляют нормативное изложение темы; однако после него (29—30) дается еще одно дополнительное вступление мотива концертино (у трубы) — так, как будто доминантовое проведение входит в состав большой единой части от 9-го до 30-го такта.

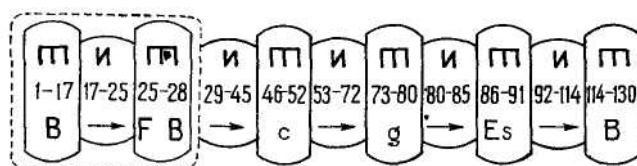
При сокращении темы до четырехтакта возникает опасная близость таких проводений к чисто разработочного характера двутактовым секвенциям мотивов темы внутри интермедий. И иногда эта опасность реализуется. Изложение первого предложения темы (следовательно, без заключающего каданса) в тональности параллели к двойной субдоминанте (тт. 68—71) делает это проведение разработочно неустойчивым и по функции равнозначным интермедии. Поэтому оно оказывается не основным, а промежуточным (то есть в собственном смысле интермедийным) между появлением в субдоминанте и ее параллели. Таким

образом, проведение темы может играть роль интермедии. (Сходно трактовано проведение темы в тт. 46—49.)

Интересно, что в конце Бах дал этому приему отражение в виде его противоположности: используя идею, применявшуюся в проведениях 31—39, 75—83 и 94—102 тактах, он вводит в качестве расширения темы большую интермедию (тт. 107—114) между двумя предложениями темы (тт. 103—106 и 115—118). Таким образом, интермедия может играть роль внутреннего расширения темы.

Проведения темы охватывают все диатонически родственные тональности, притом во всех трех тональностях минора тема имеет одинаковую форму (девять тактов, со вставкой внутри трех тактов расширения на месте третьего—четвертого тактов темы).

Если в предыдущем примере группировка первых двух проведений происходила вследствие тонико-доминантового соотношения между ними (наподобие сонатной экспозиции), то в первой части Шестого Бранденбургского концерта<sup>1</sup> намечается тенденция к объединению первых двух проведений между собой благодаря окончанию второго из них в тонике, а не в доминанте, в которой оно началось:



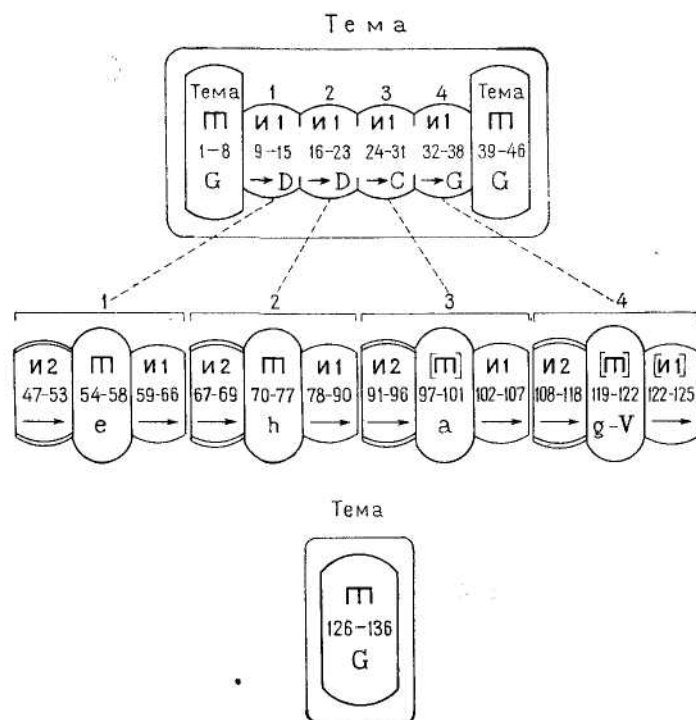
Вторичная форма, придаваемая различным комбинациям проведений тем и интермедий, не может быть одинаковой в разных сочинениях. Поэтому необходимо рассмотреть различные другие случаи группировки этих частей.

В Третьем Бранденбургском концерте (первая часть) первый крупный раздел, выполняющий по отношению к целому функцию темы высшего порядка, сам построен по типу обрамления (Rahmenform) с устойчивым проведением темы в тонике по краям и с разработочными разделами внутри (маленькие части темы, разрабатываемые в интермедиях, уже нельзя считать здесь проведениями темы). И форму в целом можно понять как воспроизведение в крупном плане той же самой структуры (см. схему вверху стр. 143).

Можно подумать, что Бах специально задался целью дать форму в двух видах: в простых величинах (тт. 1—46) и в увеличении (тт. 1 — 136)! Настолько точно соответствуют друг другу структурные компоненты и ритмические пропорции формы.

<sup>1</sup> Некоторые разделы этой части написаны полифонически. Например, тема содержит канон в одну восьмую.





В том или ином виде мы всегда находим систему пропорциональных соответствий, возникающую на основе организованной повторности частей. По-видимому, такого рода красота пропорций как симметрия, гармония частей интуитивно или сознательно ощущалась Бахом как важная составная часть эстетической ценности композиции. Выражаться это качество может различным образом. В финале того же концерта мы находим следующую структуру<sup>1</sup>:

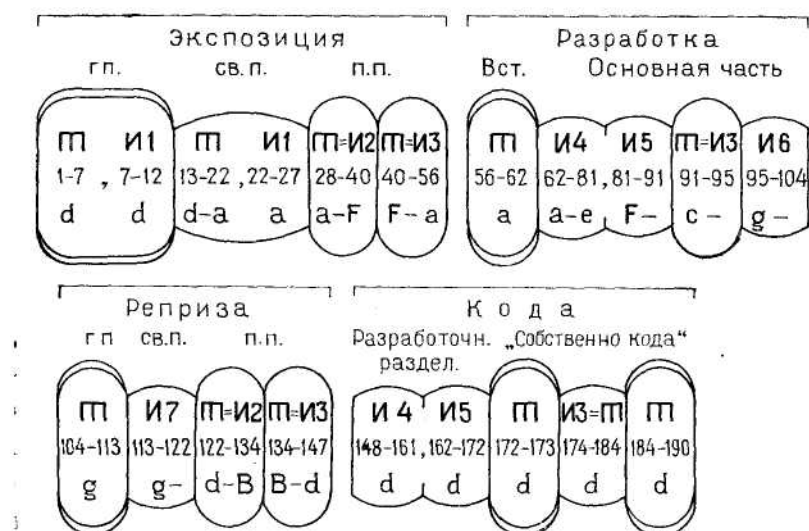
Весь  
Финал:

п	и	т	и	к	И	п	и	т	и	к	И	п	и	т	и	к
2	1½	2	1½	5	4	2	1½	2	1½	5	8	2	1½	2	1½	5
G	→	D	→	D	↪	e	→	h	→	h	↪	C	→	G	→	G

Замечательной особенностью этой формы является удивительная пропорциональность масштабов частей. Нетрудно заметить также ту же идею «макрокосма», что и в первой части (хотя и не в столь же четких соотношениях функций частей): пятичастность первого раздела с двумя соединительными интермедиями воспроизводится в пятичастности целого с двумя соединительными интермедиями.

Вторичная форма может приобретать и иной облик, иногда приближаясь к некоторым видам типизированных классических крупных форм, иногда, наоборот, удаляясь от них в сторону большей индивидуализации.

В первой части клавирного концерта d-moll с большой отчетливостью проступают контуры сонатной формы:



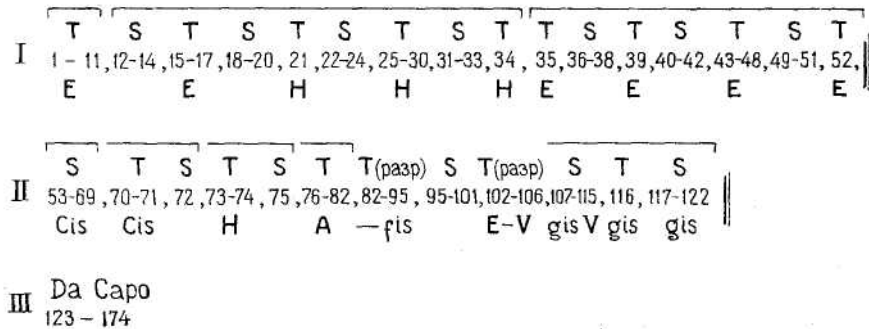
Дифференциация функций частей приводит к очень тонким логическим соответствиям между ними. Некоторые проведения темы (в тт. 28—56 и 122—148) здесь получают секвентно-разработочное развитие, свойственное интермедиям, но в то же время обновление материала и тональная замкнутость (в партии солиста) придает этим проведениям оттенок второй, производной темы, что подтверждается фактом ее повторности (притом с транспозицией из доминанты в тонику — как в побочной партии однородно-тематической сонатной формы).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Выработка огромной коды в сонатном allegro обычно приписывается Бетховену. Из приведенного примера видно, что подготовка коды таких размеров наблюдается уже у Баха.

### ТРЕТИЙ ТИП ФОРМЫ

Тип da capo в данном случае можно считать особым видом предыдущего второго типа. В связи с тенденцией укрепления крайних частей и увеличения их масштабов возникает возможность создать симметрию формы крупного плана возвращением начальной крупной части — сплоченной группы проведений темы и интермедий.

Развитие же в целом и система соответствий и повторности могут быть столь же сложными, тонкими и индивидуализированными, как и в формах второго типа. Первая часть скрипичного концерта E-dur одно-темна, и контрасты между проведением темы и интермедиями здесь можно считать совпадающими с сопоставлениями tutti и соло (на схеме обозначены буквами Т и S):



Из Бранденбургских концертов в форме da capo написаны первая часть Четвертого и финал Шестого.

### СВЯЗИ КРУПНЫХ ФОРМ БАХА С ФОРМАМИ ПОСЛЕДУЮЩИХ ЭПОХ

Баховские формы органически связаны со всей системой мышления своей эпохи и, как уже говорилось, отмечены печатью сильнейшего влияния полифонического письма и формообразования, но вместе с тем крупные формы Баха, исторически предшествующие миру венско-классических форм, по-видимому, должны считаться предшествующими им также и генетически. Подробное выяснение этого процесса — тема для самостоятельной работы. В рамках нашего изложения мы ограничимся лишь кратким указанием на предпосылки и некоторые важнейшие проявления этой связи. Конкретно речь будет идти прежде всего о чертах общности с сонатной формой.

В наиболее общем виде предпосылки связи с формами непосредственно последующей эпохи представляются прежде всего следующими:

**1. Сходство жанровых признаков. Первое allegro циклов сонатного типа до некоторой степени может рассматриваться как своеобразный**

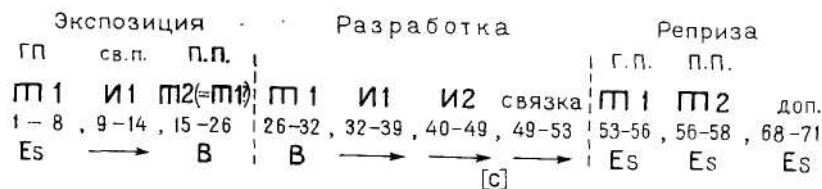
жанр, которому свойственны определенные типические черты музыкальной образности.

Широта и многообразие сложного многоэтапного развития тематизма.

Транспонированное повторение больших построений, содержащих подчас контрастные тематические образования.

Тенденция к возвращению главной тональности лишь в последней трети формы или даже в самом конце ее (в отличие от рондо).

Так как группировка частей не регламентирована, то в некоторых случаях определенная их комбинация ведет к возникновению сонатной формы как структуры второго плана. Путь к классической сонатной форме намечен в разбиравшейся уже выше первой части клавирного Концерта d-moll. Еще большее приближение к сонатной форме мы находим в первой части Второй сонаты для флейты и клавира. Особенностью формы, в наибольшей мере приближающей ее к сонатной, является то, что, помимо главной темы и интермедий, здесь появляется и вторая тема, явно производная от главной (как и классическая побочная партия):



Сходную форму имеет прелюдия D-dur II тома WTK.

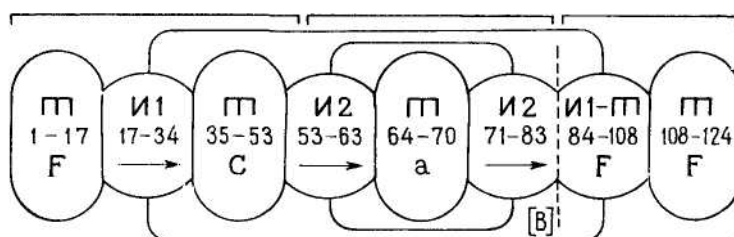
Но наиболее типичен для баховских форм другой путь приближения к классической сонатности — превращение в однородно-тематическую (однотемную) сонатную форму. Примеры такого рода мы находим, например, в аллеманде второй партиты (c-moll), в прелюдии gis-moll II тома WTK.

С другой стороны, некоторые темы и образцы классической сонатной формы обнаруживают (в более или менее скрытом виде) черты сходства с концертной формой описанных типов. В особенности это касается однотемной сонатной формы, встречающейся у Гайдна, Моцарта. Повторение мотивов главной партии в области побочной либо заключительной, проведения их в разработке и репризе иногда позволяют провести достаточно ясную аналогию между обоими типами форм. Так, форму первой части сонаты Гайдна Es-dur<sup>1</sup> возможно понять и как старинную концертную с чередованием темы и интермедий:

<sup>1</sup> Ор. 66 (17891—1790), № по изданию. М., Музгиз, 1946, т. 1.

Экспозиция				Разработка		Реприза			Кода
гп	св.п.	пп	з.п			гп	св.п.	пп	
П	И1	П	И2(К)	И3 (=разр)	И2	П	И1	П	И2(К)
1-12, 13-24, 25-42, 42-64				65-80, 81-96, 97-131		132-143, 144-157, 158-172, 173-190			190-218
Es	→	B		→ c Des	→	Es	→	Es	Es

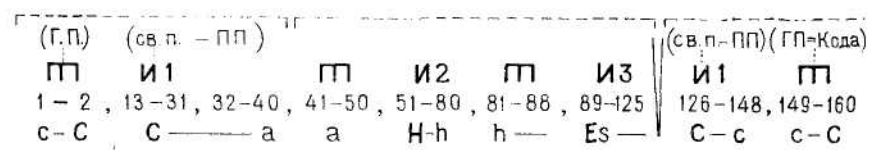
Это сравнение показывает, во что превратились прежние темы и интермедии. Одновременно с этим обнаруживается логика эволюции крупных форм барокко на историческом повороте к формам венско-классического типа: сохранение всего богатства мотивного развития при дифференциации смыслового значения повторений темы и стабилизация, закрепление «оптимальной» последовательности этих значений (изложение темы — повторение с варьированием мотивов и структуры в доминанте — сокращенные повторения разработочного характера в других тональностях — репризное повторение в тонике). К этому надо прибавить еще революционизирующее воздействие нового фактора формообразования — тематического контраста, резко поворачивающее ход эволюции музыкальных форм на иные пути развития. В третьей части Первого Бранденбургского концерта:



благодаря группировке частей возникают контуры однотемной сонатной формы (где репризное проведение темы в тонике выполняет роль и главной и побочной партии).

Наконец, в современной музыке, стремящейся индивидуализировать музыкальную форму, иногда встречается тенденция вдохнуть новую жизнь в формы эпохи барокко, продолжить их традицию как бы через, голову форм, исходящих от мира венской классики. Возможно, что свобода построения вторичных форм на основе относительно элементарных, принципов оказалась тем свойством, которое созвучно одной из тенденций формообразования в современной музыке. Конечно, здесь нет прямого перенесения всех принципов старой формы: достаточно того, что такого рода «возрождение» возникает на базе современного тонального мышления.

Как любопытный образец относительно точного перенесения некоторых основополагающих структурных идей барокко на почву современной музыки можно привести первую часть Фортепианной сонаты Стравинского (1924):



## ТЕРМИНОЛОГИЯ

Как называть эту «предсонатную» форму?

Если собрать названия, применяемые по отношению к описанным формам первых частей старинных сонатных циклов, присоединив к ним возможные другие, получится следующий список:

Старинная рондообразная форма.

Модулирующее рондо.

Форма старинного концерта (или: староконцертная форма<sup>1</sup> — чередование темы и интермедий аналогично tutti и соло) — один из лучших терминов, верно указывающий на жанровые истоки формы.

«Круговая» форма (тема проводится как бы по кругу тональностей — принцип этого рода форм).

Кроме того, применяются и термины более частного порядка. Многие авторы предпочитают не применять никакого общего термина, ограничиваясь указанием жанровой сферы применения («формы концертов», «формы прелюдий», «формы сонат»).

Термин «старинная рондообразная форма» не совсем подходит из-за содержащегося в нем указания на рондо — форму, крайне не характерную для первых частей сонатных циклов вообще (тем более это касается термина «модулирующее рондо»).

«Форма старинного концерта» как термин ограничивает сферу применения этой формы одним жанром, что является недостатком. Выражение «круговая форма» неточно и непривычно.

Тем не менее, никак не называть форму практически неудобно и поэтому нецелесообразно. Сознвая недостатки третьего из этих терминов, все же можно пока избрать его в качестве основного названия для форм первых частей баховских сонат и концертов: «к о н ц е р т н а я форма». Главные аргументы в его пользу следующие:

1. Принцип концерта типичен для эпохи барокко (недаром ее иногда называют «эпохой концертирующего стиля<sup>2</sup>»).

<sup>1</sup> Эта редакция термина принадлежит Вл. В. Протопопову.

<sup>2</sup> Термин Я. Гандшина.

Форма типична для первой части старинного концерта (как сонатная— для позднейшего сонатного цикла).

Для термина «концертная форма» нет другого значения (в первых частях концертов венских классиков форма называется не концертной, а сонатной, с двойной экспозицией).

Как термин «сонатная форма» применим и к формам других частей сонатных циклов (Adagio, финалов), а также к формам отдельных пьес (например, прелюдия D-dur II тома WTK), так и термин «концертная форма» на точно таких же основаниях может применяться

не только по отношению к первой части концерта.

Так как термин «новоконцертная форма» не существует, то слово «старинная» или добавление «старо» (концертная) необязательны.

Можно учесть также еще одно обстоятельство, о котором трудно сейчас сказать, является ли оно аргументом в пользу данного термина или против него: по отношению к старинной музыке вряд ли ошибочно разделять форму и жанр; поэтому термины «форма концерта», «форма сонаты», «форма фантазии», «форма прелюдии» представляются возможными. Однако, по сложившейся традиции разделения формы и жанра, считается более целесообразным не связывать их непременно во всех случаях.

1968 г.