



Ю. Н. Тюлин

СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ

МУЗЫКА 1969



В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ

Ю. Н. ТЮЛИН

СТРОЕНИЕ
МУЗЫКАЛЬНОЙ
РЕЧИ

ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА 1969

ПРЕДИСЛОВИЕ

Строение музыкальной речи¹ в некоторых традиционных учебниках музыкальной формы занимает большое место. Это само по себе положительное обстоятельство имеет, однако, и обратную сторону. В самом деле, приходится встречаться с тем, что учебный анализ музыкальных произведений в основном сводится к рассмотрению подробностей строения музыкальной речи (иногда самого трудного — мотивного строения); частности, сами по себе, может быть, и интересные, заслоняют целое, теряют с ним связь, а поэтому и смысл, анализ же делается сухим и оказывается в конце концов формалистическим.

Но метод анализа можно изменить, направив внимание прежде всего на общие проблемы музыкальной формы и на всю ее в целом. Однако и это не спасает положения. Главная трудность заключается в том, что строение музыкальной речи представляет собой весьма сложную и тонкую область музыкальной формы, требующую тщательного исследования, а между тем она еще мало разработана и недостаточно научно обоснована. Только в работах советских теоретиков (Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана и других) ее разработка значительно продвинулась вперед, но то, что досталось нам в наследство и находит свое отражение в существующих учебниках музыкальных форм, нас не может удовлетворить. Вряд ли будет преувеличением сказать, что в этом вопросе традиционная теория музыки, уже больше столетия им занимавшаяся, совершенно не отвечает основным требованиям науки: прежде всего — логики (правильных определений понятий по существу, а не только по внешним признакам), достаточно научного обоснования принимаемых положений и, наконец, широкого подбора музыкального материала и его систематизации. Строение музыкальной речи рассматривается в традиционных учебниках в слишком узких рамках, типичных для классического стиля форм, с тенденцией все к ним так или иначе подгонять, в лучшем случае с учетом некоторых «исключений из правил». Существовали и попытки более широкого охвата явлений (например, у Катуара), но и они в настоящее время не удовлетворяют строгим научным требованиям.

¹ Так мы называем рассматриваемую область музыкальной формы в отличие от строения произведения в целом.

В общем же, поистине неисчерпаемое многообразие строения музыкальной речи осталось вне поля зрения традиционной теории, которая, при свойственном ей стремлении все уложить в стандартные рамки, приняла сугубо догматический характер. Это, естественно, отразилось и на современной музыкальной науке при всех ее несомненных достижениях за последние десятилетия. Ни в какой другой ее области не наблюдается такая разноречивость суждений теоретиков нашего времени, расхождение в понимании явлений.

Сильно страдает и терминология, во многом устаревшая, далеко не достаточная для определения музыкальных явлений в их подлинном многообразии, в общем — не соответствующая требованиям современной науки.

Не преувеличением будет сказать, что музыкальная наука в данной области находится еще на этапе предварительных наблюдений и поисков истины в установлении музыкальных закономерностей, на основе накопления и систематизации обширного фактологического материала, требуемого для исследования.

Наука о музыкальной форме, не только в рассматриваемой области, но и в целом, развивается в основном в учебных, а не в исследовательских учреждениях. Поэтому она находит свое отражение почти исключительно в учебных пособиях, в которых возможности разработки научных проблем и подбора музыкального материала все же крайне ограничены. Между тем при самостоятельном научном исследовании и глубоком научном подходе, независимом от условий учебной работы, область музыкальной науки, названная нами «строение музыкальной речи», может принести новые богатые плоды научных наблюдений, весьма поучительных не только для понимания стилей, но и для совершенствования современного композиторского мастерства. Уже и сейчас можно наблюдать, что характерные особенности и новаторские достижения крупных композиторов в большой мере сказываются в самом строении их музыкальной речи при сравнительно традиционной стабильности музыкальной формы в целом. И если мы предостерегаем в учебной работе от чрезмерного увлечения, в ущерб целостному анализу, строением музыкальной речи (особенно мотивным строением), то специальные исследования в этом направлении могут быть весьма плодотворными¹. Большой инте-

¹ Строение музыкальной речи тесно связано с мелодикой — самостоятельной областью исследования, имеющей значительно большие достижения. Особое место в этом отношении занимает труд Л. Мазеля «О мелодии» (М., 1952). Нельзя не отметить также, что в последнее время наука о музыкальной форме поднята на значительно более высокую ступень трудами Л. Мазеля «Строение музыкальных произведений» (М., 1960) и Л. Мазеля и В. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений» (М., 1967), в которых имеется много ценных наблюдений и о строении музыкальной речи. Однако это не означает, что в данном труде со всем можно согласиться. В поисках истины наука обычно развивается не прямолинейно, но разными путями, и авторы вправе направлять поиски по своим путям.

рес представляет, например, вопрос о том, как преломляются старые приемы изложения в новых исторических стилях и что нового дают композиторы в своем творчестве. Рассматривая этот вопрос под определенным углом зрения, мы увидели бы интересную картину эволюции музыкальных стилей.

Предлагаемая работа отнюдь не претендует на такое исследование. Ее задача иная, гораздо более скромная, в основном учебная: дать педагогам, а также особо заинтересованным учащимся дополнительное пособие для изучения строения музыкальной речи, с опорой на новые, более правильные, по мнению автора, научные основания и с гораздо большим, чем это принято в учебниках, охватом музыкального материала¹.

Конкретная учебная цель пособия определила его построение и выбор материала. Теоретическая часть (главы I и II) изложена по возможности кратко. Автор поставил себе задачу дать в этой части научно обоснованную систематику форм строения музыкальной речи, но в той мере, в какой это доступно для учебной работы. Данная область музыкальной формы в действительности гораздо обширнее и сложнее того, что можно было охватить в настоящей работе; эта область ждет дальнейших самостоятельных исследований и прежде всего, думается, по стилям крупнейших композиторов. По всей вероятности, понадобится и новая терминология в дополнение и даже взамен прежней, несовершенство которой оправдывается лишь ее возникновением при самом зарождении науки о музыкальной форме. Потребность в новой терминологии чувствуется и сейчас, и мы ее вводим частично, но без коренных изменений.

Глава III представляет собой хрестоматийное приложение с пояснениями к художественным образцам. Такое выделение примеров в самостоятельный отдел создает более наглядную картину применения тех или иных приемов изложения, а также предоставляет более удобное маневрирование в ссылках на художественные образцы. Эти образцы черпаются из разных стилей и эпох, включая и советскую музыку, но в основном они опираются на классический стиль. Это диктуется прежде всего необходимостью соблюдения исторической перспективы: для того чтобы понять определенный прием, важно проследить его возникновение или, по крайней мере, ранние, наиболее простые и характерные его формы, что дает представление и о его стилистическом значении. Простота и характерность примеров нужны и потому, что строение музыкальной речи проходит на первом этапе изучения музыкальной формы. После простых приводятся и примеры значительно более сложные. Строение музыкальной

¹ В сокращенном виде «Строение музыкальной речи» изложено в учебнике «Музыкальная форма» бригады педагогов Ленинградской консерватории (М., «Музыка», 1965).

речи в советской и вообще в современной реалистической музыке представляет особый интерес, но эта сложная и обширная область должна явиться темой самостоятельного исследования.

В пояснениях, указывающих источники, откуда взяты примеры, надо иметь в виду следующее:

1. Если не упоминается инструментарий, то подразумевается, что произведение написано для фортепиано.

2. Если не указывается часть циклического произведения, то подразумевается I часть.

3. Ссылки на сонаты Моцарта даются по изданию Музгиза 1959 года под редакцией А. Б. Гольденвейзера.

4. Ссылки на симфонии и камерные ансамбли Моцарта даются под двойной нумерацией: в 4-ручном переложении — по изданию Петерса (для удобства исполнения) и в скобках — по каталогу Кёхеля.

5. Аналогично под двойной нумерацией даются и ссылки на произведения Гайдна. В скобках: квартеты — по изданию «Sämtliche 83 Streichquartette von Joseph Haydn. Ernst Erlenburg. Leipzig»; симфонии по изданию «Haydn's Werke Breitkopf und Härtel. Leipzig».

Во всех случаях, где это возможно, ссылки даются на номера произведений, а не на опусы. Во многих примерах, для более наглядного охвата целого, дается сокращенное, схематизированное изложение.

Ленинград, 1966 г.

Глава I

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ

§ 1. Непрерывность и членораздельность музыкальной речи

Музыкальное развитие в произведении непрерывно в том смысле, что обусловлено внутренней связью, органическим ростом музыкального содержания. Эта внутренняя связь присутствует и в тех случаях, когда произведение включает контрастный тематический материал, разделяется на части с остановками и паузами и т. д.

Непрерывность поддерживается внутренней динамикой, вызывающей у слушателя постоянное ожидание дальнейшего развития, вплоть до его окончательного завершения¹.

В то же время музыке свойственна членораздельность, расчлененность посредством кадансов (или кадансовых мелодических и гармонических оборотов), остановок, пауз. Эти своего рода музыкальные «знаки препинания», образующие большую или меньшую закругленность или завершенность отдельных построений, называются цезурами. Благодаря этому сходству со словесной речью музыкальное развитие (рассматриваемое с точки зрения строения, а следовательно, и членения) называется музыкальной речью. По этой же аналогии из учения о словесной речи и заимствованы такие понятия, как фраза, предложение и период. Пользуясь этими терминами, следует, однако, остерегаться слишком прямолинейного проведения указанной аналогии, при котором могут быть упущены существенные особенности музыкальной речи, значительно отличающейся от словесной. В частности, музыкальной речи свойственны совсем другие признаки членения по сравнению со словесной речью (§ 12).

¹ Не следует отождествлять внутреннюю динамику с внешней, выражающейся в динамических оттенках. Под внутренней динамикой мы подразумеваем эмоциональную напряженность драматургического развития музыкального содержания, которая очень часто выражается в нарастании внешней динамики (*crescendo*, *forte*), но может поддерживаться и даже усиливаться при ослаблении звучания (*diminuendo*, *piano*) и даже в паузах, создавая затаенное ожидание дальнейшего развития. Во внутренней динамике большую роль играют как интонационная выразительность мелодики, так и гармоническая функциональность и ритм.

§ 2. Многообразие строения музыкальной речи

Строение музыкальной речи весьма многообразно.

Музыкальные жанры, формы, стили, складыв, фактура, типы развития, назначение материала в данном разделе формы — все это, при известной общности, вносит свои специфические особенности в строение. В этом отношении вокальная, а тем более оперная музыка по своему строению особенно отличается от инструментальной. Полифонической музыке свойственно иное «речевое» строение по сравнению с гомофонной музыкой. Историческое развитие стилей гомофонной инструментальной музыки, сохранив неизблемыми некоторые основы ее строения, внесло в него и существенные изменения.

В полном объеме вопрос о строении музыкальной речи чрезвычайно сложен. Для первоначального изучения надо его значительно упростить и ограничить, ориентируясь прежде всего на типичные, наиболее распространенные формы строения гомофонной инструментальной музыки классического стиля, характерные преимущественно для экспозиционного изложения (§ 9). Эти формы отнюдь не отмерли в последующих музыкальных стилях — они нашли применение и получили в них новое развитие, сохранив свои основные черты вплоть до нашего времени.

Отталкиваясь от этих типичных, стереотипных форм строения музыкальной речи, следует рассматривать и другие, «ненормативные» формы, по существу бесконечно разнообразные и далеко не всегда поддающиеся точному определению и строгой систематике (§§ 17, 20).

§ 3. Понятия темы и музыкального образа

Для анализа строения музыкальной речи необходимо прежде всего выяснить, из какого материала¹ и из каких элементов она состоит.

Музыкальный материал может быть тематическим и нетематическим. В последнем случае он представляет собой так называемые общие формы движения ходообразного или орнаментального характера. Часто встречается и одновременное сочетание, смешение тематического и нетематического материала, например — орнаментальное изложение темы или внедрение тематических элементов в общие формы движения.

Нас интересует именно тематический материал и в пер-

¹ Под музыкальным материалом подразумеваются выразительные средства в их оформленном, комплексном и индивидуализированном виде, а поэтому и в более конкретном значении. Например, выразительными средствами вообще являются гармония, мелодика, ритм и т. п., материалом же служат — тематизм, сопровождение, «общие формы движения», пассажи и пр.

бую очередь закономерности строения темы как наиболее характерного выражения этого материала.

Под темой подразумевается основная музыкальная мысль, ясно оформленная в мелодическом и структурном отношении, выраженная в индивидуализированном музыкальном материале, имеющем ведущее образно-выразительное значение в данном произведении. Но не всякий тематический материал представляет собой целиком тему — он может содержать лишь ее элементы (например, в разработке) или тематические образования второстепенного и третьестепенного значения. Не следует слишком расширять понятие темы, стирая различие между ней и вспомогательным по своему образному значению тематическим материалом, а тем более с ходообразным и орнаментальным.

При рассмотрении темы неминуемо встает вопрос о музыкальном образе, которого мы и должны коснуться в пределах возможного. Эти понятия неразрывно связаны между собой, ибо музыкальный образ прежде всего воплощается в теме, как ведущем индивидуализированном музыкальном материале, — она всегда должна быть содержательна в образном отношении. Но не следует отождествлять тему с образом. Понятие темы относится к музыкальному материалу, образ же — понятие эстетического порядка. Вследствие этого второе гораздо шире первого, и не только по своей природе, но и по охвату музыкального материала.

В самом деле, произведение не всегда и не во всем развитии наполнено тематизмом; оно может включать в себя целые фазы развития, основанные на «общих формах движения», и это вовсе не означает, что оно в этих фазах утрачивает образность. Мало того, произведение целиком может быть основано на ходообразном материале нетематического характера и на спокойном фоновом фигурированном движении, создавая яркий образ психического состояния или картины природы (последние, например, во вступлениях к операм «Садко» Римского-Корсакова и «Золото Рейна» Вагнера). Музыкальная образность может также целиком основываться на нефигурированной гармонии без явного тематизма — на красочности или своего рода «драматической ситуации», создаваемой рядом аккордов, а иногда и отдельными аккордами (§ 4). Это нашло особенно широкое применение у Мусоргского; ярким примером служат «Катакомбы» из его «Картина с выставки»¹.

Все это достаточно ясно показывает, что музыкальный образ — понятие не только иного порядка, но гораздо шире и сложнее понятия музыкальной темы, и нельзя одно подменять другим

¹ Об особой выразительности гармонии см.: Ю. Тюлин, Н. Привано. Теоретические основы гармонии, отд. II, гл. 2. М., «Музыка», 1965.

на том основании, что эти понятия, как указывалось выше, тесно взаимосвязаны¹.

Однако надо подчеркнуть, что в теме все же воплощается первоначальный образ, если она лежит в основе музыкального произведения. Это, по существу, частный, но наиболее распространенный случай, о котором и будет идти речь, поскольку предметом нашего рассмотрения является именно тема, а не музыкальный образ вообще.

В небольших произведениях, содержащих только изложение темы, без ее дальнейшего развития, дело и ограничивается первоначальным показом образа в его, так сказать, зачаточном состоянии (например, в прелюде А-дур Шопена). В данном случае можно говорить об образном содержании темы, о создаваемом ею первоначальном образе, но и здесь нельзя отождествлять эти понятия.

В народных песнях, основанных на многократном повторении одной и той же темы с новым текстом, уже происходит некоторое развитие образного содержания, неминуемо связанного со словом.

В инструментальной музыке развитие образного содержания обусловлено не только существенными изменениями темы, но иногда и малейшими изменениями в деталях, а тем более изменениями в тональностях, в фактуре, в инструментовке (в том числе и проведении на фортепиано в разных регистрах). Большое значение в образном развитии темы имеет и соотношение ее с другими музыкальными материалами, даже в тех случаях, когда она остается без особых изменений.

В отношении к произведениям, не ограничивающимся лишь первоначальным показом темы, следует говорить уже о целостном образе, являющемся всегда обобщающим результатом всего развития — развития целого произведения или его частей. Можно говорить об образных сферах, сосредоточенных в тех или иных разделах крупного музыкального произведения и определяемых разным тематическим материалом (например, главная и побочная партии, представляющие собой разделы сонатной формы, являются, с точки зрения содержания, самостоятельными образными сферами). При этом целостный образ создается не только развитием данного музыкального материала (с его преобразованием) как непосредственно, так и на «расстоянии» (например, в репризе), но, как указывалось, и всеми его взаимоотношениями с другими материалами.

¹ Сложность музыкального образа обуславливается не только тем, что он охватывает любой выразительный музыкальный материал, но прежде всего по своему существу — вследствие неразрывной ассоциативной связи музыки с отображаемой ею реальной действительностью (внутренним миром человека и внешним миром). Первое является следствием второго. Проблема музыкального образа в целом, тесно связанная с вопросами музыкального восприятия, творчества и ассоциативных процессов, чрезвычайно сложна и требует специального исследования, как предмет науки о музыкальной эстетике.

Произведение в своем развитии целиком пронизано образностью, не ограничивающейся лишь тематическим материалом, но концентрация образности сосредоточивается именно на тематическом материале, если произведение основывается на нем, а не только на «общих формах движения».

Можно сказать, что в крупных произведениях тема является своего рода носителем музыкального образа, основой и средоточием его развития.

В этом отношении можно провести аналогию между темой в инструментальной музыке и персонажем (действующим лицом) в опере. Оба они являются носителями музыкального образа, а не образами сами по себе. Можно говорить об образе (или образности) персонажа, но персонаж, по существу, не является образом; здесь отождествление так же неправильно, как отождествление темы и образа¹.

Приведенная аналогия сказывается и в том, что развитие темы в инструментальной музыке можно уподобить судьбе персонажа, подвергающейся различным переменам (превращениям) в развитии драматического действия и в соотношениях с другими персонажами, в результате чего ее образность претерпевает изменения и в конце концов создается целостный образ. В этом смысле можно говорить о судьбе тематизма в процессе формообразования. Но эту аналогию нельзя проводить слишком прямолинейно и далеко: музыкальная тема, вообще говоря, не является отображением конкретной человеческой личности, хотя и может, по особому замыслу автора, характеризовать «героя», служить его представителем в данном музыкальном сюжете (особенно в программной музыке).

Образное содержание темы бывает иногда очень сложным, по существу многогранным. Иногда преобразование темы создает совершенно разные, даже противоположные образы (что характерно, например, для вариационной формы). С другой стороны, целостный музыкальный образ может характеризоваться не только преобразованиями той же темы, но и совершенно разными темами, в том числе и контрастными.

Подобно тому как действующие лица в опере распределяются по разным планам — бывают главные, второстепенные, треть-

¹ В театрально-режиссерской практике иногда применяется слово «образ» в простом смысле — как действующего лица. Но это надо понимать лишь как условную, упрощенную, «рабочую» терминологию. В музыке же отождествление понятий образа и темы принимает явно вульгаризаторский смысл: выражение «здесь вступает новый образ» подобно выражению «здесь появился образ Евгения Онегина» или (по отношению к живописи): «В этой картине вы видите, как образ Иоанна Грозного убил образ своего сына». Подмена этих понятий делается иногда во избежание упрека в «формалистическом» анализе, но она отнюдь не спасает от него: анализ может оказаться формалистическим по существу — вследствие неправильного метода, а не из-за применения терминологии, относящейся к художественной форме.

степенные персонажи, — темы в крупных инструментальных произведениях занимают разное место по своему образно-смысловому значению. Главным темам обычно уделяется особое место, они ставятся в центр внимания (как, например, основные темы в главной и побочной партиях сонатной формы). Второстепенные темы распределяются самыми разнообразными способами. Часто они играют вспомогательную роль для выдвижения на первый план и яркого показа главной темы (во вступлениях, в связующей, в вводной части, в подходе к репризе). Иногда этому служит яркий сам по себе тематический материал подготовительного характера. Такое распределение имеет важнейшее значение в музыкальной драматургии крупных форм.

Итак, понятия темы и музыкального образа неразрывно связаны между собой, но отнюдь не тождественны, и нельзя одно подменять другим. В анализе музыкальной формы прежде всего имеем дело с тематическим материалом как основным «носителем» музыкального образа. Поэтому строение музыкальной речи (относящееся, по существу, и к нетематическому материалу) должно в основном и в первую очередь рассматриваться под углом зрения строения и экспозиционного изложения темы. Этот вопрос весьма сложен и во всем объеме требует специальных исследований. Здесь же мы можем дать лишь основные сведения по этому вопросу, необходимые для учебного курса анализа музыкальных форм.

§ 4. Значение в теме мелодии, гармонии и ритма

Основой темы служит мелодия. Но надо иметь в виду, что иногда (при ограниченном интонационном мелодическом рисунке темы) гармония имеет настолько важное выразительное тематическое значение, что без нее мелодия теряет, или почти теряет, свое выразительное «лицо». В этом отношении показательны примеры 33, 35, в которых верхний голос сам по себе (без гармонии) образует лишь отдельные стандартные, однообразные кадансовые обороты. Однако в данных гармонизациях и ритмах эти темы весьма выразительны (в примере 33 большую роль играют также тембр низкого регистра и мелодические ходы в басу).

Иногда в теме, при наличии ее мелодического очертания, особое выразительное значение приобретает «драматическая ситуация», создаваемая аккордами (о которой говорилось в § 3). Классическому стилю¹ это вообще не свойственно, поскольку гар-

¹ Под «классическим» здесь подразумевается гомофонный стиль, утвердившийся в середине XVIII века, главными представителями которого были «венские классики» — Гайдн, Моцарт и Бетховен, но распространившийся и на музыкальную культуру других городов и стран Западной Европы. Не следует отождествлять понятия классического стиля и классической музыки: под последней подразумеваются произведения, выдержавшие «испытание временем», приобретшие историческое значение.

мония в нем играет в основном служебно-функциональную (хотя и очень важную) роль. И все же у Бетховена встречается такого рода весьма своеобразное использование аккордов в их индивидуальном выразительном значении (пример 165).

Иногда ведущее выразительное значение в теме имеет не мелодический рисунок, а ее особый ритм (пример 10).

В орнаментально-гармонической фигурации, опирающейся на чисто гармонический склад, подразумеваемый верхний голос обычно приобретает мелодико-тематическое значение (примеры 7—9).

Тема может излагаться в любой структуре — от короткой фразы (§ 19) до широко развитого сложного построения (§ 20). Встречаются весьма лаконичные темы, содержащие только один повторенный и даже неповторенный мотив (примеры 1—6).

Последние случаи встречаются сравнительно редко, но они достойны особого внимания, так как показывают возможность выразить музыкальную мысль не только в виде периода или предложения (гл. II), но и посредством одного лишь мотива, представляющего собой своего рода тему-тезис (примеры 1, 2, 5) или тему-символ (примеры 3, 4). Кроме того, в таких коротких темах особенно ясно выступает их мотивное строение.

§ 5. Сущность мотива и его интонационная природа

Мотив надо понимать как музыкально-смысловой, выразительный элемент темы (или тематического материала вообще), а не как метрически-структурную «единицу» ее построения. В качестве такого выразительного элемента мотив всегда представляет собой мелодико-ритмический интонационный оборот, в котором большую роль играет определенная гармония; в другой гармонизации он может приобрести совсем иное выразительное значение¹. Под интонационным оборотом здесь подразумевается мелодический ход, хотя бы минимальный мелодический элемент, приобретающий выразительное значение в музыкальном контексте. Далеко не все промежуточные ходы (например, в быстрых пассажах) являются в этом смысле интонационными оборотами. С другой стороны, как увидим далее, не все интонационные обороты приобретают значение мотивов. Здесь надо иметь в виду образование нового качества явлений.

Прежде всего встает вопрос: всякий ли интонационный оборот можно назвать мотивом, и если не всякий, то какое различие между этими понятиями? Интонационный оборот — понятие более широкое: каждая тема состоит из непрерывного ряда интонационных оборотов. Эти обороты бывают разной величины — от

¹ См. об этом: Ю. Тюлин, Н. Привано. Теоретические основы гармонии, отд. II, гл. 2, § 6, пример 148.

двух и более звуков, и рассматривать их можно в разном объеме: меньшие обороты часто объединяются в большие. При этом не все обороты имеют одинаковое выразительное значение: некоторые из них играют особую выразительную роль, придавая теме индивидуальный облик, другие более нейтральны в этом отношении. Под мотивами и надо подразумевать интонационные обороты, имеющие особое выразительное значение, и в том их объеме, в котором они придают теме характерные черты.

Тема «вылепляется» из всех интонационных оборотов (в том числе и второстепенных в выразительном отношении), которые в какой-то мере могут ее характеризовать. Поэтому далеко не всегда можно провести определенное различие между мотивными и немотивными оборотами. Относительность этого различия всегда надо иметь в виду при анализе строения музыкальной речи, и отсюда следуют определенные выводы. Но все же по мотивам, как наиболее характерным интонационным оборотам, имеющим особое выразительное значение, главным образом и узнается тема при всех ее преобразованиях в дальнейшем развитии. В качестве такого представителя темы мотив может «жить» самостоятельно, то есть вычленившись (наряду с вычленением больших ее фрагментов), напоминая о теме, не теряя с ней смысловой связи. Мотив может при этом и видоизменяться, сохраняя свои индивидуальные черты.

Вычленение самостоятельных мотивов, с перекличками, имитациями и секвенцированием, наиболее свойственно разработочному развитию (§ 9).

Художественная образность темы, а вместе с тем и ее запоминаемость в значительной мере зависят от выразительности входящих в нее мотивов. Недостаточная их выразительность приводит к безликости, бледности темы.

В реалистической музыке безмотивность оправдывает себя лишь в таких местах музыкальной формы, в которых музыкальное развитие по смысловому назначению и не требует индивидуализированной выразительности интонационных оборотов, выполняя лишь роль мелодического или гармонического хода (в «общих формах движения») ¹.

Проблема мотива в указанном смысловом значении тесно связана с проблемой музыкального языка, его происхождения, интонационной сущности, образно-выразительной природы, то есть с одной из основных областей музыкальной эстетики; эта область требует специального исследования.

¹ Не следует безмотивность отождествлять с «безынтонационностью», характеризующей полным отсутствием не только мотивов, но и живых, выразительных интонационных оборотов, подменяемых абстрактным, ничего не выражающим линейным движением. Последнее весьма характерно для формалистического конструктивизма, имеющего большое распространение в зарубежной музыке.

§ 6. Структурное значение мотива

При музыкально-смысловой, интонационно-выразительной природе мотивы имеют важное структурное значение. Первая отнюдь не отрицает второго.

Структурное значение надо понимать в том смысле, что мотивы принимают неизменное участие в строительстве, в «лепке» темы в качестве выразительных интонационных оборотов, придающих теме индивидуальное «лицо». Но это отнюдь не означает, что мотивы сами по себе являются всегда расчлененными «строительными единицами», из соединения которых в сплошной ряд якобы складывается музыкальная форма, подобно тому как из кирпичей строится здание. Между тем в традиционной науке о музыкальной форме мотив обычно трактуется именно как метрическая строительная единица, своего рода метрическая ячейка, основанная на соотношении слабых долей с сильной долей. К такому пониманию сводится рассмотрение мотива даже в тех случаях, когда предварительно указывается на его выразительное значение. Действительно, мотив всегда опирается на сильную (или относительно сильную) долю и захватывает предыдущие или последующие слабые (или более слабые) доли. Иначе и быть не может, так как всякое последование звуков, имеющее начало и окончание (а тем более особо выразительный интонационный оборот), обязательно содержит чередование метрических долей разной значимости. Однако не каждая метрическая ячейка в теме приобретает выразительное, мотивное значение, а поэтому нельзя тему строить из слагаемых метрических «мотивов» и разлагать на метрические ячейки. Нельзя мотивы измерять долями такта, а тем более по тактам, ибо прежде всего и доли и такты бывают совершенно различны по метру, темпу и ритму: бывают такты малые (например, в $\frac{2}{4}$) и большие (в $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$), в быстром и медленном темпе, с простым и очень сложным ритмическим рисунком, — и все это имеет существенное значение в мотивном строении темы. Мотивы бывают простые и более сложные, могут охватывать части такта, целый такт и даже больше.

Метрически-структурное понимание мотива неминуемо приводит к «долевому» или даже «тактовому» его измерению; это как будто вносит ясность и упрощает анализ, ибо опирается на определенные внешние признаки, но на самом деле направляет по ложному пути. Такое понимание мотива происходит именно от того, что метрическое свойство мотива ошибочно принимается за его природу, его сущность.

Механическая трактовка мотива как некоей всеобщей метрической строительной единицы, с арифметическим сложением этих единиц в высшие построения (фразы, предложения, периоды), привела в традиционной науке о музы-

кальной форме к весьма существенным недоразумениям. К явному искажению музыкального смысла приводит трактовка мотива Риманом. Неизменное ямбическое строение мотива он приписывает всей музыке без исключения, прибегая к явным натяжкам, на что указывает и Катуар («Музыкальная форма», ч. I, стр. 31 и 32). Однако, лишь частично поправляя Римана и по существу оставаясь на тех же позициях чисто метрического понимания мотива, он не избежал крупных ошибок. Укажем на главные.

Вначале (стр. 14, 16) Катуар (как и Риман) определяет мотив как кратчайшую симметрию, состоящую из двух метрических единиц — слабой и сильной доли (ямбическая форма). На стр. 19 оказывается, что мотив может быть сокращенным, без первой доли, и даже может состоять только из одного звука. Вследствие этого предыдущее определение мотива, разумеется, теряет всякий смысл, логически опровергается.

Мало того, на стр. 28 фраза определяется как «сочетание двух смежных мотивов» и, следовательно, должна состоять из четырех звуков, а на стр. 31 она сводится к одному нормальному и даже сокращенному однозвучному (!) мотиву.

В приведенных случаях и у Римана и у Катуара можно наблюдать, к какому абсурду приводит ошибочная исходная позиция в вопросах строения музыкальной речи.

§ 7. Объем и структурные границы мотива

В связи с предыдущим встает вопрос об объеме и структурных границах мотива.

Иногда строение темы таково, что мотивы выступают вполне определенно, особенно, когда они ясно расчленяются паузами или другими цезурами (примеры 17, 18, 27, 28, 34, 35). Это наиболее свойственно музыке речитативного, а также танцевального характера. Но встречается это далеко не во всех случаях. В музыке лирически-распевной, например, большую частью дело обстоит совсем иначе.

Именно вследствие указанного выше (в § 5) органического объединения элементарных интонационных оборотов в высшие образования и лишь относительного различия между мотивными и немотивными оборотами, как увидим далее, часто оказывается неясным, представляет ли собой мотив объединение двух (трех или более) небольших интонационных оборотов или же мотивом является каждый из них. И это вполне естественно в силу интонационной, а не внешне структурной природы мотива. При конкретном анализе мотивного строения темы здесь и возникают наибольшие недоразумения.

В этот вопрос надо внести ясность не в смысле точного определения границ и объема мотивов, а в смысле уточнения основных, принципиальных положений, определяющих правильный подход к мотивному строению темы. Для этого надо принять во внимание следующие соображения.

1. Мотивы бывают разной величины, определяемой их интонационно-смысловым значением, а не метрической структурой: бывают малые (простые) и большие (более сложные, развернутые).

Большие мотивы могут представлять собой объединение двух и более интонационных оборотов (вариантных или разных), в той или иной мере характерных самих по себе, но все же недостаточных для характеристики индивидуального облика темы. Во многих случаях именно это объединение и создает новое качество, которое позволяет уже определенно говорить о мотиве. Такие небольшие, но вполне самостоятельные, подчиненные интонационные обороты можно назвать малыми мотивами, или, точнее, субмотивами (примеры 4, 8—10, 13). При этом надо иметь в виду, что между мотивом и субмотивом (особенно когда последний так или иначе выделяется) далеко не всегда можно провести определенное различие — опять-таки вследствие относительного различия интонационных оборотов. Иногда в мелодическом движении можно усмотреть лишь наличие субмотивов, сливающихся в общий «мелодический поток».

Большой, сложный мотив часто распространяется на всю фразу (§ 19).

2. Во многих случаях мотив может рассматриваться в разном объеме. Он может представлять собой мотивное образование в целом, захватывающее не только наиболее характерный интонационный оборот, но и смежные, непосредственно связанные с ним звуки и мелодические обороты. Кроме того, под мотивом подразумевается именно этот, наиболее характерный (центральный) интонационный оборот, в котором отпадают смежные второстепенные звуки и обороты и который также может подвергаться вычленению и варьированию. Этот основной мотив мы называем мотивным зерном (примеры 11—13). Таким образом, мотив может «жить» самостоятельно и вычленяться в разном объеме, выполняя свою роль в качестве наиболее характерного интонационного оборота, представителя (или одного из представителей) темы.

3. Мотивы обычно так или иначе разграничиваются (примеры 7, 8, 13, 17, 18). Но часто они соединяются общим звуком — здесь происходит сцепление мотивов (примеры 9, 11, 13). Иногда они настолько связываются, переходя один в другой без определенной «точки сцепления», что образуется полное слияние мотивов (примеры 6, 16, 19). В таких случаях устанавливать их точные границы невозможно, а поэтому попытки эти бессмысленны.

Иногда такое слияние целиком образует сплошное мотивное развитие, не поддающееся разграничению на отдельные мотивы. Здесь можно говорить о том, что мотивное развитие непосредственно перерастает в высшие структурные формы — фразы и даже в целые предложения, без их ясного расчленения. В таких случаях часто известную роль играют отдельные, а иногда сцепляющиеся или сливающиеся интонационные обороты, которые имеют значение скорее субмотивов, а не мотивов в полном смысле этого слова (мы говорим «скорее», принимая во

внимание вышеуказанную относительность их различия — пример 17)¹.

4. Мотивы могут чередоваться с мелодическим движением, не имеющим явного мотивного значения. Иначе говоря, они могут образоваться на известном расстоянии один от другого. Таким образом, не всегда надо искать непрерывную цепь расчлененных или сливающихся мотивов.

Из всего сказанного следует, что в определении объема и границ мотивов к каждому отдельному случаю надо подходить особо, учитывая все смысловые связи и выразительное значение интонационных оборотов, но не навязывая стандартных, не соответствующих им метрических рамок. Стремление же во что бы то ни стало их устанавливать приводит лишь к бесплодному, схоластическому догматизированию и часто к явному искажению интонационного смысла мелодических оборотов.

§ 8. Мотивный состав темы

Возможности мотивного состава темы весьма многообразны. Бывают темы очень простые по составу, с одним или двумя мотивами, и очень сложные. Не только в сложных, но и в более или менее простых темах происходит мотивное развитие, то есть точное или вариантное (измененное) повторение мотива или включение новых мотивов. Мы будем рассматривать это развитие сперва под определенным углом зрения: как оно отражается на мотивном составе темы, из какого рода мотивов она может состоять.

Прежде всего надо уточнить, что признание интонационно-выразительной, а не метрически-структурной природы мотива предопределяет качественный, а не количественный подход к мотивному составу темы. Это выражается в том, что повторение мотива в точном или измененном виде не означает включения мотивов как новых слагаемых метрических ячеек. Если же в подобных случаях говорим о мотивах во множественном числе, то это надо так и понимать: как повторное проведение, а не как сложение новых «строительных единиц».

Изменение мотива может быть и очень небольшим, и очень значительным, при сохранении явного интонационного сходства. Иногда последующий мотив воспринимается как новый, самостоятельный, и только при более внимательном рассмотрении обнаруживается его интонационное родство, происхождение от одного из

¹ Сплошное мотивное развитие более свойственно Баху и вообще полифоническому стилю, в котором оно перерастает не только в предложения или периоды, но и в свободные формы изложения. Такое развитие нельзя называть безмотивным (а тем более безинтонационным), так как оно пронизано интонационной выразительностью и мотивными образованиями, хотя и не откристиализованными на всем протяжении, но в той или иной мере выделяющимися в ответственных мелодических оборотах.

предшествующих мотивов. Такой качественно новый, но родствен-
ный мотив мы называем производным (пример 11).

Таким образом, в мотивном составе темы следует различать:
1) точное повторение мотива, 2) вариантное про-
ведение мотива, 3) образование производных мо-
тивов, 4) включение новых, самостоятельных мотивов, соче-
тающих в себе новое со старым (что является менее обычным).
Это относится не только к экспозиционному изложению темы, но
и ко всему ее дальнейшему развитию (§ 9).

Не все мотивы в теме имеют одинаковое выразительное зна-
чение: одни играют первостепенную роль, другие второ-
степенную, подобно тому как и темы в музыкальном произве-
дении в целом (§ 3). Иногда первостепенный мотив объединяется
с второстепенным мотивом или с новым субмотивом в одно целое
мотивное образование, представляющее собой фразу (примеры 11,
15). Надо, однако, иметь в виду, что между мотивом второстепен-
ного значения и немотивным интонационным образованием прак-
тически далеко не всегда можно провести определенное различие¹.

Как указывалось выше, темы очень разнообразны по степени
сложности мотивного состава. К простым можно отнести темы, по-
строенные на вариантном проведении и даже точном повторении
одного мотива. Такие темы могут быть изложены не только в ви-
де фразы (примеры 4в, г, 6), но и в виде предложения (примеры
167, 173, 175) и даже периода (примеры 20, 47).

Тема может состоять, наконец, только из одного короткого мо-
тива без его повторения. Эти случаи встречаются редко, но они
достойны внимания, так как показывают принципиальную воз-
можность выразить музыкальную мысль посредством только одно-
го мотива, представляющего собой своего рода «тему-тезис» или
«тему-символ», а поэтому и подтверждают образно-смысловую его
природу.

Такие предельно лаконичные темы-тезисы изредка встречаются
в фугах Баха (пример 1), но иногда и в гомофонной музыке. В со-
нате № 17 Бетховена главная тема сперва излагается дважды в
зачаточном виде «тезиса», из которого впоследствии вырастает
тема в полном объеме (пример 2). «Лейтмотивы» тетралогии
«Кольцо нибелунга» Вагнера, носящие символический характер,
большой частью весьма лаконичны; среди них встречаются и та-
кие, которые состоят только из одного мотива (пример 3). По-
добные лаконичные темы характерны и для Скрябина последнего
периода (пример 4а).

В крупных инструментальных формах (сонатах, симфониях

¹ Вообще, приведенная выше систематика, указывающая на различия в ис-
пользовании и значении мотивов, имеет важное принципиально-теоретическое
значение и относится к достаточно характерным случаям. В музыке же постоянно
встречается органическое смешение явлений разного порядка. В таких слу-
чаях и нет необходимости в точных характеристиках, которые могут привести
к догматизму.

и пр.) короткие темы-тезисы служат преимущественно вступлением, получая свое развитие не сразу, а лишь впоследствии (примеры 2, 5, 6, 10). Обычно они носят декламационный характер. Это своего рода возгласы (провозглашения), создающие напряженное ожидание и играющие роль вызова дальнейших событий.

При рассмотрении мотивного состава сложных тем надо учитывать сказанное в предыдущих параграфах: о разной величине и сложности мотивов, об их разном объеме, об объединении «субмотивных» образований, о мотивном «зерне», о разграничении, сцеплении и слиянии мотивов. Все это делается более ясным при анализе мотивного развития в целом.

§ 9. Мотивное развитие

Под мотивным развитием подразумевается прежде всего преобразование того же мотива. В более широком смысле мотивное развитие включает и соотношение разных мотивов, и установление их новых связей.

Развитие музыкального материала в целом, а следовательно, и мотивное развитие приобретает обычно разный характер в зависимости от своего места и роли в музыкальной форме. В связи с этим надо различать основные типы развития.

1. Экспозиционное развитие, проявляющееся в первоначальном разворачивании темы и называемое также просто экспозицией или изложением темы (первоначальное изложение).

2. Дальнейшее, продолженное развитие, осуществляемое в последующих проведениях тематического материала. Это развитие приобретает новые черты: большую сложность мотивных преобразований, часто большую модуляционность и динамичность, а также и более широкий масштаб.

3. Более отдаленное разрабочное развитие, находящее место главным образом в разделе сонатной формы, называемом разработкой¹. Это развитие резко отличается от экспозиционного большей модуляционностью (тональной неустойчивостью) и, главное, большей свободой в преобразованиях мотивов, особенно при их вычислении. Наиболее характерно для этого типа развития разрушение первоначальной общей структуры темы — предложения, периода и прочего (примеры 10, 12, 15).

Композитор, задумав музыкальное произведение и имея в своем распоряжении соответствующий музыкальный материал, прежде всего присматривается к тому, какие главные и второстепенные мотивные образования могут служить для того или иного типа развития.

Мотив может подвергаться большим изменениям интервально-мелодическим, ритмическим, ладовым, гармоническим и другим,

¹ Не следует смешивать понятия разработки как раздела формы с разрабочным развитием, которое особенно характерно для этого раздела, но может проводиться и в других, как, например, в репризе и в коде.

сохраняя при этом свое «индивидуальное лицо». Для этого необходимо, чтобы при всех преобразованиях оставалось нечто характерное для данного мотива. При вычлениении сложного мотива часто отпадают второстепенные смежные обороты и остается «мотивное зерно» в более или менее неприкосновенном виде (примеры 12, 15). Вообще же, наиболее важную, можно сказать, решающую роль играет «ритмическая формула» мотива, сохранение которой позволяет изменять интервальные ходы без утраты его индивидуальности (пример 10). С другой стороны, при ритмических изменениях сходство часто подчеркивается характерными для мотива мелодическими интервалами, но это встречается реже. Вообще же, все зависит от того, в какой мере изменяется мотив. При значительном преобразовании и мелодики и ритма может возникнуть новый, производный мотив (§ 8) ¹.

«Индивидуальная устойчивость» преобразуемых мотивов играет большую роль в мотивном развитии всех типов — экспозиционном, продолженном, особенно разработочном, а также в использовании лейтмотивов в операх (у Вагнера, Римского-Корсакова и других).

Таковы общие понятия, на которые следует опираться при анализе мотивного развития. В остальном надо руководствоваться положениями и сведениями, изложенными в предыдущих параграфах (7, 8). Подытожим их вкратце.

1. Мотивы бывают разной величины и разной степени сложности: малые и большие, простые и сложные. Различие между ними относительно.

2. Мотив может состоять из объединения коротких интонационных оборотов, имеющих некоторое, но не вполне самостоятельное мотивное значение, — так называемых субмотивов. Различие между малым, простым мотивом и субмотивом также относительно.

3. Сложные мотивы могут рассматриваться в разном объеме: как мотивное образование в целом, включающее менее характерные звуки и мелодические обороты, и как «мотивное зерно», являющееся наиболее характерным оборотом.

4. Мотивы имеют неодинаковое выразительное значение в теме: существуют первостепенные (главные) и второстепенные мотивы. Различие между ними относительно.

5. Мотивы часто ясно разграничиваются. Но они могут сцепляться и даже сливаться. В последнем случае может образоваться сплошное мотивное развитие, не поддающееся расчленению на отдельные мотивы. Иногда можно при этом говорить о наличии субмотивов.

6. Мотивы могут образоваться и на некотором расстоянии один

¹ При установлении интонационного родства мотивов (как и тем в целом) не следует слишком увлекаться внешним сходством интервального состава, которое само по себе еще не определяет их внутреннего родства. Здесь необходим всесторонний подход, учитывающий интонационный смысл мотивных образований и непосредственные их взаимосвязи.

от другого, чередуясь со слитным или немотивным мелодическим движением.

7. Мотивный состав темы и мотивное развитие вообще может включать в себя: а) точное повторение и вариантное проведение мотива в его разном объеме; б) новые мотивы; в) образование производных мотивов.

8. Объединение нескольких мотивов обычно образует фразу. Но сложный мотив часто распространяется на всю фразу. Таким образом, фраза может не расчленяться на мотивы.

Подробный анализ мотивного развития в теме и особенно в целом произведении является предметом специального исследования и в этом плане представляет большой интерес, вскрывая важные закономерности музыкального мышления. В целостном же анализе музыкальных произведений мотивное развитие не должно занимать первенствующего положения и заслонять другие, более важные стороны формирования музыкального материала. Все же ясное общее представление об основных закономерностях мотивного развития, умение разбираться в нем и выработка соответствующей наблюдательности необходимы для любого анализа. Этим и определилась задача предыдущего изложения.

§ 10. Анализ примеров

Высказанные в предыдущих параграфах положения о мотиве проиллюстрируем на нескольких примерах (гл. III, § 21).

В примерах 1—4а, б лаконичные темы состоят из одного не повторенного мотива. В примере 4а в теме-мотиве можно усмотреть секвенцирующий субмотив.

В примере 5 первый интонационный оборот (скачок в басу) приобретает важное тематическое значение в разработке. Второй оборот — неожиданный кадансовый переход из *cis-moll* в *b-moll* — служит лишь провозвестником короткого мотива первой темы сонаты, но в своем настоящем виде в дальнейшем развитии роли не играет.

В примерах 4в и 6 темы состоят из двух сцепляющихся мотивов, из которых второй является вариантным повторением первого. В примере 4г тема состоит из трех разграниченных проводений мотива, причем последний является точным повторением предыдущего мотива.

В примерах 7—9 показано развитие мотивов в верхнем голосе орнаментально-фигурированного гармонического движения.

В примере 7 схема гармонического движения ритмически сжата в четыре раза (целая нота равна четверти). Мотивы a_1 , a_2 и a_3 — варианты мотива a . В последнем такте первый мотив (a) находится в скрытом состоянии и обнаруживается в подразумеваемом верхнем голосе аккордового последования при свободном движении мелодии. Мотив b состоит из двух субмотивов — секвенцирующих нисходящих скачков.

В примере 8 ясно видно, как вариантно многократно проводит-

ся один мотив в разном объеме при неизменном сохранении мотивного зерна — нисходящего секундового хода, характерного для этого тематического образования. В 11—13-м тактах это мотивное зерно (субмотив) вычленяется в самостоятельном виде.

В примере 9 — весьма сложное мотивное развитие, обнаруживающееся в подразумеваемых голосах гармонической фигурации. В начальном тематическом образовании, распространяющемся на весь 1-й такт, вырисовывается основное мотивное зерно в виде нисходящего терцового хода *a* (субмотив), которое со 2-го такта вычленяется и непрерывно секвентно развивается. В 6-м такте вступает вторая, более широкая тема, состоящая из двух сцепляющихся мотивов — *b* и *v*. После вторичного секвентного проведения этой темы (на 6. секунду выше) в верхнем голосе появляется секвенцирующий короткий субмотив, который представляет собой вычлененный интонационный оборот мотива *v* и сходен с субмотивом *a*: нисходящий терцовый ход последнего заменен здесь секундовым ходом (*b*₁). В нижних голосах одновременно проводится часть мотива *v* (10—11-й такты). В дальнейшем проводится разработочное развитие мотивов *b* и *v* (с вычленением), в конце имитационно и одновременно в двух голосах (19—22-й такты). В 13—14-м тактах вторая тема расширяется за счет включения между началом и концом мотива *a* — субмотива *b*₂ с имитацией в нижнем голосе. Мотивное развитие в этом примере настолько поучительно, что необходимо было рассмотреть его подробно¹.

В примере 10 тема состоит из двух сходных фраз, разделенных паузой. Мотив охватывает каждую фразу целиком, включая и первоначальный скачок, играющий роль субмотива. Вторая фраза представляет собой вариант повторенный тот же мотив. Таким образом, здесь имеется два проведения одного мотива. В связующей части секундовый ход пропадает, яркий же фанфарный вызов полностью сохраняет индивидуальное «лицо» темы (*a*). В разработке, наряду с одnogолосным проведением мотива целиком (*b*), вычленяется характерный для него ритмический оборот с изменением мелодического хода (*v*). Кроме этого, в некоторых случаях вычленяется и первоначальный субмотив (скачок). Во всем этом сказывается особое значение ритма в этой теме, о чем говорилось выше (§ 9).

В примере 11 тема сложна по своему мотивному составу. В основе ее лежит четыре проведения главного мотива (*a*). В первых двух проведениях (четырех тактах) с ним сцепляется (в высшей точке) предшествующий мелодический взлет четвертями (*b*),

¹ Эта весьма динамичная, патетическая по характеру прелюдия Баха примечательна ярко выраженной «сонатностью», главным образом в отношении гармонического (модуляционного) развития. В самом деле: после кратковременного показа первой темы и основной тональности (d-moll) с 3-го такта динамически закрепляется тональность параллельного мажора (побочная партия); с 6-го такта начинается разработка, а в 15-м такте вступает тональная реприза с отклонениями в субдоминанту и окончательным, чрезвычайно динамичным закреплением главной тональности.

имеющий менее важное мотивное значение и поэтому самостоятельным в дальнейшем не вычленившийся.

В конце темы возникает еще один мотив (в), не вполне самостоятельный: нетрудно заметить, что он развился из предыдущего мелодического оборота — главного мотива (а). Его производное происхождение обусловлено не только интонационным родством, но и непосредственной мелодической связью с предыдущим. Этот производный мотив (в) не получил развития в разработке, но непосредственно в дальнейшем сыграл большую роль: именно из него вырос мелодический рисунок связующей части (пример 12 в), а из последнего зародилась вторая тема этой сонаты (пример 12 г). Развитие главного мотива (а) проводится в разных разделах музыкальной формы и приобретает большое значение. При этом выступает разный объем этого мотива (пример 12 а): в некоторых случаях вычлениется только основное мотивное зерно (в связующей части и в подходе к репризе), в других случаях — с опорой на первоначальной сильной доле, являющейся точкой соединения с предыдущим мелодическим взлетом и даже с захватом форшлага, являющегося отголоском этого взлета (в изложении темы, в разработке, в связующей части репризы). Кроме того, он неоднократно проводится в первоначальном соединении с предшествующим мотивом-взлетом (во второй фразе темы, в связующей части, в начале разработки).

Заслуживает особого внимания и то, что тема заключительной части зародилась из этого же мотива (пример 12 д).

Таким образом, мотивное развитие пронизывает всю музыкальную форму этого произведения, не только не ограничиваясь самой темой, но и порождая новый тематический материал.

В примере 13 отдельные мотивы выступают не столь ясно, как в предыдущих случаях, но все же можно проследить мотивное развитие. Из первого мотива (а) рождается родственный ему (вариант) второй мотив (а₁), включающий два субмотива вместо одного. Затем появляется новый мотив (б), в полном объеме охватывающий всю последнюю фразу, но содержащий в конце наиболее характерный интонационный оборот — мотивное зерно. В дальнейшем развитии темы (после вторичного изложения ее на октаву выше) первые два мотива видоизменяются (пример 14), последний же отпадает. В разработке вычлениется только последний мотив, причем систематически уменьшаясь в объеме; сперва он проводится целиком, затем постепенно в более или менее укороченном виде, пока не остается только синкопированное аккордовое движение (пример 15).

Этими примерами, далеко не исчерпывающими положения и сведения о мотивах, изложенные в предыдущих параграфах, мы пока и ограничиваемся. В главе III при анализе примеров будет еще дополнительно обращено внимание на мотивное развитие.

Рассмотренные примеры уже показывают, что мотивное строение и развитие тематического материала бесконечно разнообразны и ни в коем случае нельзя подводить их под общий стандарт.

Глава II

ФОРМЫ СТРОЕНИЯ В ГОМОФОННОЙ МУЗЫКЕ

§ 11. Общая характеристика построений

Формы строения музыкальной речи, называемые просто построениями, весьма многообразны. К основным построениям относятся — фраза, предложение и период. Существуют также свободные и сложные построения, которые будут рассматриваться особо (§ 20).

Меньшие построения имеют тенденцию объединяться в большие, сохраняя свои структурные черты. Четкая структура в изложении темы, так или иначе подчиняющаяся общим принципам, с ясным членением и объединением подчиненных построений, особенно характерна для классического стиля, но в той или иной мере она свойственна и всякой инструментальной музыке. Такие формы строения музыкальной речи мы условно называем структурами, в отличие от неструктурных, подразумевая под последними такие, в которых не выявляется определенная, стереотипная структура.

Особое внимание теория музыки уделяет периоду как наиболее типичному построению, в котором обычно излагается тема в своем первоначальном развитии и относительно завершенном виде.

В традиционной науке о музыкальной форме период определяется и характеризуется как построение, состоящее из двух предложений, с серединой каденцией на доминанте и с заключительной каденцией на тонике. Но это определение справедливо лишь отчасти и безусловно приложимо только к обычному, «нормальному» классическому периоду (§ 16). Между тем в классическом же стиле очень часто встречаются периоды, не укладывающиеся в его нормальные рамки. Например, встречаются периоды разомкнутые (гл. II, § 17, примеры 42—46), периоды с тремя предложениями (гл. II, § 17, гл. III, § 27, примеры 68—76) и, напротив, не расчленяющиеся на предложения (единого развития), иногда очень сходные с предложением (гл. II, §§ 17, 18, гл. III, § 32, примеры 152—166). Из-за этого несоответствия традиционного определения периода с многочисленными фактами (теории с практикой) постоянно возникают существенные недоразумения при анализе строения музыкальной речи.

Советская музыкальная наука выдвинула новое определение периода — по музыкальному содержанию: как изложение относительно законченной музыкальной мысли. Эта характеристика периода очень важна, так как указывает на музыкально-смысловую роль, экспозиционную функцию периода, но сама по себе не может достаточно ориентировать в разных формах строения музыкальной речи. В самом деле, о полной законченности мысли в периоде далеко не всегда можно говорить, а указание на относительную законченность очень неопределенно.

Здесь встает вопрос: каков критерий ее относительной законченности? В ответе мы не можем всецело полагаться на непосредственное впечатление, но должны обратиться к объективным данным, то есть к структурным признакам. Можно подумать, что этот вопрос решается легко: относительная законченность мысли определяется заключительным кадансом на тонике. Однако это не так, ибо период, как указывалось выше, бывает разомкнутым, а самостоятельные предложения (§ 18) и даже фразы (§ 19) — замкнутыми совершенным кадансом. Проблема усложняется тем, что сама музыкальная мысль, как увидим далее, может быть изложена не только в виде периода, но и в виде предложения (§ 18) и даже отдельных фраз (§ 19), не говоря уже о сложных и свободных построениях (§ 20). Формы ее изложения неисчерпаемо многообразны, критерий же законченности или относительной законченности оказывается очень шатким и в значительной мере субъективным, а поэтому не имеющим твердого научного обоснования.

Вопрос гораздо сложнее и требует всестороннего рассмотрения структурных признаков как периода, так и других построений.

При этом, согласно требованию науки, надо дать такую характеристику, такое определение периода, которое соответствовало бы всем его разновидностям, а не частное, относящееся только к обычному, нормальному типу. Ибо в научном отношении совершенно несостоятелен метод одностороннего, частного определения, характеризующего лишь наиболее типичные случаи и предоставляющего безграничные возможности относить к исключениям все остальное.

Полное, всестороннее представление о периоде можно дать только при предварительной общей характеристике всех основных форм строения музыкальной речи — фразы, предложения и периода, — принимая во внимание, что меньшие построения обычно (хотя и не всегда) объединяются в большие.

§ 12. Основные структурные признаки построений

Образование того или иного построения прежде всего зависит от степени развития заключенной в нем музыкальной мысли. Это относится к музыкально-смысловой стороне построений, в этом проявляется их смысловое различие. Однако степень развития, как понятие весьма относительное, не может служить объективным критерием для определения данного построения.

Здесь встает вопрос: в чем конкретно выражается эта различная степень развития, каковы ее внешние признаки, какие формы строения музыкальной речи она порождает? Таким образом возникает необходимость обратиться к внешним структурным признакам построений, зависящим от степени развития. И действительно, такие признаки поддаются наблюдению и анализу, ибо естественно, что расширение развития порождает новые качества, а вместе с тем и вносит новые внешние черты, характеризующие то или иное построение. Это — общая закономерность музыкального мышления, которая сказывается во всем (мы видели это и в мотивных образованиях).

Не может, например, широкое экспозиционное развитие темы в 16, 24, 32 и более тактов по составу и структуре членения строиться так же, как 4-тактная тема (не может она, например, состоять из одного предложения, а тем более из одной фразы). С другой стороны, не может 4-тактная тема содержать в себе всю сложность построения, свойственную широкоразвитой теме. Сложность развития, таким образом, находится в зависимости от величины построения и отражается на его составе и структуре членения. В связи с этим следует учитывать три основных признака, характеризующих ту или иную форму строения музыкальной речи: 1) величина построения (§ 13); 2) состав построения (§ 14); 3) структура членения (§ 15).

Необходимо иметь в виду, что эти признаки сами по себе далеко не всегда имеют решающее значение. Как увидим далее, они становятся значительными тогда, когда выступают в наиболее характерном и явном виде. Наличие всех признаков и их взаимное соответствие ясно определяют построение, будет ли то фраза, предложение или период. И это встречается часто, так как признаки разного порядка в большой мере связаны между собой, то есть увеличение построения обычно влечет усложнение состава, а вместе с тем и иную структуру членения (в частности, большую завершенность построения). Но это бывает не всегда — иногда не все признаки согласованно характеризуют данное построение и даже одни противоречат другим: например, сочетаются типичные признаки фразы и предложения или предложения и периода (§§ 17, 18). В таких случаях решающее значение может приобрести хотя бы один преобладающий признак. Если же при таком противоречии нет явного преобладания какого-либо признака, то построение приобретает смешанное или двойственное значение (§§ 17, 18).

Все эти соображения — о наличии разных признаков, об их взаимосоответствии, о необходимости учитывать их совокупность, о ведущем значении некоторых из них (в особых случаях), о многообразии строения музыкальной речи — должны предостеречь от предвзятого, догматического подхода, с тенденцией обязательно уложить в стандартные рамки все конкретные случаи, из которых многие могут к ним и не подходить.

§ 13. Величина построений

Степень развития музыкальной мысли, естественно, отражается на величине построений (масштабе), которая служит, таким образом, внешним показательным признаком, хотя и относительным¹. Если средняя величина, характерная для данного построения, не всегда является достаточно показательной, то крайние размеры² говорят сами за себя: например, построение в 1—2 такта может быть фразой, в крайнем случае предложением, но не периодом; 16-тактное построение говорит за то, что это период, а не предложение или тем более фраза.

С другой стороны, период (а тем более предложение) не может быть слишком длинным (например, в 48 тактов) — при большом масштабе развитие приобретает характер более сложного построения (§§ 17, 20). Очевидно, что для каждой формы строения музыкальной речи имеются свои крайние пределы и средние, нормальные размеры, хотя и очень относительные. Такова закономерность музыкального восприятия и вытекающая отсюда закономерность музыкальной речи: при увеличении размера возникают новые качества, характеризующие построение более высокого порядка, и для каждой основной формы строения имеются свои пределы, хотя и очень приблизительные³.

В построениях, особенно средних по величине, большое значение приобретает так называемая метрическая квадратность, то есть объединение по 2, в дальнейшем по 4 такта. В связи с этим построения в 4, 8, 16 тактов являются нормативными, другие же построения (особенно с нечетным количеством тактов) являются большим или меньшим отступлением от нормы, хотя часто встречаются в музыке⁴.

Можно приблизительно установить следующие нормальные размеры построений.

Из рассматриваемых нами основных форм строения наибольшей является период. Обычный 8-тактный период называют малым в отличие от большого — 16-тактного. Изредка, как исключение, можно встретить периоды короче восьми тактов — до четырех тактов, которые мы назовем уменьшенными (примеры 22—26, также 77—80).

¹ Величина построений, исчисляемая тактами, относительна прежде всего потому, что сами такты бывают разных метрических размеров и в известной мере условных. В дальнейшем нам придется считаться с величиной самих тактов, и мы будем проводить условное различие между большими: (в $\frac{3}{4}$) и малыми (в $\frac{2}{4}$) тактами (см. § 16).

² Под размером мы в данном случае подразумеваем тоже величину, масштаб построения, а не метрический размер.

³ В этом сказывается общий психологический закон объема восприятия.

⁴ Метрическая квадратность проистекает из закономерностей музыкального восприятия. См. об этом: Ю. Тюлин, Н. Привано. Теоретические основы гармонии, отд. II, гл. 3.

Построения больше 16 тактов являются уже периодами с дополнением или расширением (§ 17) или сложными периодами, а также большими свободными построениями, выходящими за рамки периода (§ 20).

Поскольку нормальный период содержит два предложения, этим и определяются их размеры: малое — 4 такта, большое — 8 тактов.

Размеры фразы менее определены, так как даже нормальное предложение может состоять не только из двух фраз, но и большего их количества, а с другой стороны, одна фраза может распространяться на все предложение (§§ 18, 19) — такова специфика «малых» построений в сравнении с более развитыми.

Оказывается, что размеры разных построений могут в некоторой мере совпадать: например, построение в 2 такта должно быть фразой, но может оказаться очень небольшим предложением; построение в 4 такта — обычное предложение, но может оказаться уменьшенным периодом. И все же период не может уместиться, например, в 2—3 такта, не теряя своей «периодичности», а предложение не может распространяться до 16 и более тактов, не приобретая новых черт, свойственных периоду. Количество тактов служит первоначальным ориентиром, наводя на мысль о том, что может представлять собой данное построение. Дальнейший анализ состава и структуры членения помогают уточнить определение данного построения.

Таким образом, при непременном учете всех основных признаков строения музыкальной речи величина построения, при всей относительности этого признака, имеет важное ориентирующее значение.

§ 14. Состав построения

Под составом построения мы подразумеваем наличие и характер внутренних, подчиненных построений, объединяющихся в высшее. Наиболее простым построением является фраза. В чисто структурном отношении она отличается единством внутреннего состава, включая только мотивные образования, которые, однако, не служат непременными, включающимися в тот же ряд «строительными» элементами (§ 5)¹.

Фразы обычно объединяются (по 2, по 3 и даже по 4) в предложения, а последние (обычно по 2) — в периоды. Таким образом, каждое объединение образует новое, более сложное построение, высшее по отношению к подчиненным.

При этом наблюдается (особенно в классическом стиле) очень важная ритмическая закономерность тематического развития, так

¹ Обращаем внимание, что по этой причине мы останавливаемся именно на фразе как простейшем подразделении высшего порядка.

называемое суммирование: после объединения двух построений (например, по 2 такта) последующее объединение охватывает общее количество предыдущих тактов, например $1+1+2$, или $2+2+4$, или $4+4+8$. Такое суммирование (встречающееся очень часто, но не всегда) характерно для объединения не только отдельных тактов, но и целых фраз (примеры 17, 18, 356, 181—186, 209, 211, 213). Иногда наблюдается и обратное явление — дробление, с соотношением типа: $2+1+1$, $4+2+2$ (примеры 19, 20). В конце построения после дробления часто вновь возникает суммирование, называемое в таком случае замыканием (типа: $2+2+1+1+2$)¹.

Состав служит важным показательным признаком, характеризующим ту или иную форму строения музыкальной речи. Например, если данное построение явно подразделяется на два подчиненных, соответствующих по величине и составу предложениям, то это характеризует период.

Но надо иметь в виду, что далеко не всегда строение музыкальной речи подчиняется указанному нормативу. Как увидим далее, периоды могут быть разного состава, иногда со значительным отступлением от норматива (§ 17), предложения могут не объединяться в период (§ 18), а фразы в предложение (§ 19), приобретая самостоятельное значение. Состав построения в основном определяется смысловым значением (интонационно-выразительной стороной) музыкального материала — темы в целом и ее больших и малых фрагментов. Но эта смысловая сторона неразрывно связана со структурой членения построения, которую и надо принимать во внимание.

§ 15. Структура членения

Под структурой членения в широком смысле мы подразумеваем все факторы, способствующие смысловому разграничению построения².

Эти факторы весьма многообразны. В музыкально-смысловом отношении членение более ясно выступает в тех случаях, когда сменяется тематический материал или фактура. Но иногда разная фактура и даже разный материал по смыслу и структуре объединяются в одно общее построение (§ 20).

Внешне показательными, структурными признаками членения, имеющими, разумеется, смысловое значение, служат всякого рода цезуры, придающие построениям большую или меньшую завер-

¹ Суммирование и дробление обнаружены и тщательно исследованы Л. А. Мазелем и В. А. Цуккерманом.

² Если уточнить терминологию, то членение надо понимать двояко: 1) как расчленение (разграничение) на подчиненные построения и 2) как отчленение (отграничение) одного построения от другого. Предложения, например, расчленяются на фразы и, с другой стороны, отчленяются одно от другого.

шенность или закругленность (это можно сравнить со знаками препинания в словесной речи). В цезурах играют роль: кадансы, кадансообразные мелодические и гармонические обороты, паузы и остановки движения (с продлением звучания), перенос в другой регистр. Надо подчеркнуть смысловую значимость этих приемов, ибо в отдельности и сами по себе они могут и не образовывать подлинной цезуры — это особенно относится к более крупным построениям.

Во многих случаях членение музыкальной речи вполне ясно, иногда же оно с трудом поддается анализу. Иногда одни факторы содействуют членению, другие же, напротив, способствуют слиянию. Вообще, и в трудных случаях особенно, строение музыкальной речи следует рассматривать и по музыкальному смыслу, и по структурным признакам, учитывая все факторы членения.

Наличие, степень и способ членения, наряду с размером и составом построения, характеризуют ту или иную форму строения музыкальной речи.

Членение может быть очень резким, определенным, образуя ясно очерченную границу построения, что в наибольшей мере свойственно периоду. С другой стороны, членение может быть едва намеченным, сглаженным, без кадансирования, образуя лишь некоторую закругленность построений, что больше всего свойственно фразе.

Особое значение в членении приобретают кадансы и их распределение в середине и конце построения.

Утвердительный каданс на тонике придает построению замкнутый характер и наиболее самостоятельное значение. Такое кадансирование вообще не свойственно фразе и особенно характерно для периода, а вместе с тем, разумеется, и для составляющего его второго (последнего) предложения. Иногда и самостоятельное предложение (не объединяющееся в период) замыкается тоническим кадансом, приобретая при соответствующей величине большое сходство с периодом (§ 18).

Каданс на доминанте, напротив, как бы ни было резко ритмическое отграничение, придает построению разомкнутый характер и вызывает ожидание дальнейшего развития. Такое кадансирование обычно свойственно первому предложению периода. Иногда встречаются и самостоятельные разомкнутые предложения, не объединяющиеся в период (§ 18).

Окончание периода часто совпадает с началом нового построения; это называется вторжением; каданс с таким окончанием и вводом в новое построение называется вторгающимся кадансом. Иногда вторжение можно усмотреть и внутри периода: первое предложение вторгается во второе, содействуя слитности общего построения (примеры 18, 22, 32, 41, 50).

При всем многообразии структурных форм музыкальной речи наблюдается общая тенденция: расширение развития влечет, наряду с увеличением размера и усложнением состава, более

четкое членение и большую кадансовую завершенность построения. Это вовсе не означает всегда соблюдаемого «правила», ибо нередко встречаются четко отграниченные фразы, как самостоятельные, так и входящие в высшие построения; с другой стороны, встречаются периоды слитные по своей внутренней структуре, а также и разомкнутые, не завершенные в кадансовом отношении (§ 17). Но все же можно сказать: если фразы часто настолько сливаются одна с другой, что трудно, а иногда и невозможно установить между ними определенную границу, то это не свойственно предложениям, а тем более периодам.

§ 16. Нормальный экспозиционный период.

После предварительного общего обзора основных форм строения музыкальной речи уже можно приступить к их специальному рассмотрению. Прежде всего надо обратить внимание на период как построение наиболее завершенное и объединяющее предложения и фразы. Последние же прежде всего должны рассматриваться в качестве составных частей периода. При этом надо всегда исходить из целого построения и идти не путем сложения меньших частей в большие, а путем расчленения целого на составные части — только при этом условии не упускается музыкальный смысл всего развития.

Наука о музыкальной форме уделяет особое внимание именно периоду как наиболее развитой и законченной форме, в которой излагается музыкальная мысль. Эта экспозиционная функция особенно характерна для периода. Правда, музыкальная мысль может экспонироваться и в виде предложения (§ 18) и даже односторонней фразы, но в менее развитой, иногда тезисной форме (гл. I, §§ 4, 8, 10). Во всяком случае, только периоду свойственна такая степень развития и завершенности, которая позволяет ему служить не только составной частью произведения, но и формой целого¹. Последнее характерно для жанра фортепианных миниатюр, получившего большое развитие в творчестве романтиков (у Шопена, Шумана и других).

Периоды бывают весьма различны по своей структуре. Для того чтобы ориентироваться, надо опереться на определенную систему в рассмотрении разных видов и особенностей периодов. В связи с этим в первую очередь необходимо выделить типичный для классического стиля период, весьма употребительный в экспозиционном изложении темы, особенно в формах сравнительно

¹ Это преимущество периода выделяется в сравнении с меньшими построениями, но следует подчеркнуть, что ту же экспозиционную роль играют и построения большего масштаба, выходящие за рамки периода (§ 20). С другой стороны, период может носить явно незавершенный характер (§ 17) и находить свое место не только в экспозиции, но и в продолженном развитии. Таким образом, экспозиционная функция весьма характерна для периода, но не является только его «привилегией» и не всегда для него обязательна.

небольшого масштаба (простых двух- и трехчастных). Принимая такой период за некую норму и поэтому называя его нормальным (экспозиционным) периодом, мы можем рассматривать иные структуры с точки зрения меньших или больших отступлений от нее как периоды с особенностями или ненормативные (см. § 17).

Такое название и рассмотрение в известной мере условно, но дает возможность систематизации, а поэтому практически целесообразно. Надо принять во внимание, что эта условность не искусственна и не случайна, а опирается на историческое развитие периода и на классический стиль, в котором «нормальный» период нашел законченное выражение и широчайшее применение в качестве общеупотребительного способа изложения темы и послужил опорой для образования периодов иной структуры, а также более сложных построений (§ 20).

Нормальный экспозиционный период характеризуется следующими чертами.

Обычный размер — 8 тактов (малый период).

Период расчленяется на два предложения, которые в свою очередь содержат несколько фраз — обычно две, часто и больше. Предложения, объединяющиеся в период, называются подчиненными (в отличие от самостоятельных, см. § 18). Первое предложение называется начальным, второе — ответным.

Завершается период каденцией на тонике. Предложения расчленяются и связываются между собой серединой каденцией на доминанте (V или I_4^6 —V). Иногда при этом происходит модуляционное отклонение в доминанту, чтобы с начала второго предложения вернуться в основную тональность. Разграничение предложений часто подчеркивается продлением серединой каденции или остановкой движения на доминанте, иногда даже паузой (примеры 16, 19; 21, 24, 25, 33, 36—40, 42). С другой стороны, оно может сглаживаться непосредственным вторжением каданса во второе предложение (примеры 18, 22, 32, 41, 50, 102) или мелодической связкой (в виде проходящей септимы доминанты, каким-нибудь гармоническим ходом или небольшим гаммообразным движением — примеры 20, 28, 30, 116, 207).

Серединная каденция, таким образом, создает расчленение периода на предложения и в то же время объединяет их. Заключительная же каденция замыкает весь период. При этом возникает согласованность кадансов, как бы их «перекличка»: первому, неустойчивому, вопросительному кадансу отвечает второй, утвердительный каданс. В целом на расстоянии (через «арку») образуется автентический каданс D—T, придающий всей конструкции особую ладогармоническую устойчивость, стройность и цельность. Такое вопросо-ответное соотношение предложений весьма характерно для нормального «классического» периода. Подобное кадансовое согласование часто

бывает и внутри предложений, в соотношении объединяющихся фраз (пример 181)¹.

Период бывает: 1) однотональным — завершающимся в основной тональности (примеры 16—19, 21), и 2) модулирующим — завершающимся в новой тональности, обычно в доминантной, в миноре — в параллельной (примеры 20, 27, 29, 57).

Однотональный период, содержащий определенно выраженные отклонения, мы называем модуляционным, в отличие от модулирующего (примеры 21, 37, 38, 40, 47, 49, 51—53, 59). Этот термин особенно необходим в курсе гармонии для обозначения упражнений на однотональные периоды с отклонениями.

Мы называем модуляционными также и периоды, оканчивающиеся в новой тональности, но с особыми, ярко выраженными модуляциями в середине. В данном смысле этот термин приобретает важное значение в учении о строении музыкальной речи (примеры 32, 54, 58, 61, 62).

Модулирующий период часто носит не вполне замкнутый, а поэтому и менее законченный характер. Особенно это сказывается при окончании в доминантной тональности, настолько неустойчивой, что модуляция воспринимается как отклонение, как модулирующий половинный каданс, вызывая ожидание возвращения в начальную тональность (примеры 27, 29).

По тематическому развитию различаются периоды: 1) повторного и 2) неповторного строения.

1) Период повторного строения характеризуется тем, что второе предложение по материалу и его развитию сходно с первым. Сходство это бывает разной степени: иногда только в общих чертах или в отдельных моментах. Обычно оно сосредоточивается в начале предложений при некотором различии в конце их (примеры 24, 26, 28, 31, 33, 44, 45, 49, 51—53, 62, 64). Нередко оно выражается в секвентном развитии фраз или отдельных мотивных образований (примеры 49, 51—53, 58, 64). Иногда предложения отличаются только кадансированием — это наиболее характерное повторное строение, с более простым развитием тематического материала (примеры 16, 17, 20—24, 27, 30—32, 35, 59). Надо при этом иметь в виду, что точное, без всяких изменений повторение предложения не превращается в период, так как не образует дальнейшего развития тематического материала, не создает его нового качества (§ 18).

2) В периоде неповторного строения второе предложение строится на материале, явно отличающемся от первоначального. Обычно при этом сохраняется некоторое интонационное родство, способствующее объединению обоих предложений.

¹ Вообще такое подобие структуры периода наблюдается как в меньших построениях (предложения), так и в более развернутых, сложных формах (§§ 18, 20).

Такие периоды, более сложные по тематическому развитию, встречаются реже (примеры 18, 19, 29, 38, 43, 60).

Дифференциация этих видов периода имеет лишь относительное значение и применима главным образом к случаям достаточно характерным в том или другом отношении. Иногда же повторность и обновленность материала и его развития настолько переплетаются между собой, что трудно или даже невозможно отнести период к какому-либо одному из этих видов.

К нормальному типу относятся также большие периоды в 16 тактов, состоящие из двух 8-тактных предложений с обычными кадансами.

При размере в $\frac{2}{4}$ такой период по общему количеству основных метрических долей равен 8-тактному периоду в $\frac{4}{4}$, но при ритмической сложности приобретает большой масштаб развития (пример 28). В трехдольном размере 16-тактное построение определено приобретает характер большого периода не только в медленном (примеры 29, 30), но и в быстром темпе (встречается, например, в классических скерцо)¹.

В четырехдольном размере 16-тактные периоды с «нормальной» структурой не свойственны классическому стилю и лишь изредка встречаются в творчестве романтиков (у Шопена, примеры 31, 32). Обычно построения подобного масштаба приобретают новые черты, некоторые особенности, которые придают им характер ненормативных периодов (§ 17) или сложных построений (§ 20). В таком виде они свойственны и классическому стилю, и романтикам, и особенно русской музыке (§ 20). Здесь и сказывается закономерность музыкальной речи, упомянутая выше (§ 15): увеличение построения, обусловленное большей степенью развития, вносит новые черты и образует новые разновидности форм музыкальной речи, отступающие от обычной «средней» нормы.

Об образовании 4-тактного периода можно говорить лишь при достаточно большом метрическом размере, сложном ритмическом рисунке, медленном темпе и при наличии определенно выраженных предложений с серединой каденцией. Такие уменьшенные периоды встречаются редко (примеры 22—26). Обычно же отдельные 4-тактные построения, даже замкнутые, приобретают характер самостоятельных предложений (§ 18).

При размере в $\frac{3}{4}$, тем более в $\frac{2}{4}$ — 4-тактное построение не

¹ Следует иметь в виду, что величина (масштаб) периода зависит, как указывалось в § 13, не только от количества тактов, но и от их метрического размера, от ритмической сложности темы и от темпа движения (например, при быстром движении короткие такты имеют тенденцию объединяться по 2 и даже по 4). Таким образом, величина построения — понятие в известной мере относительное. И все же в основном можно ориентироваться на количество тактов (учитывая и другие факторы) для рассмотрения периодов, не вполне обычных по величине.

превращается в период — здесь фактор величины приобретает решающую роль.

Иногда малый период по своему характеру приближается к уменьшенному — при построении в 8 коротких тактов (в $\frac{4}{2}$) со сравнительно простым ритмическим развитием, ибо по метрическому масштабу оно, в сущности, не отличается от предыдущего: 2 такта в $\frac{4}{2}$ могут быть объединены в один такт в $\frac{4}{4}$ (пример 27).

К нормальному типу надо отнести и такой период, в котором заключительный каданс вторгается в последующее построение (в 9-й, 17-й такты). Здесь происходит сцепление построений: конец предыдущего служит одновременно началом нового. Иногда последующее построение начинается непосредственно с тематического материала, в других случаях — с сопровождения, предваряющего вступление темы.

Надо обращать особое внимание на кульминации в периоде (если они имеются). Образующаяся на высшей мелодической «точке» и поддержанная напряженной гармонией (субдоминантой или тоническим квартсекстаккордом, а часто и тем и другим) кульминация обычно сосредоточивается в конце построения — последней трети, в 6-м или 7-м такте 8-тактного построения (примеры 20, 154). В 16-тактном периоде главная кульминация иногда образуется не во втором, а в первом предложении (пример 28).

При подсчете количества тактов в периоде (как и в других построениях) необходимо принимать во внимание разные обстоятельства. Если построение начинается с сильной доли такта и завершается в середине последнего (без вторжения), то подсчет ясен и точен. В других же случаях он имеет лишь более или менее приблизительное значение. Например, короткий затакт не приходится принимать в расчет. Иногда построение начинается с середины первого такта и заканчивается в середине последнего; здесь образуется некоторый метрический сдвиг, который может и не нарушать обычную квадратность (восьмитакт). Вторжение в одних случаях можно учитывать¹, в других не принимать в расчет — в зависимости от связи одного построения с другим. В анализе художественных образцов (гл. III) в некоторых случаях дается приблизительный подсчет, иногда указывается и на вторжение.

§ 17. Периоды с особенностями и ненормативные

Для более полного и всестороннего ознакомления со строением музыкальной речи нельзя ограничиться рассмотренным выше типичным «нормальным» периодом; необходимо получить представление и о других его разновидностях².

¹ При необходимости уточнения мы вводим обозначение 8⁺¹ как добавление к нормальной метрической структуре.

² Традиционная наука о музыкальной форме обычно ограничивается определением нормального периода, игнорируя другие виды или искусственно подводя их под общий стандарт.

Некоторые из них встречаются довольно часто, другие значительно реже, одни присущи экспозиционному изложению, другие более свойственны продолженному развитию. В одних случаях можно наблюдать лишь небольшие, часто встречающиеся особенности, не являющиеся существенным отступлением от нормального типа, в других случаях — более значительные своеобразные особенности, придающие периоду ненормативный характер. Иногда развитие тематизма настолько своеобразно по своей структуре, что не подходит под определение «периода» и должно быть отнесено к свободному построению (§ 20). Все это легче проследить, если отталкиваться от нормального типа, отмечая те или иные особенности.

Между особенностями незначительными и более ярко выраженными можно провести лишь приблизительное и условное различие, принимая во внимание историческое происхождение периода и опираясь на классический стиль.

В первую очередь выделим некоторые особенности, часто встречающиеся в классическом стиле и не являющиеся существенным отступлением от нормы.

1. Нередко встречаются периоды с серединой несовершенной каденцией на тонике (вместо доминанты). Тоника чаще бывает в мелодическом положении терции (примеры 43, 65, 89), реже — квинты (примеры 33а, 51), или в виде секст-аккорда (пример 33а), или на слабой доле — «скользящая» тоника (пример 33б).

2. Второе предложение в периоде иногда непосредственно начинается в параллельном мажоре (примеры 47, 65), а также в тональности II ступени (мажора) — как секвентное развитие предыдущего, с последующим возвращением в основную тональность (примеры 48—51, 64). Последние периоды свойственны уже Бетховену, но особенно характерны для Шопена (пример 50). Иногда второе предложение непосредственно начинается в субдоминантной тональности (примеры 52, 53).

3. Иногда период начинается с небольшого вступления в виде аккомпанемента, ряда аккордов или мелодического хода (примеры 63, 90, 119, 137, 144, 151). Такое вступление не входит в основную структуру периода, но в целом его несколько расширяет. Вступление иногда предваряет и второе предложение (пример 63).

4. Часто встречается расширенный период с внутренним дополнительным развитием заключительного характера в виде фразы или даже третьего предложения. Такое заключительное дополнение в периоде, образующееся часто после несовершенной или прерванной каденции и иногда повторяющееся, расширяет 8-тактный период до 10, 12 и более тактов (примеры 64, 65). Большой 16-тактный период может таким путем расширяться до значительных размеров.

5. От предыдущего следует отличать дополнение к периоду в виде самостоятельного предложения (или нескольких предложений) заключительного характера. Такое дополнение вступает после полного завершения периода тоническим кадансом и может значительно разрастаться, образуя в целом сложный период (примеры 66, 67, § 20).

Дополнение — как в периоде, так и к периоду — обычно развивает и подтверждает предшествующее тематическое развитие. Для классического стиля при этом характерно многократное подтверждающее кадансирование (примеры 64, 65, 67).

Особенности периодов весьма многообразны, и для того, чтобы по возможности всесторонне их охватить, мы рассмотрим их в систематическом порядке, распределив по определенным категориям. Некоторые из них не нарушают норму, другие, как указывалось выше, образуют явно ненормативные периоды.

Итак, мы будем рассматривать особенности периодов:

- I. По величине (количеству тактов);
- II. По метрическому объединению тактов;
- III. По кадансированию;
- IV. По составу;
- V. По модуляционному развитию¹.

I. Особенности по величине

Кроме «нормальных» (в 8, 16 тактов), периоды (без заключительного внутреннего дополнения и не считая вторжения) бывают и другой величины. Самостоятельные построения меньше 8 тактов (4, 5, 6, 7) обычно являются предложениями (§ 18) и только при явном членении на предложения приобретают значение сокращенных периодов, что встречается редко (примеры 22—26, 77—80). Периоды больше 8 тактов часто образуются путем включения третьего предложения или расширения одного из двух (обычно последнего — см. о составе). Чаше всего встречается 12-тактный период с квадратным объединением (4+4+4, примеры 68—74), объединение же двух 6-тактных предложений является своеобразной особенностью (примеры 98—102). Четные периоды более естественны (нормативны), нечетные являются наибольшим отступлением от нормы, ибо в основе музыкального восприятия, как указывалось выше (§ 13), лежит парное (квадратное) объединение тактов.

¹ Следует иметь в виду, что практически особенности разного порядка часто теснейшим образом связаны между собой; например, величина периода связана с метрическим объединением тактов и с его составом, модуляционное развитие связано с кадансированием. Поэтому данная систематизация носит условно-теоретический характер — как рассмотрение музыкальных явлений с определенных точек зрения (научный аспект).

II. Особенности по метрическому объединению тактов

Эти особенности относятся к внутреннему составу, но могут рассматриваться только с точки зрения метрического объединения тактов.

Нормальный по величине период в 8 тактов может состоять из двух неодинаковых по размеру неквадратных предложений — 3+5 или 5+3 (примеры 81—83). Тем более возможны самые разнообразные ненормативные объединения в периодах больших размеров. Следует при этом различать: 1) особые четные метрические объединения тактов, образующихся при дополнениях, например: $4+4+2$ (дополнение) = 10 (пример 64), или $4+4+4$ (дополнение) = 12 (пример 66), или $4+4+6$ = 14 (пример 65); 2) органические ненормативные, особенно нечетные объединения, например: $6+6=12$, $5+5=10$, $7+7=14$ и пр. (примеры 84—127).

III. Особенности по кадансированию

1. Периоды бывают с необычными серединными каденциями:

а) серединная каденция на вполне устойчивой тонике (на сильной доле и в мелодическом положении основного тона), придающая первому предложению замкнутый характер. При некотором различии серединной и заключительной каденций (а тем более предложений в целом) здесь все же образуется объединение предложений в период (примеры 34, 35; гл. 3, § 4). При абсолютно точном повторении предложений объединение не возникает;

б) серединная каденция на субдоминанте, немодулирующей и модулирующей (примеры 36—39).

Могут быть серединные каденции и другого рода, например на трезвучии или в тональности VI ступени (пример 40). Наконец, вместо каденции может быть мелодический ход, соединяющий оба предложения (пример 41).

2. Кроме нормальных замкнутых периодов (с тоническим завершающим кадансом), бывают разомкнутые периоды с половинным кадансом на доминанте в конце (примеры 42—44). Встречается и большое продление доминантной гармонии, к которой пришло предыдущее развитие без явно выраженного половинного каданса.

Такое размыкание построения наиболее характерно для продолженного развития, но встречается и в самой экспозиции темы среднего раздела формы, являясь в обоих случаях подготовкой к дальнейшему (пример 45).

IV. Особенности по составу

1. Особенность состава периода может выражаться в том, что предложения необычны по величине и метрическому объединению тактов. Об этом говорилось выше и здесь надо добавить (поскольку речь идет именно о составе периода), что увеличение построения обычно является следствием расширения, иногда очень значительного, именно второго предложения (примеры 96, 97, 103, 109, 110, 117, 119, 123, 125, 128, 131, 132, 135, 136, 140). Такое построение называется периодом типа развертывания. Это нередко встречается в экспозиции темы, но более свойственно продолженному развитию. Расширение разомкнутого второго предложения часто служит подготовкой к репризе (пример 45). Реже встречаются периоды с сокращенным вторым предложением (примеры 58, 80, 82, 105—108, 111, 116, 124, 127).

2. Иногда встречаются периоды с тремя предложениями, из которых последнее не является особым заключительным дополнением к предыдущему (примеры 68—76; см. также: Шопен. Прелюд № 9 E-dur). Бывают периоды даже с четырьмя предложениями (Шопен. Прелюд cis-moll).

3. Нередко встречаются периоды, не расчленяющиеся на предложения, слитные, так называемые периоды единого развития¹.

Такие периоды иногда четко расчленяются на фразы, не объединяющиеся, однако, в предложения (примеры 154, 158). В других случаях все развитие отличается слитностью (примеры, 153, 155, 156). Большое построение (в 10—16 тактов) приобретает при этом определенное значение периода (примеры 158—166). Среднее же по величине построение (в 8—9 тактов) обычно совмещает в себе черты и периода и предложения и может быть названо периодом-предложением (примеры 152—157, см. об этом в § 18).

4. Встречаются периоды, в которых одни фразы не объединяются в предложение, другие же объединяются — обычно во второй половине (§ 19).

V. Особенности по модуляционному развитию

Вообще говоря, модуляционность более свойственна второму предложению периода. Как было указано, оно может непосредственно начинаться с новой тональности (как сопоставление) —

¹ При этом надо иметь в виду, что квадратное объединение тактов, весьма свойственное музыкальному восприятию, обычно намечает при этом некоторую метрическую грань; но сама по себе эта грань не образует членения на предложения, которое надо рассматривать по музыкальному смыслу и по совокупности всех указанных выше структурных признаков, а не только по одному метрическому.

параллельной (пример 47), II ступени (примеры 48—51), субдоминантной (примеры 52, 53). Необычно модулирование первого предложения в любую тональность, кроме доминантной и параллельного мажора, с соответствующими серединными каденциями. В классической музыке изредка встречается своеобразно звучащее окончание периода в тональности верхней медианты мажора (пример 55). Модулирование в отдаленную тональность является исключительной особенностью (примеры 56—58, 156).

Резко выраженная модуляционность, а тем более окончание периода в далекой тональности стали более или менее широко применяться лишь в современной музыке, например у Прокофьева, Шостаковича и других (примеры 59—62).

В одном периоде может встретиться целый ряд особенностей разного порядка, часто тесно связанных между собой.

§ 18. Предложения

В науке о музыкальной форме предложения обычно понимаются только как составные части периода. В таком наиболее употребительном виде они и были нами рассмотрены, причем обнаружилось, что одинаково часто они бывают разомкнутыми (первое предложение) и замкнутыми (второе предложение).

Но те и другие иногда и не объединяются в период. Во-первых, надо принять во внимание, что они могут целиком вычлениваться в разработку, наряду с вычленением фраз и мотивов (особенно, когда состоят из одной фразы); это встречается преимущественно в начальной стадии разработки. Но самое главное — предложение может приобрести совершенно самостоятельное значение как построение, в котором первоначально излагается музыкальная мысль, хотя и в менее развитом и завершенном виде, чем в периоде. Такие самостоятельные предложения, в которых излагается тема, мы и будем здесь рассматривать.

Наиболее самостоятельный характер носит замкнутое предложение. Небольшое 4-тактное замкнутое построение наводит на мысль, что это предложение, а не период. Если оно по составу не содержит характерных черт периода, то это предположение подтверждается (примеры 167—171).

В данном случае величина построения приобретает важное, если не решающее, показательное значение.

Гораздо сложнее обстоит дело, если построение по величине соответствует обычному периоду (8 тактов), но по составу и структуре членения для него не характерно. В таких случаях обычно и возникают недоразумения и споры о том, что представляет собой данное построение: предложение или период?

Правильное решение этого вопроса надо искать в учете всех указанных выше характерных признаков построений (§ 12) и

в допущении того, что эти признаки могут сочетаться без определенного преобладания одних над другими.

Отсюда следует, что некоторые построения могут иметь смешанный характер, приобретая двойственное значение. Например, полная кадансовая замкнутость, подчеркивающая завершенность музыкальной мысли, характеризует 8-тактное построение как период, слитность же развития (отсутствие срединной каденции, расчленяющей на подчиненные построения) говорит за то, что это — предложение. В таких случаях, при наличии противоречивых признаков и без явного преобладания одних над другими, однозначное определение построения недостаточно и может привести лишь к догматическому спору.

Надо исходить из того, что предложение может приобрести черты периода, может в своем развитии перерасти в период, так же как фраза может распространяться на все предложение (§ 19). Для таких явлений правильным должно быть двойное наименование: предложение-период.

Образцами этого могут служить примеры 152—157.

В примерах 153 и 154 можно говорить о некотором преобладании черт периода вследствие полной замкнутости построения в той же тональности и завершенности музыкальной мысли, а также вследствие расчлененности, особенно четкой в примере 154, на фразы (но не на предложения).

В примере 155, при полной кадансовой замкнутости, построение все же не столь завершено, как в предыдущем примере, из-за окончания в параллельной тональности. Это отчасти говорит в пользу предложения. Однако оба примера надо отнести к категории смешанных по характеру построения предложений-периодов. Вообще же имеет смысл говорить о преобладании тех или других черт только тогда, когда оно достаточно явно выражено.

Разомкнутое предложение носит менее самостоятельный характер, чем замкнутое, и существенным образом отличается от периода, ибо здесь отпадает характерная для последнего черта — завершенность построения. Поэтому 8-тактное разомкнутое построение без явно выраженной срединной каденции приобретает определенное значение большого предложения (примеры 11, 174, 175). Но это уже нельзя отнести к более развернутому разомкнутому построению (например, в 16 тактов), которое неминуемо приобретает черты периодичности (пример 185).

Предложение (замкнутое и разомкнутое, подчиненное и самостоятельное) обычно подразделяется на фразы: чаще на две, а иногда и больше. Нередко предложение по структуре полностью уподобляется периоду: фразы в нем ясно отграничиваются и связываются автентическим кадансовым оборотом при согласовании с ответным кадансом в конце (примеры 167, 168, 181).

Теперь встает вопрос: что придает предложению самостоятельный характер, почему и в каких случаях оно не объединяется с

последующим построением? В основном надо принимать во внимание связь данного построения с последующим развитием как в структурном, так и в тематическом отношении. Новый материал или резко отличающийся характер развития того же материала в последующем построении придает самостоятельность предыдущему предложению. Самостоятельности предложения содействует кадансовая замкнутость, ритмическая цезура (пауза или продление звучания — примеры 167, 169, 170), а также его точное повторение, обозначаемое обычно соответствующим знаком и явно отделяющее его от последующего построения (примеры 168, 171, 174, 175).

Такое точное повторение часто бывает необходимо для подтверждения высказанной, но недостаточно развитой мысли: лишь двукратное (минимум) ее проведение удовлетворяет требованию экспонирования (в частности, 8-тактного метрического объединения как основной формы). Это повторное, по существу куплетное, проведение темы выполняет ту же экспозиционную роль, что и период, хотя и в менее развитой форме (примеры 176—180). Но это отнюдь не означает, что оно превращается в период, ибо последний — построение более высокого порядка, всегда содержащее какое бы то ни было дальнейшее развитие во втором предложении, хотя бы чисто вариантное. Такое куплетное экспонирование характерно для тем народного происхождения, танцевального или песенного-танцевального характера (примеры 176, 177).

Здесь мы можем сделать важный вывод: экспозиционную роль (функцию) может выполнять не только период, но и повторенное предложение.

Вариантное повторение предложения может уже образовать период повторного строения с замкнутым против обыкновения первым предложением (что наблюдается далее, в той же сонате № 13 Бетховена, см. пример 168).

Все сказанное выше относится и к разомкнутому предложению. Но здесь дело несколько усложняется его незавершенностью: автентический каданс в конце построения предопределяет возможность типичного для периода кадансового согласования в следующем построении (как второго предложения). Однако ярко выраженная цезура и, главное, дальнейшее развитие совершенно иного характера, лишенное этого согласования, придают предложению самостоятельное значение. Это мы видим в начале сонаты № 1 Бетховена (пример 11): после изложения темы в виде разомкнутого предложения, заканчивающегося большой цезурой с фермой, сразу вступает новое развитие, которое представляет собой переход ко второй теме (связующая часть) и отнюдь не является вторым предложением (свободное развитие разрабочного характера, содержащее лишь отдельные фразы). Здесь большое (8-тактное) разомкнутое предложение выполняет экспозиционную функцию, заменяя период. Такая возможность

подтверждает, что не только период может выполнять данную роль.

Предложения, особенно замкнутые, могут следовать одно за другим, не объединяясь в периоды (например, в начале сонаты № 13 Бетховена образуется цепь таких предложений; см. также *Adagio* из Бранденбургского концерта № 1 Баха). В творчестве романтиков и русских композиторов нередко разомкнутые предложения объединяются в широко развернутые свободные построения непериодического типа (§ 10).

§ 19. Фразы

Мы уже говорили о фразах как составных частях предложения. Фраза обычно содержит несколько связанных, слитных или разделенных мотивов, но часто большой мотив охватывает всю небольшую фразу целиком (§§ 4, 8, 10). Предложение, как было указано, обычно состоит из двух фраз (простейший случай), а иногда и более.

В структурном отношении объединяющиеся фразы бывают ясно разграничены одна от другой цезурами, но, вообще говоря, им в гораздо большей мере, чем предложениям и периодам, свойственны незавершенность и взаимосвязанность.

Иногда лишь некоторая закругленность мелодического оборота очерчивает границу фраз. Иногда конец одной фразы настолько сливается с началом другой, что границу можно провести лишь приблизительно и условно, что особенно свойственно протяжной лирической мелодии. Это и естественно, так как фраза по своему выразительному значению, в отличие от предложения, а тем более периода, весьма приближается к большому мотиву. Поэтому в одномотивной фразе возникает полный синтез того и другого: как структурная форма такая фраза является одновременно и особо выразительным целостным интонационным оборотом — фразой-мотивом. Различие здесь, главным образом, заключается в том, с какой стороны (в каком аспекте) рассматривается явление — структурной или интонационной.

Фразы бывают весьма различны по величине. Если среднюю величину можно принять за 2 такта, то бывают короткие (малые) фразы в полтакта и большие фразы в 4 и даже в 8 тактов (см. пример 184). В последних случаях фраза часто перерастает в предложение (во второй половине периода, см. примеры 181—186).

Здесь мы можем говорить о фразе-предложении, подразумевая под этим сочетание признаков, подобное предложению-периоду (§ 18).

Нередко при анализе строения музыкальной речи возникает сомнение: какой «участок» предложения является фразой — наибольший или более короткое построение, которое в этот участок в данном случае входит. Здесь и выясняется, что не только суще-

ствуют большие и малые фразы, но большие иногда подразделяются на малые (или, что то же самое, малые фразы объединяются в большие¹). Такие малые фразы, объединяющиеся непосредственно не в предложения, но сперва в большую фразу, можно назвать полуфразами (гл. 3 § 3, примеры 29, 30, 186).

Кроме «нормального» последовательного объединения в предложения и через посредство их в период, фразы встречаются и в другом виде.

1. Широко развитая фраза может распространяться на все предложение, образуя своего рода фразу-предложение — явление смешанного порядка, аналогичное предложению-периоду (§ 18). Такие предложения, представляющие собой единое, иногда целиком слитное мелодическое движение, не расчленяющееся на отдельные фразы (даже при наличии определенных мотивных образований), обычно находят свое место в конце периода (примеры 181—186).

2. Фразы могут входить в состав построения высшего порядка, не объединяясь в предложения. Такое построение следует отнести к категории ненормативных или свободных периодов (пример 183). Если оно совсем лишено характерных для периода черт, то относится к свободным построениям (примеры 218—232, см. § 20).

Объединению фраз в предложения, вообще говоря, мешают их секвентное движение и отсутствие каденции, которая обозначает окончание предложения. Необъединяющиеся фразы обычно находятся в первой половине периода (вместо первого предложения); во второй половине они, как правило, все же объединяются или образуют слитное предложение. В целом при этом происходит суммирование — фраза + фраза + предложение: $2 + 2 + 4 = 8$ или $4 + 4 + 8 = 16$ и т. п. (примеры 182—186).

3. Фразы могут следовать одна за другой, не объединяясь ни в какие высшие построения. Это весьма свойственно в инструментальной музыке разработочному развитию, а также вокальной музыке (романсам, главным образом, речитативам и речитативным ариозо в опере).

4. Фраза бывает самостоятельным построением, в котором первоначально излагается музыкальная мысль — разумеется, в гораздо менее развитом виде, чем в предложении и тем более в периоде.

О коротких темах, изложенных в виде фраз, которые состоят из двух или даже из одного мотива, было сказано выше (см. гл. I, § 4, примеры 1—6).

¹ В этом отношении можно провести аналогию музыкальной речи со словесной, в которой также меньшие фразы часто объединяются в большие, и вообще фраза не является какой-либо определенной, регламентированной «строительной единицей». И та и другая речь слишком многообразна и гибка, чтобы можно было подгонять их под стандартные рамки.

Мы видели, что предложения и периоды встречаются не во всяком развитии, а преимущественно в экспозиционном. Фразы же пронизывают все музыкальное произведение, они, можно сказать, вездесущи, и не только в инструментальной музыке, но и в вокальной, приобретая самый разнообразный характер. Вообще, можно сказать: чем меньше форма строения музыкальной речи, тем менее специфична она в структурном отношении и тем шире и универсальнее в применении.

§ 20. Сложные и свободные построения

Строение музыкальной речи настолько многообразно, что далеко не все ее формы можно уложить в рамки рассмотренных выше ненормативных периодов (§ 17), не говоря уже о нормальном экспозиционном периоде. Особенно это относится к современной музыке, в которой экспонирование тематического материала обычно не подчиняется традиционным нормам. Мы уже упоминали о свободном периоде, в котором фразы не объединяются в предложения с явно выраженной срединной каденцией (§ 19). К этой же категории «свободного периода» можно отнести и другие построения периодического типа со своеобразной внутренней структурой, как-то: некоторые строфические и секвенционные построения, которые мы будем рассматривать ниже.

Вообще говоря, в художественной практике между ненормативными и свободными периодами нельзя провести точной границы, а тем более между свободным периодом и свободным построением вообще. Там, где имеется более или менее существенное отступление от норм, классификация приобретает теоретически-условный, приближенный характер и прямолинейно применима лишь к типичным в том или ином отношении случаям. Вообще же необходимо учитывать смешения разных принципов построения, разных признаков и характерных черт. После такой оговорки, предостерегающей от догматической тенденции во что бы то ни стало ко всему прилагать строго определенные, однозначные и прямолинейные мерки, мы можем попытаться дать характеристику и даже некоторую систематику построения особого порядка.

К таким построениям, в зависимости от их индивидуальных черт, применимы названия: сложные, свободные периоды или построения непериодического типа.

В первую очередь следует рассмотреть наиболее поддающиеся систематике построения периодического типа, но усложненные в том или ином отношении, то есть сложные периоды.

В зависимости от того, в чем заключаются усложнения, следует различать два основных вида сложного периода: 1) расширенный период — усложненный самостоятельным дополне-

нием; 2) двойной период — усложненный вторичным проведением тематического материала.

1. На самостоятельное дополнение к периоду мы уже указывали (§ 17, примеры 66, 67). Пример 187 — особенно яркий образец подобной структуры: здесь большой 20-тактный период сперва расширяется посредством внутреннего дополнения (до 28 тактов), а затем и самостоятельного 12-тактного. Во всех этих случаях образуется сложный расширенный период, в последнем примере — исключительно большого масштаба (40 тактов).

2. Двойной период характеризуется двойной экспозицией тематического материала¹. Он состоит из двух «простых» периодов, с некоторым существенным различием во вторичном проведении тематического материала. Без этого различия не создавалось бы объединения высшего порядка, но было бы простое повторение первоначального периода, не вносящее нового развития.

Таким образом, двойной период как объединение высшего порядка имеет две фазы развития: в этом уже можно усмотреть принцип двухчастности музыкальной формы, который определеннее проявляется при большей самостоятельности частей.

Следует различать две разновидности двойного периода:

а) в первом случае — вторичное проведение, даже при сходстве каденций, настолько отличается от первого своей вариантностью (в другом регистре, с включением новых инструментов, или в другой фактуре с другими динамическими оттенками), что воспринимается не как простое повторение, а как дальнейшее развитие. Этому особенно содействуют неполная устойчивость каданса и мелодическая связка (пример 188);

б) во втором случае, наоборот, решающую роль играют различие и согласование кадансов (или вообще концовок) обоих периодов. Такого рода двойной период по своей структуре подобен обычному периоду, но отличается от него тем, что подчиненные построения, связанные срединной каденцией, представляют собой не предложения, а целые периоды.

Для того чтобы лучше понять его структуру, необходимо проследить происхождение его от нормального классического периода.

В классической трехчастной форме тема, изложенная в виде

¹ В науке о музыкальной форме именно за таким построением и утвердилось название сложного периода. Однако оно должно относиться и к предыдущему рассмотренному нами типу — расширенному периоду. Название «двойной период» более определенно характеризует данное построение. Следует также принять во внимание, что по тематическому развитию двойной период бывает весьма простым (проще обычного большого периода), представляя собой повторения с незначительным различием кадансов (пример 189). Поэтому название «сложный» надо в данном случае понимать не как сложный по развитию, а как усложненный повторной экспозицией.

периода, обычно вначале точно повторяется (вторично проигрывается), что и обозначается знаком повторения (в репризе же проводится один раз, без повторения). Если сначала разомкнуть период половинной каденцией, с тем чтобы замкнуть его только при вторичном проведении, то он не остается лишь механически повторенным: при этом возникает единое построение вдвое большего размера, с новым согласованием кадансов и с двойной экспозицией тематического материала, которая является уже обязательной. Это и есть сложный двойной период данного вида, путем такого усложнения простого периода он исторически и возник. Составляющие его простые периоды оказываются подчиненными, но отнюдь не превращаются в предложения, хотя и играют аналогичную роль в общем построении.

В примере 189 приведен простейший образец такого двойного периода, с незначительным различием кадансов, который можно нотировать со знаками повторения и двумя voltaми — так, как показано в примере 191 (в подлиннике все повторение выписано).

В примере 190 построение обычно рассматривается как простой период, на самом же деле оно имеет все характерные черты двойного периода (гл. II, § 15).

В примере 192 двойной период усложняется еще и вариантным развитием во втором периоде и небольшим внутренним дополнением.

Примеры 189—193 весьма характерны своей периодической структурой. Здесь мы видим систематическое, последовательное объединение низших форм строения в высшие: фразы образуют предложения, последние объединяются в простые периоды, объединяющиеся в свою очередь в двойной период — в первых случаях 16-тактный (примеры 189—190) и 18-тактный (пример 192), в примерах 191, 193, 194 — более сложный, 32-тактный.

Таким образом, типичная для периода общая структура может находить свое место не только в меньшем построении (предложении, см. § 18), но и в более сложном. В двойных периодах могут быть, разумеется, всякого рода отступления от нормальной структуры — так образуются ненормативные двойные периоды (примеры 194—200; см. гл. III, § 35).

Существуют и другого рода сложные построения с явно выраженным периодическим развитием: образующиеся путем объединения в одно целое экспозиционного изложения темы и ее продолженного развития.

Такое объединение возникает в тех случаях, когда окончание периода непосредственно подхватывается дальнейшим развитием. При этом образуется либо двухчастное, точнее говоря, двухфазное единое построение (примеры 201—204), либо трехчастное (трехфазное), когда в него включается еще и репризное проведение темы (примеры 205—207, а также 211). По существу, здесь происходит объединение классической расчлененной двухчастной или трехчастной формы в целостное по характеру развития по-

строение. Подобное объединение изредка встречается уже у классиков (примеры 203, 204; см. гл. III, § 36). В творчестве романтиков (у Шопена, Листа) и особенно русских композиторов оно стало одним из характерных приемов экспозиционного развития (примеры 201, 202, 205—207). В некоторых случаях такие объединенные построения выходят далеко за пределы периода; здесь можно говорить лишь о больших, сложных построениях периодического типа (примеры 202, 206, 207). Рассматривая их как единые построения, правильнее говорить о внутренних фазах развития, но при этом часто стирается различие между фазой и самостоятельной частью: при связности и единстве целого построения и, с другой стороны, определенных фазах развития, можно говорить, что оно одновременно представляет собой двухчастную или трехчастную форму (примеры 202, 205—207).

В данном случае выступает принципиальное различие понятий: 1) формы строения музыкальной речи (в виде простого или сложного периода, объединенного или свободного построения и пр.) и 2) формы как структуры целого, рассматриваемого с точки зрения членения его на составные части (одночастной, двухчастной, трехчастной).

Если период и одночастная форма как явления фактически часто совпадают, то как понятия они принципиально различны, и не следует их отождествлять и подменять одно другим. Это — две разные стороны музыкальной формы, требующие разного подхода к ее анализу.

Форму музыкального произведения можно рассматривать с обеих точек зрения — и ее составных частей, и строения музыкальной речи; в таком случае оказывается, что простейшая одночастная форма вовсе не обязательно является периодом, но может быть и предложением, а более развитая одночастная может далеко выходить за рамки периода.

С другой стороны, построение, единое по характеру развития тематического материала, может содержать элементы и даже явные признаки двухчастности или трехчастности (см. примеры 201—207, 222 и другие). В подобных случаях иногда (при большой слитности общего построения) лучше говорить о внутренних фазах развития, а не о составных частях.

Ошибочное теоретическое отождествление указанных понятий приводит к существенным недоразумениям в самой практике анализа музыкальных произведений, в частности к одностороннему определению их формы.

Традиционная музыкальная наука не уделяет никакого места одночастной форме, подменяя ее понятием периода, что, как было указано, совершенно ошибочно. И уж, конечно, она не учитывает того обстоятельства, что двухчастная и даже трехчастная форма благодаря слитности развития может представлять, с точки зрения строения музыкальной речи, единое сложное построение.

Следует обратить также внимание на построения с явно выраженной строфической или секвенционной структурой. Эти типы построения связаны и сходны между собой, но все же можно подметить специфику того и другого.

Строфическая структура характеризуется тем, что многократно (не менее трех раз) проводятся как бы в параллельном сопоставлении аналогичные, иногда очень сходные, но чем-то отличающиеся друг от друга подчиненные построения (предложения, а иногда и просто фразы). При такой «параллельной» аналогии и образуется нечто, подобное стихотворным строфам (примеры 208—212).

Относительную обособленность придает каждой строфе-предложению (или строфе-фразе) самостоятельность самих кадансов (или вообще концовок, как в примере 210) — отсутствие их согласования, столь характерного для периодического построения. Типичными образцами такого рода построений служат примеры 208 (4 предложения-строфы) и 210 (6 строфических предложений по 3 такта). Иногда встречаются грандиозные по масштабу построения с большим количеством «параллельных» строф (примеры 211, 212). Поддержка подлинного внутреннего развития тематизма и соблюдения художественного разнообразия в такой структуре требуют от автора большого мастерства.

Секвенционные построения, как указывалось, близки к строфическим; здесь также образуются многократные варианты проведения темы без согласования кадансов, содействующего высшему объединению. Но секвентное развитие, как известно, в основном свойственно не предложениям, а фразам и содействует более связному (непрерывному) развитию (примеры 213—215). Иногда секвенцирующие фразы объединяются в явные предложения; в примере 213 благодаря этому образуется настоящий (хотя и ненормативный) период с секвентным развитием и в первом и во втором предложениях и с серединой каденцией на тонике в мелодическом положении терции.

Остальные примеры (214—217) уже не могут быть названы периодами — слишком сильно они от него отличаются. В примерах 214, 215 — разомкнутые построения со свободным секвенционным развитием продолженного и даже (во втором случае) разработочного характера.

В примере 216 — очень большое замкнутое построение, состоящее из четырех больших предложений с вариантно-секвенционным развитием.

В примере 217 исключительное по величине построение чисто экспозиционного характера весьма примечательно по широкому развитию мелодии, в котором секвенцируют целые предложения.

Нам остается упомянуть о свободных построениях, то есть таких, которые не укладываются в перечисленные категории. В одних случаях в них можно усмотреть некоторую

внутреннюю «структурность» развития, но совсем необычного типа (примеры 222, 223). Наиболее же характерные свободные построения отличаются именно неструктурностью, импровизационностью, иногда непрерывностью развития.

Такие свободные построения часто встречаются в виде вступления в крупных произведениях (симфониях, сонатах), представляя собой простую или более или менее развитую одночастную форму.

В качестве самостоятельных произведений свободные построения обычно значительно более разворачиваются и достигают иногда очень большого масштаба, приобретая значение широко развитой одночастной формы.

Свободные сложные построения свойственны не только произведениям романтиков, но и крупным инструментальным формам представителей классического стиля — особенно они характерны для сонатной экспозиции в творчестве Бетховена. При этом надо отметить четкость внутреннего членения, являющуюся типичной чертой классического стиля (примеры 223—225).

В творчестве романтиков и особенно русских композиторов они, помимо сонаты, стали проникать во все другие жанры, расширяя рамки простых двухчастных и трехчастных форм. В этих стилях (а раньше в творчестве Бетховена последнего периода) такие построения приобрели большую слитность и непрерывность развития.

Свободные построения настолько разнообразны, что не поддаются определенной систематизации. В одних случаях, как указывалось, в них проявляются структурные черты, в других случаях они более свободны и импровизационны.

Между ненормативными периодами (§ 17) и свободными построениями, как было сказано, не всегда можно провести определенное различие; первое превращается во второе при большом отступлении от норматива и усилении черт свободного развития. В таких случаях стремление к скрупулезному уточнению определения излишне.

При анализе свободных построений надо принять во внимание следующие соображения, частично высказанные в предыдущем изложении (§§ 17—19).

Предложения и даже фразы могут объединяться непосредственно в большое сложное построение, минуя объединения низшего порядка. Возможно и частичное их объединение в подчиненные построения, образующее свободную смену фраз предложениями и наоборот. Встречается также частичное объединение в подчиненный период (обычно в начале) без последующей периодичности.

Предложения и фразы могут явно отграничиваться, но могут и сливаться друг с другом (в этом иногда играет роль вторжение), образуя единый поток мелодического развития. Они могут и контрастировать, что влечет, разумеется, и их разграничение.

Свободное сложное построение может включать разный, иногда резко контрастирующий тематический материал, все же объединяемый непосредственностью общего развития. С другой стороны, оно может быть целиком основано на едином развитии тематического материала (например, широко развернутая мелодия). Эти приемы развития находят свое отражение в примерах 218—232.

Все изложенное выше показывает, что музыкальный материал может излагаться и развиваться в самых разнообразных формах строения музыкальной речи, требующих всестороннего рассмотрения, и ни в коем случае нельзя их подгонять под стандартные нормативы.

Глава III

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЦЫ И ПОЯСНЕНИЯ К НИМ

§ 21. Мотивы

Примеры 1—15. См. гл. I, §§ 4—9, анализ примеров § 10

Примеры 1—6. Короткие темы, содержащие только один мотив, без его повторения или с повторением (§§ 4, 8).

Примеры 7—9. Развитие мотивов, кроющихся в орнаментально-фигурированном гармоническом движении (§ 10).

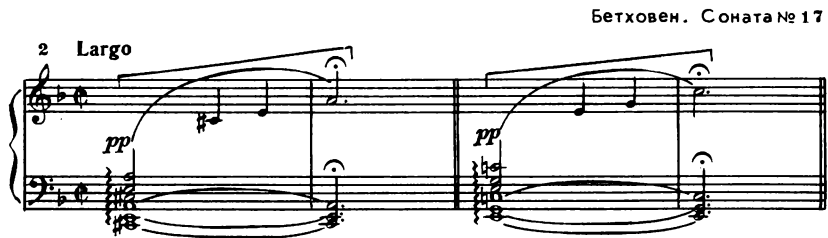
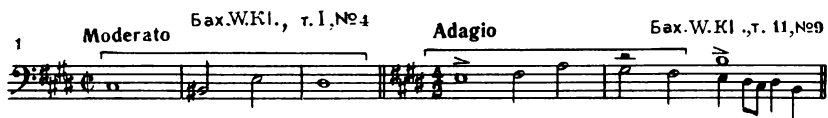
Пример 10 — короткая тема, в выразительности которой особое значение приобретает ритмическая формула (§ 4).

Тема состоит из двух сходных фраз, разделенных паузой и не образующих ни предложения, ни периода (§ 19). Тема содержит только один мотив, вариантно (на другой ступени лада) повторенный во второй фразе и в дальнейшем развивающийся главным образом на основе характерного для темы ритма (§ 10).

Пример 11 — самостоятельное развернутое (8-тактное) разомкнутое предложение (§ 18) со сложным мотивным составом (§ 10).

Пример 12 — развитие мотивов темы из предыдущего примера (§ 10).

Примеры 13—15. Мотивный состав темы и развитие мотивов в продолженном развитии и в разработке (§ 10).



3 a) тема меча 6) Вагнер. „Кольцо нибелунга“
тема судьбы

4 Moderato quasi andante Скрибин. Соната № 9

Анданте Аллегро non troppo „Поэма экстаза“

5 Grave Шопен. Соната b-moll

6 Анданте maestoso Глазунов. Симфония № 2

7 Бах. W.K.I., т. I, прелюдия № 1

а1 (а1) а2 а3 а

Бах.W.Kl., т.II, прелюдия № 3

8

Бах.W.Kl., т.I, прелюдия № 6

Allegro moderato

9

13 14 15 16

19 20 21 22 23

Бетховен. Соната № 29

Allegro

10

ff

f

p

poco rit.

Бетховен. Соната № 1

Allegro

11

Бетховен. Соната № 1

[Allegro]

12



Бетховен. Соната №15

13



Бетховен. Соната №15

14



Бетховен. Соната №15

15



§ 22. Нормальный экспозиционный период

Примеры 16—21. См. гл. II, § 16

Примеры 16—21. Нормальные экспозиционные периоды средней величины (8 тактов, с серединой каденцией на D): 16, 17, 20, 21 — периоды повторного строения; 18, 19 — периоды неповторного строения; 16—18, 19, 21 — однотональные; 20 — модулирующий.

В примере 16 — секвентно-вариантное развитие мотива (*a*) со сцеплением на нижнем звуке (*pe*). При точном повторении тематического материала во втором предложении вопросо-ответное согласование на расстоянии различающихся каденций имеет особо важное значение для объединения предложений в период. При совершенно одинаковых каденциях такого объединения не произошло бы и построение оставалось бы повторенным (удвоенным) предложением (примеры 176—180).

В примере 17 — простейшая «классическая» гармоническая структура в соотношении предложений: TD—DT. Тема построена на одном варианном мотиве (*a*), который получает дальнейшее разработочное развитие в следующей части — скерцо. В каденциях к нему присоединяется (путем сцепления) второстепенный мотив (*b*).

В примере 18 — серединная каденция на V_2 -аккорде, который, после отклонения в предыдущем такте в доминанту, возвращает развитие в основную тональность. В первом предложении фразы и короткие мотивы четко разграничиваются паузами. Во втором предложении, напротив, развитие слитное, без членения на мотивы. Фраза, по существу, распространяется на все предложение, новый мотив охватывает первые 3 такта и лишь в конце несколько разграничивается с последним кадансовым мелодическим оборотом, являющимся производным от первого мотива (*a*).

В примере 19 — типичные отклонения: в серединной каденции в доминанту, перед заключительным кадансом в субдоминанту (тональность II степени).

В первом предложении нет четкого разграничения фраз и мотивов (фраза охватывает все предложение): два мотивных образования несамостоятельны, но сливаются (во 2-м такте), образуя непрерывное мелодическое движение, общий мелодический рисунок, охватывающий все предложение.

Во втором же предложении наблюдается разделение на две фразы, что в целом образует дробление в соотношении тактов: $4+2+2=8$. Здесь мотивное строение более определено: сперва происходит секвенцирование мотива, в последних двух тактах новый мотив охватывает всю фразу.

В примере 20 — модулирующий период повторного строения с сильным утверждением доминантной тональности в конце.

Масштаб периода больше предыдущих из-за размера тактов в $\frac{4}{4}$.

Четкое и равномерное разграничение на предложения (по 4 такта) и на фразы (по 2 такта). Первое предложение расчленяется на фразы каденцией на доминанте (подобно периоду) с мелодической связкой в басу. Во втором предложении — подобное же членение, но уже с модуляцией в доминанту и без мелодической связки.

В предпоследнем такте периода кульминация на I^6_4 -аккорде.

Интонационное развитие основано на многократном варианте проведения одного большого мотива (а), охватывающего всю 2-тактную фразу. Лишь в последней фразе мотив сокращается до одного такта (вычленяется его субмотивная концовка) и проводится дважды, что усиливает динамику заключительного каданса (с кульминацией на I^6_4 -аккорде).

В примере 21 — однотональный типичный «классический» период с четким разграничением фраз. Во втором предложении происходит отклонение в параллельный мажор. Большой мотив также охватывает всю фразу, но подразделяется на три субмотива, которые варьируются, но нигде не вычленяются.

Бетховен. Симфония №9, финал

Allegro assai

16 1-е предложение 2-е предложение 8 4

a a a a₁

Бетховен. Соната № 2, ч. III, скерцо

Allegretto

17 1-е предложение 2-е предложение 8 4

a a a б a

a a б

18 **Largo**

19 **Adagio**

20 **Andante**

21 **Allegretto**



§ 23. Уменьшенные и большие периоды

Примеры 22—32. См. гл. II, § 16

Примеры 22—26 — малые 4-тактные периоды, типичную структуру которых подчеркивают завершенность и ясное членение серединной каденцией на предложения, а также повторное строение. Особенной простотой и лаконичностью отличаются первые два примера (22, 23).

В примере 27 8-тактное построение представляет собой модулирующий малый период, вследствие простоты ритма приближающийся по характеру к уменьшенному (при четырехдольном размере, как в примере 22, построение охватывало бы 4 такта). Все интонационное развитие здесь основывается на одном мотиве *a*, который трансформируется, превращаясь в мотивы *b* и *b*₁.

Примеры 28—30. Большие 16-тактные периоды в двухдольном и трехдольном размере.

В примере 28 при простейшем двухдольном размере большую величину периода подчеркивают сложность интонационного развития и медленный темп. Серединная каденция, с развитой мелодической связкой в самой теме, ясно разграничивает 8-тактные предложения, внутренняя структура которых необычна: не по две, а по три фразы в каждом предложении строятся неравномерно — сперва две короткие, затем удлиненная, охватывающая 4 такта. Невозможность разделения этих тактов особенно сказывается во втором предложении (такты 13—16). В 6-м такте каждого предложения — кульминация на субдоминанте, наивысшая в первом предложении. При аналогии развития в первом и втором предложениях мотивный состав темы сложен: здесь наблюдается и расчленение мотивов (в первых фразах), и слитное мотивное развитие (в последних фразах обоих предложений).

В примере 29 — большой трехдольный модулирующий период неповторного строения с ясным членением предложений на фразы и полуфразы (§ 19), представляющие собой большие мотивы. В начале второго предложения полуфразы обособляются, превращаясь в самостоятельные 2-тактные фразы, затем вновь объединяются, последняя фраза вновь охватывает 4 такта. В целом образуется следующая метрическая структура фраз:

$$\frac{1 \text{ предложение}}{4 + 4} + \frac{2 \text{ предложение}}{2 + 2 + 4} = 16 \text{ (дробление с замыканием).}$$

В примере 30 — большой трехдольный однотональный период повторного строения со слитным и сложным, несмотря на кажущуюся ритмическую простоту, интонационным развитием.

В первом предложении 4-тактные фразы еще заметно подразделяются на связанные между собой полуфразы. Мелодическая связка в срединной каденции превращается в затакт второго предложения, образуя вторжение.

Во втором предложении первая фраза также состоит из двух связанных полуфраз, но не отделяется (как в первом предложении), а сливается со следующей большой фразой, которая распространяется на 6 тактов без расчленения.

В целом, вследствие такого расширения, образуется период в 16 тактов с вторжением в 17-й такт (16⁺¹). Слитное мотивное развитие здесь порождает все новые и новые варианты и производные мотивные образования.

Примеры 31, 32. Сравнительно редко встречающиеся четырехдольные 16-тактные периоды нормального типа. В обоих — повторное строение, что весьма характерно для больших периодов.

Пример 31 представляет собой схему гармонически фигурированного движения (подобно примерам 7—9) с выделением верхнего голоса — мелодии. Каждое предложение содержит по четыре фразы. Мотивы, варьируясь, следуют один за другим систематически по тактам без сцепления, но ясно отчленяясь лишь в последних фразах обоих предложений: в первом случае — в секвентном повторении, во втором — в имитационном «подхвате» другим голосом.

Здесь мы впервые встречаемся с периодом, модулирующим в далекую тональность (As—C, вторую степень родства).

Подобный же образец большого 16-тактного периода, но в продолженном развитии приведен в примере 35-б. Здесь такая же, но еще более явно выраженная модулирующая каденция на доминанте, период завершается в таком же далеком терцовом соотношении (Es—G); 2-тактные мотивы вначале ясно вычленились, но в дальнейшем сцепляются, образуя суммирование тактов.

В примере 32 — также большой четырехдольный период нормального типа, но с ярко выраженными отклонениями (модуляционный период): в первом предложении в близкие тональности (As-dur, затем c-moll — b-moll в секвентном движении), во втором предложении в далекую тональность (a-moll, второй степени родства). Подобное смелое модулирование (f—a) в экспозиционном периоде вообще явление исключительно редкое, классическому же стилю вовсе не свойственное. Срединная каденция в этом

периоде — без растяжения доминанты; а лишь с возвращением через нее к основной тональности после модулирования в субдоминанту. Завершается период, в сущности, на 7-м такте второго предложения, которое оказывается, таким образом, сокращенным, что само по себе является редкой особенностью (гл. II, § 17). Но нормальная величина периода все же восстанавливается путем продолжения заключительной тоникой в доминантной тональности.

В обоих предложениях присутствуют фразы, но настолько тесно взаимосвязанные, что нельзя их разграничить (особенно во втором предложении). Несколько выделяются они при секвентном движении в конце первого предложения, в укороченном виде. В примере обозначено их условное, приблизительное разграничение, на самом деле они более тесно сливаются, образуя общую линию мелодического развития. При таком слитном интонационном развитии тем более невозможно говорить о вычленении самостоятельных, отдельных мотивов; мотивное развитие здесь сплошное (гл. I, § 7).

Этими примерами мы и ограничиваемся при более или менее подробном рассмотрении внутренней структуры периодов (фраз, мотивного состава). В дальнейшем же будем касаться лишь главных и общих особенностей тех или иных построений.

Моцарт. Соната № 5, ч. II

Andante

22

Бетховен. Соната № 25, ч. II

Andante

23

Гайдн Квартет № 12, соч. 76 № 2, ч. II

Andante o più tosto Allegretto

24

Гайдн. Симфония № 9 (95), ч. II

Andante cantabile

25

26 Andante



27 Andante



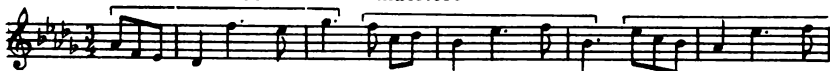
28 Adagio molto



Andante maestoso

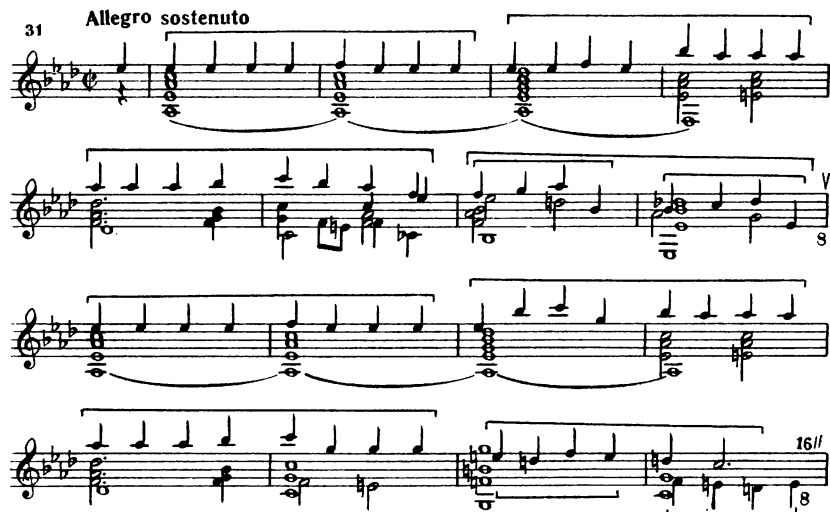


30 Andante non troppo e molto maestoso





Шопен. Этюд № 13



Шопен. Экспромт № 1

§ 24. Кадансовые особенности периодов

Примеры 33—46. См. гл. II, § 17.

Примеры 33—41 и 43. Серединные каденции не на доминанте.

В примере 43 — нередко встречающаяся в классическом стиле серединная каденция на несовершенной Т с терцовым тоном в верхнем голосе (с задержанием).

В примере 33 — необычные каденции: на I₆-аккорде (33а), на «скользящей» тонике, с «женским» окончанием (33б).

В примере 34 — серединная каденция на основном тоне лада, но с немедленным «размыкающим» движением во II ступень (имеющую доминантное значение), в отличие от заключительной каденции, немедленно подтверждающей тонику. В данном случае на органном пункте и при отсутствии гармонии, которая могла бы содействовать согласованию кадансов, вся ответственность падает на одну мелодию. Поэтому небольшое, казалось бы, различие каденций приобретает особенно важное значение: стоит только сделать их одинаковыми (с повторением тоники), как их вопросо-ответное согласование, а отсюда и объединение предложений в период теряются, превращаясь в простое повторение предложений (см. в § I о примере 16; см. примеры 176—180, ср. с примером 209).

В примере 35а — подобная же серединная каденция на вполне устойчивой гармонической тонике, что, вообще говоря, противоречит «природе» периода. В данном случае полная замкнутость первого предложения при медленном темпе подчеркивает особенно спокойный, сосредоточенный характер музыки, ее горестное содержание («смерть девушки»). Однако небольшое мелодическое, ритмическое и гармоническое различие каденций здесь также весьма существенно для их согласования и для объединения предложений: точное повторение (при отсутствии ритмически моторного движения, как в примерах 176—180) придало бы музыке совершенно статичный характер.

В примерах 36—39 — необычные, но встречающиеся уже в классическом стиле серединные каденции на субдоминанте. И если в первом из них второе предложение начинается с доминанты, то в последних трех (37, 38, 39) в нем подхватывается та же субдоминантная гармония, которая, таким образом, главенствует в середине построения и при наличии цезуры тесно связывает оба предложения.

В примере 40 — серединная каденция на модулирующем прерванном кадансе.

В примере 41 — при определенном разграничении предложений отсутствует явно выраженная серединная каденция, заменяемая мелодическим (двухголосным) ходом.

Примеры 42—45. Разомкнутые периоды, завершающиеся на доминанте.

Пример 43 замечателен тем, что и серединная каденция

не совсем обычно — на несовершенной тонике (на это было указано выше). Таким образом, здесь соотношение срединной и заключительной каденций обратное по отношению к типичному: Т серед. D закл. вместо D—Т (см. об этом примере в § 17).

В примере 45 — разомкнутость периода подчеркивается не только модулированием в доминантную тональность, но и последующим дополнительным мелодическим переходом к репризе. Здесь завершающий каданс отсутствует.

В примере 46 — весьма своеобразный случай разомкнутого периода с модулированием в субдоминанту.

33 а) Andante con moto

Бетховен. Соната № 23, ч. II



Гайдн. Симфония № 2 (104), ч. IV, финал

34 Allegro spiritoso



35 а) Andante con moto

Моцарт. Квартет № 5 (25), ч.III

36 Moderato

Бетховен. Соната № 25, финал

37 [Vivace]

38

Musical score for Beethoven's Sonata No. 6, measures 38-41. The score is in 2/4 time and B-flat major. Measure 38 starts with a piano (p) dynamic. Measures 39 and 40 feature triplet eighth notes in the right hand. Measure 41 ends with a fermata.

Шуман. Альбом для юношества, № 19

39

[Moderato]

Musical score for Schumann's Album for the Young, No. 19, measures 39-42. The score is in 2/4 time and D major. Measure 39 starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. Measures 40 and 41 feature a melodic line in the right hand with a fermata in measure 41. Measure 42 ends with a fermata.

[Tempo di valse]

Шуман. Бабочки, № 1

40

Musical score for Schumann's Butterflies, No. 1, measures 40-43. The score is in 3/4 time and D major. Measure 40 starts with a piano (p) dynamic. Measures 41 and 42 feature a rapid sixteenth-note melody in the right hand. Measure 43 ends with a fermata.

41 Andante

Гайдн. Квартет № 2 (56), менуэт, трио

42 Allegretto

Бетховен. Соната №18, ч. III

43 Moderato e grazioso



Прокофьев. Мимолетности, соч. 22, №11



45 [Tempo di Minuetto]

Бетховен. Соната №20, ч. II





§ 25. Модуляционные особенности периодов

Примеры 47—62. См. гл. II, § 17

Примеры 47—53. Нередко встречающиеся модуляции: 1) в параллельную тональность в первом предложении с последующим возвращением в основную (пример 47); 2) второе предложение непосредственно начинается в тональности II ступени с последующим возвращением в основную (примеры 48—51); 3) второе предложение непосредственно начинается в субдоминантной тональности (примеры 52, 53).

В примере 54 — отклонение в далекую тональность (низкой медианты).

В примере 55 — изредка встречающееся в классическом стиле завершение периода в тональности верхней медианты мажора.

Примеры 56, 57. Искключительные для классической музыки случаи: модулирование в далекие терцовые тональности, вниз F — D (56) и вверх F — A (57).

В примере 58 — весьма своеобразный модулирующий (из D в C) разомкнутый период — случай исключительный в классическом стиле.

Примеры 59—62 — характерные для современной реалистической музыки с резко выраженной модуляционностью.

В примере 59 — необычайные отклонения (первое предложение из *fis* отклоняется в B).

В примере 60 — неожиданный модуляционный поворот в тональность низкой медианты (см. пример 56).

В примерах 61, 62 — модуляционность, выраженная особенно резко.



Бетховен. Симфония №7, ч. II



Моцарт. Квинтет № 4 (6)

Larghetto

48



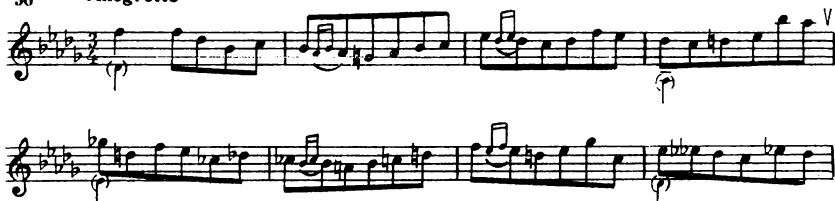
Бетховен. Соната № 7, ч. III, менуэт

49 **Allegro**



Шопен. Этюд № 26

50 **Allegretto**



Прокофьев. Ригодон, соч. 12

51 **Vivace**



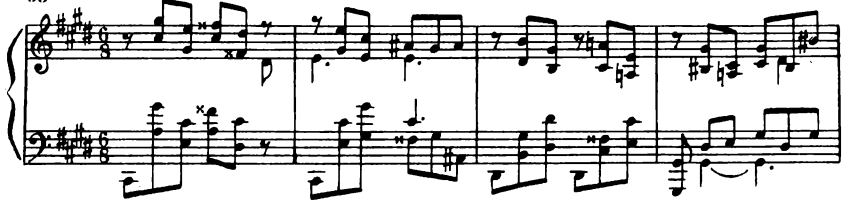
52 Minuetto. Allegro



Скрябин. Прелюдия, соч. 11 № 10

Andante

53



Бетховен. Соната № 9, финал

54 [Allegro commodo]



$$4 + 5 + 1 = 10$$

Бетховен. Квартет № 3, ч. III

Allegro

55



D-fis

56 Allegro

Бетховен. Симфония № 6, ч. III



F-D 16

57 Presto

Бетховен. Симфония №7, ч. III

8+14=22

Бетховен Симфония № 8

58 [Allegro vivace e con brio]

D-C 8+6=14

Прокофьев. Гавот, соч. 32 №3

59 Allegro non troppo

8+6=14

60 Allegretto

F-A-s

61 Molto giocoso

Прокофьев. Мимолетности, соч. 22 №5

62 Andantino

Прокофьев. Концерт №2

§ 26. Периоды со вступлением и дополнением

Примеры 63—67. См. гл. II, § 17

В примере 63 большой 16-тактный период расширен до 20 тактов за счет 2-тактных вступлений в сопровождении — не только в первом, но и во втором предложении:

$$\overline{2 \text{ вст.} + 8} + \overline{2 \text{ вст.} + 8} = 20$$

(см. вступления в примерах 90, 119, 137, 144, 151, 213).

Примеры 64—67. Дополнения в периоде и к периоду.

В примере 64 период расширен до 10 тактов посредством внутреннего дополнения (фразы), подтверждающего предыдущий каданс (на 8-м такте) и вторгающегося в следующее построение:

$$\overline{4 + 4 + 2} + 1 = 10 + 1$$

В примере 65 — более развитое дополнение, образующее уже не фразу, а третье 4-тактное предложение заключительного характера, которое в свою очередь расширяется дополнительным кадансовым заключением. Таким путем период разрастается до 14 тактов:

$$4 + 4 + \overline{4 + 2} = 14$$

Модуляционное развитие, упорно утверждающее новую тональность параллельного мажора, пришедшего на смену первоначальному минору, соответствует сонатному принципу. Разработочный характер развития в последующей средней части с окончательным утверждением основной тональности в репризе еще более подчеркивает «сонатность» этого менюэта (в конспективном виде).

Примеры 66, 67. Самостоятельное, «внешнее» дополнение к периоду, вступающее после его завершения заключительной каденцией и в целом образующее сложный (усложненный) период (см. гл. II, § 20, гл. III, примеры 187—200).

В примере 66 дополнение соединяется мелодической связкой, распространяется на 4 такта с вторжением: $8 + 4^{+1}$ (доп.) = 12^{+1} .

В примере 67 дополнение большого масштаба состоит из двух предложений, из которых второе подхватывает первое, трехкратно динамически обыгрывая заключительную каденцию. В целом образуется большой сложный период:

$$8 + 9 \text{ (доп.)} \\ \overline{4 + 5} = 17$$

[*Allegro con fuoco*]

63

аккомпанемент

аккомпанемент

$[2] + 8 \cdot [2] + 8 = 20 (16)$

Бетховен. Соната № 3, ч. II

64 *Adagio*

Дополнение

$4 + 4 + 2 + 1 = 10 + 1$

Бетховен. Соната № 1, ч. III, менуэт

65 *Allegretto*

$+4 + 4 + 2 = 14$

Бетховен. Соната № 3

66 *Allegro con brio*

$3 + 3 = 6$



Бетховен. Соната № 8, ч. III, финал

67 Allegro



§ 27. Трехчастные периоды

Примеры 68—76. См. гл. II, § 17

Примеры 68—76. Периоды, состоящие из трех предложений, из которых последнее является не дополнением, но непосредственным продолжением развития, приводящим обычно к заключению. В некоторых случаях третье предложение служит репризой (примеры 76, 205—207).

В примерах 68—74 — по 12 тактов ($4+4+4$).

В примере 75 — расширение последнего предложения: $4+4+8=16$.

В примере 76 — расширение среднего предложения: $4+8+4=16$.

В примере 68 — последовательное модулирование предложений в двойную доминанту: $B-F-C$.

В примере 69 — каждое предложение резко ограничивается, приобретая самостоятельный характер.

В примере 70 — необычная для классического стиля модуляционная каденция на доминанте верхнемедиантной тональности ($B-d$) с поворотом в $F-dur$ с неустойчивым кадансированием на T , что производит впечатление незавершенности.

В примере 71 — среднее предложение модулирует в субдоминанту — весьма необычный для классического стиля случай.

В примере 72 — типичный простейший образец трехчастного периода.

В примере 73 — третье предложение непосредственно начинается в субдоминантной тональности, что необычно и производит весьма своеобразное впечатление.

В примере 74 — предложения тесно связаны между собой, тем не менее достаточно ясно выделяются. При подражании классическим образцам, этот гавот отличается большим своеобразием гармонического и модуляционного развития.

В примере 75 — первые два предложения «нормально» согласуются⁴ — по типу D—T, но с несовершенной тонической каденцией (так же, как в примерах 65, 73), предваряющей третье предложение, которое в данном случае расширено вдвое, продолжает развивать предыдущий мотив и не является лишь заключительным дополнением (в отличие от примера 65).

В примере 76 — первое предложение замкнуто совершенной тонической каденцией, что дает возможность повторить его в репризе без какого-либо изменения мелодии (варьируется лишь гармония). Зато средний период значительно расширен и заканчивается каденцией на доминанте, что в целом служит динамической подготовкой репризы.

68 Minuetto

Бах. Бранденбургский концерт № 1



69 Poco adagio

Гайдн. Квартет № 10, ч. II



70 Presto

$\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} = 12$

71 Allegro vivace

Бетховен. Соната № 24, ч. II

$\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} = 12$

72 Allegretto tranquillo e grazioso

Григ. Норвежский танец № 2

$\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} = 12$

Моцарт. Симфония № 6 (44), ч. II

73 Poco adagio

$\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} = 12$

74 Non troppo allegro

f

4 + 4 + 4 = 12

Моцарт. Симфония № 1 (49), ч. III

75 Allegretto

f

4 + 4 + 8 = 16

Метнер. Сказка, соч. 26, № 3

76 Narrante a piacere

f

4 + 8 + 4 = 16

§ 28. Периоды с особенностями, от 6 до 10 тактов

Примеры 77—95. См. гл. II, § 17

Примеры 77—95. Самые разнообразные по величине и составу периоды — от 6 до 10 тактов (уменьшенные 4-тактные были приведены выше, см. примеры 22—26). Внутреннее членение указано в каждом примере. Обращаем внимание на следующие особенности.

В примере 77 — построение, при быстром темпе и малом размере тактов, чрезвычайно лаконично и производит впечатление замкнутого предложения. Однако повторное строение с серединой каденцией (на несовершенной Т и со связкой в мелодии), расчленяющей 3-тактовые предложения, придают построению определенный характер 6-тактового короткого периода.

В примере 78 — более развернутый период из 6 больших тактов ($3+3=6$) с размером в $\frac{4}{4}$.

В примере 79 — весьма своеобразная метрическая структура 6-тактового периода. Первое предложение занимает $2\frac{1}{2}$ такта, а второе начинается (после явно выраженной цезуры) со второй половины 3-го такта и распространяется до первой половины 5-го такта, после чего со второй его половины как будто наступает повторение периода. Вследствие этого образуется необычная структура: $2\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}=4\frac{1}{2}$. Но это обманчиво: начало темы, охватывающее $1\frac{1}{2}$ такта, служит лишь окончанием 6-тактового периода, после чего в 7-м такте вступает совершенно новая тема. При этом образуется общая структура $2\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}=6$. Здесь происходят явные метрические сдвиги в 3-м и 5-м тактах.

Секрет этого оригинального построения заключается в том, что по существу меняется размер тактов: мелодический ход в начале 2-го такта метрически принадлежит 1-му такту, удлиняя его до 6 четвертей, то есть образуя единый такт в $\frac{3}{2}$. В 5-м и 6-м тактах возникает аналогичное объединение (такт в $\frac{3}{2}$), приводящее к началу новой темы уже на первой четверти 7-го такта (к восстановлению общей квадратности размера). При обозначении фактической перемены размера (которая никогда не применялась в классическом стиле) здесь образуется уникальный 5-тактовый период с тремя предложениями, со структурой $2+2+1=5$ (см. пример 79а).

Своеобразная метрическая структура 8-тактовых периодов нередко встречается у Моцарта (см. примеры 81, 82).

В примере 80 — весьма необычный период с сокращенным вторым предложением ($4+3=7$) и со своеобразной каденцией — на неустойчивой тонике и с переходом через S. Второе предложение выделяется главным образом из-за повторения основного мотива.

В примерах 81, 82 — периоды нормальные по величине, но с неравномерным членением на предложения: $3+5=8$ и $5+3=8$.

В примере 83 — период, подобный предыдущему (5+3), но с вторжением (8⁺¹).

В примере 84 — второе предложение не только вторгается в 9-й такт, но и производит впечатление некоторого расширения, поэтому весь состав может быть обозначен как 4+5=9.

В примере 85 — уже определенное 9-тактное построение периода с вторжением 4+5⁺¹=9⁺¹. При повторении темы на октаву выше прибавляется паузирующий такт (4+6=10), заменяющий каданс (весьма своеобразный прием, примененный ранее Бахом в Adagio Бранденбургского концерта № 1).

В примерах 86—91 — часто встречающееся небольшое расширение второго предложения. Особенно ясно оно выступает при сравнении в примере 90а первоначального изложения темы (4+6=10) с нормальным в репризе (90 б).

В примерах 92—95 — весьма своеобразные периоды с нечетными предложениями: 5+5=10.

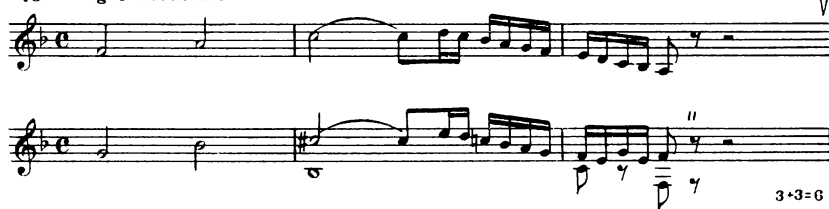
Гайдн. Квартет № 31, ч. IV

77 Presto



Моцарт. Квартет № 10 (27)

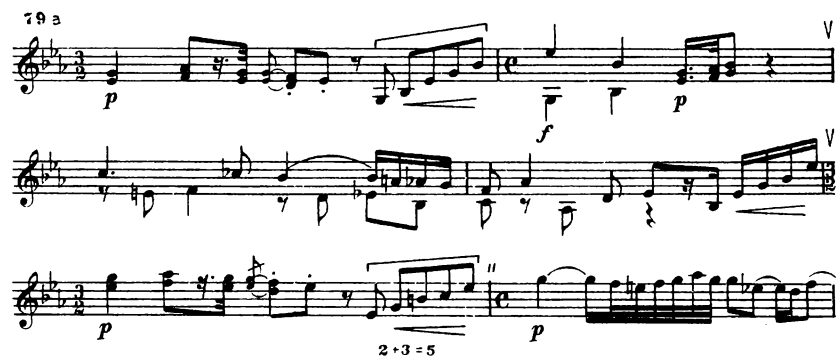
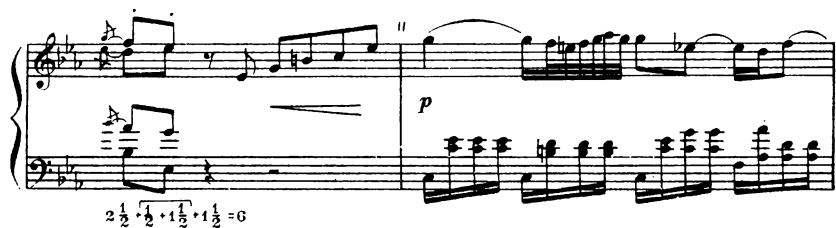
78 Allegro moderato



Моцарт. Квартет № 4 (20), ч. III

79 Adagio





Моцарт. Квартет № 4 (20), ч. II

81 Moderato

3+5=8

Моцарт. Квартет № 2 (18), ч. II

82 Andante

5+3=8

Бетховен. Соната № 7, ч. II

83 Largo e mesto

5+3+1=8+1

84 *Allegro cantabile sostenuto*



Шуберт. Симфония № 7

85 [*Allegro moderato*]



Гайдн. Квартет № 11 (75), ч. III

86 *Presto*



Гайдн. Квартет № 6 (74), ч. II

87 *Largo assai*



88 Minuetto



Моцарт. Соната № 5

89 Allegro



Бетховен. Соната № 1, ч. III, трио

90 [Allegre



Чайковский. „Времена года“. Июнь

91 Andante cantabile



92 Allegretto

Гайдн. Квартет № 7 (57), ч. III



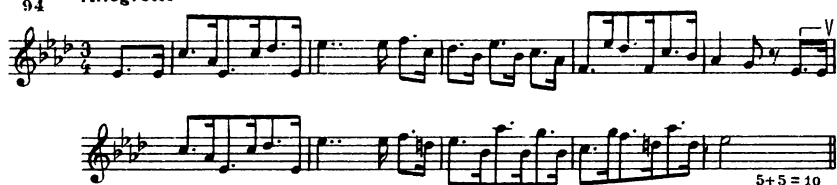
Моцарт. Симфония № 3, (47)

93 [Allegro]



Шуберт. Соната № 4, ч. III, трио

94 Allegretto



Шуберт. Квартет № 1, ч. IV

95 Allegro moderato



§ 29. Периоды от 12 до 15 тактов

Примеры 96—117. См. гл. II, § 17

В примерах 96, 97 — периоды с большим расширением второго предложения: $4+8=12$.

В примерах 98—102 — своеобразные периоды с 6-тактными предложениями: $6+6=12$.

В примерах 103, 104 — очень своеобразные по своему строению 13-тактные периоды:

$$4 + 5 + 4 \text{ (доп.)} = 13 \text{ и } 4 + \overline{5 + 1 \text{ пер.}} + 3 \text{ (доп.)} = 13$$

В примерах 105—108 — 14-тактные периоды обычно образуются путем сокращения второго предложения: $8+6=14$.

В примере 109 — своеобразный период с ненормативным 6-тактным первым предложением, расчленяющимся в свою очередь на 3-тактные фразы:

$$\overline{\overbrace{3 + 3}^6}} + 8 = 14$$

В примерах 110, 111 — периоды с большим расширением; второго предложения — $4+10=14$ и первого — $10+4=14$.

В примерах 112—114 — весьма своеобразные периоды с нечетными предложениями: $7+7=14$.

В примере 115 — своеобразный трехчастный период: $4+5+5=14$.

В примерах 116, 117 — необычные 15-тактные периоды: в первом случае с сокращенным нечетным вторым предложением ($8+7=15$, что встречается очень редко); во втором случае с 6-тактным первым предложением и с расширением второго предложения до 9 тактов, частично за счет продления последнего каданса на доминанте, размыкающего все построение ($6+9=15$).

Моцарт. Квинтет № 6 (2), ч. III

96

4+8=12

97 Minuetto

4+8=12

98 Allegretto

6+6=12

99 Presto

6+6=12

100 Minuetto

6+6=12

101 Minuetto



6 + 6 = 12

Бетховен. Соната № 29

102 [Allegro]



6 + 6 = 12

Моцарт. Квинтет № 3 (5), ч. II

103 Minuetto



4 + 9 = 13

Моцарт. Квнтет № 3 (5), ч. III

104 Adagio ma non troppo

$\frac{4}{4} + 5 + 1$ пер. + 3 доп. = 13

105 Allegro

Гайдн. Квартет № 4 (72), ч. III, трио

$8 + 6 = 14$

106 Presto

Гайдн. Квартет № 7 (57), ч. IV

$8 + 6 = 14$

107 *Andante di molto*

Моцарт. Симфония №10(42), ч. II

8+6 = 14

108 *Minuetto. Allegro vivace*

Шуберт. Трагическая симфония, ч. III

8+6 = 14

109 *Allegro*

Моцарт. Симфония №2 (48), ч. III

6+8 = 14
3+3

110 Allegretto

4 + 10 = 14

Моцарт. Квартет № 3 (19), ч. III, трио

111 [Allegretto]

10 + 4 = 14

Бетховен. Соната для скр. и ф-п. № 7, ч. I V

112 Allegro

10 + 4 = 14



7+7=14

Глинка., „Иван Сусанин“. Песня Вани

113



7+7=14

Чайковский., „Времена года“. Июль

114 Allegro moderato con moto



7+7=14

Моцарт. Симфония № 3 (47)

115 [Allegro]



4+5+5=14

116 Allegretto grazioso



Метнер. Сказка, соч. 26 № 1

117 [Allegretto trescamemente]



§ 30. Периоды от 16 до 23 тактов

Примеры 118—137. См. гл. II, § 17

Пример 118. Большой период, обычный по членению ($8+8=16$), но с очень своеобразным отклонением в A-dug и возвращением в миксолидийский C-dug.

Примеры 119, 120. 16-тактные периоды с необычным членением.

В примере 119 — большое расширение второго предложения: $6+10=16$.

В примере 120 — 4-тактное вступление сопровождающего характера имеет важное значение в структуре целого: $4 \text{ вст.} + 8 + 4 = 16$.

Примеры 121, 122. Сравнительно редко встречающиеся 17-тактные периоды с расширением одного из предложений.

В примере 121 — расширение первого предложения. Второе предложение вторгается в 6-тактное дополнение, которое мы не приводим. Здесь получается построение: $9+8=17$ (считая второе).

В примере 122 — большой трехчастный период с расширенным средним предложением и репризой, дополненной одним тактом:

$$4 + \left| \frac{8}{4 + 4} \right| + \left| \frac{5}{4 + 1} \right| = 17$$

17-тактное построение встретилось уже в примере 67, в котором дополнение к периоду расширено до 9 тактов.

Примеры 123—126. 18-тактные периоды с разной структурой.

В примере 123 — сокращенное первое предложение и очень расширенное второе: $6+12=18$.

В примере 124 — весьма своеобразное строение — оба предложения нечетные: $11+7=18$.

В примере 125 — разомкнутый период с четко разграниченными контрастными фразами (диалог). При ярко выраженном повторном строении первая фраза второго предложения расширена, нарушая аналогию:

$$\left| \frac{8}{4 + 4} \right| + \left| \frac{10}{6 + 4} \right| = 18$$

В примере 126 — трехчастный период с замкнутым средним и с расширенным третьим предложением, построенным на новом, производном мотиве: $4+4+10=18$.

Примеры 127, 128. Редко встречающиеся 19-тактные периоды с весьма своеобразной структурой.

В примере 127 — первой 3-тактной фразе отвечает вторая, сходная по материалу, но с прибавлением одного такта; вместе с третьей фразой образуется очень большое нечетное 11-тактное предложение: $7+4=11$. Второе предложение подхватывает доминантную гармонию, на фоне которой в течение четырех тактов многократно обыгрывается выделяющийся мотив шестнадцатыми, что создает впечатление непрерывности развития, слитности предложений. Общая структура: $11+8=19$.

В примере 128 — первое предложение оказывается усеченным (7-тактным) вследствие непосредственного вторжения — серединная каденция здесь совпадает с новым вступлением темы. Второе, 8-тактное предложение расширено внутренним дополнением до 12 тактов:

$$7 + \left| \frac{12}{8 + 4} \right| = 19$$

Примеры 129—134. Расширение периодов до 20 тактов встречается нередко и образуется обычно путем дополнения (примеры 129—131), реже — посредством простого расширения второго предложения (пример 132).

В примере 133 — весьма своеобразное строение:

$$\left| \frac{5 + 7}{5 + 7} \right| + 8 \text{ (доп.)} = 20$$

В примере 134 — определенное трехчастное строение с 6-тактными первыми предложениями и конечным вторжением: $6+6+8^{+1}=20^{+1}$.

Примеры 135—137. Большие периоды в 21—23 такта неизменно несут в себе своеобразие внутренней структуры.

В примере 135 — структура более нормальная: расширенное на 2 такта второе предложение дополняется 4-тактным заключением:

$$8 + \left| \frac{14}{10 + 4} \right| \text{ (доп.)} = 22$$

В примере 136 — период с более своеобразной структурой. Первое предложение расширено на 2 такта, путем повторения серединной каденции (на устойчивой тонике), а второе предложение играет роль обширного заключения с неравномерными фразами:

$$\left| \frac{10}{8 + 2} \right| + \left| \frac{12}{5 + 4 + 3} \right| = 22$$

В примере 137 — трехчастный период с сокращенным последним предложением (первый, вступительный такт не играет существенной роли): $8+8+7=23$.

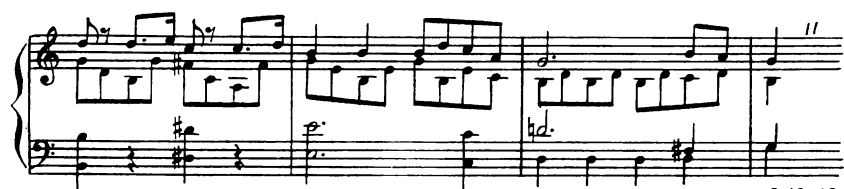
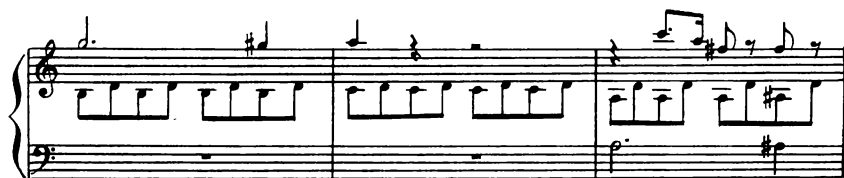
Шостакович. Симфония №5, ч. II

118 [Allegretto]



8+8=16

119 [Allegro vivace]



6•10=16

120 [Allegretto]

4 вст. * 8 + 4 = 16

Шуберт. Симфония C-dur, ч. II

121 [Andante con moto]

9 + 8 = 17

Прокофьев. Концерт № 3, ч. II

122 Andantino



123 Allegro

Моцарт. Симфония № 2 (48), ч. III, трио



124 Galante

Моцарт. Симфония № 8 (Серенада № 7), ч. II

11

7

11+7=18

125 Allegro

Бетховен. Симфония № 5, скерцо

8

10

8+10=18

126 Allegro molto

Гайдн. Симфония № 6 (94), ч. III

11

7

11+7=18

4 + 4 + 10 = 18

Гайдн. Квартет № 7 (57), ч. II

127 Allegretto

11-8=19

128 Adagio espressivo

Шуман. Симфония № 2, ч. III

7+8+¼ доп.= 19

129 Allegro

Гайдн. Симфония № 8 (98), ч. III

4+8+8=20

130 Allegro vivace

Бетховен. Симфония №4, скерцо



4+8+8=20

131 Minuetto

Моцарт. Квартет №6 (22), ч. III

16
4+12 + 4 доп= 20

132 Andantino in modo canzona

Чайковский. Симфония №4, ч. II



8+12=20

133 Allegro

5+7+8 доп 20

Бетховен. Симфония №1

134 Allegro con brio

6+6+8+1=20¹⁴

Гайдн. Симфония №9 (95), ч. III

135 Minuetto

8 + $\frac{14}{10+4}$ = 22
дон.

Andante con moto

Бетховен. Симфония №5, ч. II

136

10 / (6 + 2) + (12 / (5 + 4 + 3)) = 22

137 Adagio

(1+) 8+8+7 = 23

§ 31. Периоды от 24 до 30 тактов

Примеры 138—151. См. гл. II, § 17

Примеры 138—142. Построение в 24 такта является своего рода нормативом большого периода в силу естественной квадратности при трехчастной структуре.

Примеры 138, 139 являются типичными в этом отношении: $8+8+8=24$.

В примере 140 — более своеобразная квадратная структура: $8+12+4$ (доп.) $=24$.

В примере 141 — малозаметное (благодаря паузированию в конце предложения) нарушение квадратности: $8+7+9=24$.

В примере 142 — своеобразное строение: большой 24-тактный период состоит из двух равных предложений, содержащих по две 6-тактных фразы. Первые фразы каждого предложения ясно расчленяются на две 3-тактные полуфразы (во вторых же происходит суммирование). Таким образом, здесь основную роль играет не двучленное, а трехчленное объединение тактов:

$$\begin{array}{c} \overline{12} \\ \overline{6 + 6} \\ \overline{3 + 3} \end{array} + \begin{array}{c} \overline{12} \\ \overline{6 + 6} \\ \overline{3 + 3} \end{array} = 24$$

Примеры 143—150. Периоды от 25 до 30 тактов, очень большой масштаб которых обусловлен трехчастной структурой с различным соотношением предложений. В некоторых случаях создается определенное впечатление расширения одного из предложений (в сравнении с квадратной нормой 24-тактного периода): в примере 144 расширение последнего предложения ($8+8+9=25$), в примере 145 — среднего ($8+10+8=26$), в примерах 149—150 — последнего ($8+8+12=28$; $8+8+14=30$), в примере 148 — среднего и последнего ($8+11+9=28$). Своеобразно строение в примере 147: само развитие тематизма занимает в трех коротких предложениях 14 тактов ($4+4+6$), но с необходимыми вступительными тактами фанфарного характера сильно расширяется: $8+8+10=26$. Построения большей величины приобретают уже характер сложного периода или свободного построения (гл. II, § 20; гл. III, примеры 187—200 и 218—232).

Пример 151 представляет собой 24-тактный период очень большого масштаба, зависящего не только от количества, но и от величины тактов, а также от ритмической сложности тематического развития. Период состоит из двух явно расчленяющихся серединой каденцией на D предложений, из которых второе очень расширено. Вступительные такты здесь играют существенную роль в построении целого, а поэтому должны быть приняты во внимание. Вследствие этого объединение тактов образуется нечетное — особенность мало заметная при таком масштабе и сложности развития, тем более что само тематическое развитие укладывается в четные объединения тактов:

$$\begin{array}{c} \overline{7} \\ \overline{1 \text{ вст.} + 6} \end{array} + \begin{array}{c} \overline{17} \\ \overline{1 \text{ вст.} + 16} \end{array} = 24$$

138 [Allegro molto e vivace]

Бетховен . Симфония №1, ч.III, трио

p *p* *pp* *p* *sf*

$$8+8+8=2\frac{1}{2}$$

139 Con vivacita

Бетховен . Соната №27

f *p* *f* *p* *in tempo* *ritard.* *dim.* *pp* *ritard.* *fp*

$$8+8+8=2\frac{1}{2}$$

Шуберт . Трагическая симфония, ч.II

140 Andante

p *f* *p* *f*



141 Allegro

Бетховен . Соната № 4, ч. III



142 Темп вальса

Глинка . Вальс-фантазия



143 Allegretto

Моцарт. Квартет №1 (17), ч.II, трио

8 5 25 12

$8 + 5 + 12 = 25$

144 Adagio sostenuto

Бетховен. Соната №29, ч.III

8 8 9

$(1+) 8+8+9=25$

Minuetto

Гайдн. Симфония № 3 (99), ч.III

145 Allegretto

8 9

8+10+8=26

146 Allegretto

Моцарт. Квартет № 3 (19), ч. III

6+10+5+5=26

147 Allegretto

Гайдн. Симфония № 5 (93), ч. III, трио

$\frac{8}{4 \text{ вст.}} + \frac{8}{4 \text{ вст.}} + \frac{10}{4 \text{ вст.}} + 6 = 26$

148 Allegretto

8 + 11 + 9 доп. = 28

Моцарт. Квартет № 5 (21), ч. I.

149 Minuetto

8 + 8 + 8 + 4 доп. = 28

150 Minuetto

10 30

8+ 8+ $\frac{14}{10+4 \text{ Доп.}}$ = 30

Голубев. Концерт № 3

[Allegro ma non tanto, molto appassionato]

151

3 3 3



§ 32. Периоды единого строения

Примеры 152—166. См. гл. II, §§ 17, 18

Примеры 152—157. Периоды единого строения средней величины (8—9 тактов), сходные с замкнутыми предложениями: предложения-периоды.

При сильном кадансовом утверждении начальной и даже

новой (пример 157) тональности выявляется типичная для периода законченность построения; при более мягком кадансировании в новой тональности, а также при более слитном мелодическом развитии построение в большой мере приобретает характер предложения (пример 155).

Примеры 158—166 — чем длиннее построение, тем более сходно с периодом и менее сходно с предложением. Особого внимания заслуживают большие, 16-тактные периоды единого развития — здесь уже не может быть и речи о предложении.

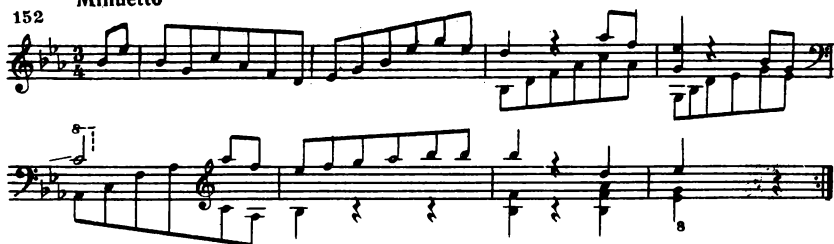
В примере 165 — медленный темп придает особенно большую протяженность периоду — в первой части (а), экспозиционном развитии (здесь V_2 -аккорд на 8-м такте настолько тесно связан с последующим, что не образует грани с серединой каденцией), и во второй части (б), продолженном развитии (все построение представляет собой двухчастную форму). Гармония, в этом произведении имеющая особое выразительное значение (см. гл. I, § 4), в классическом стиле является примечательной, подлинно новаторской, представляя исключительный интерес.

В примере 166 — весьма своеобразное длительное (13 больших тактов по $\frac{6}{4}$) непрерывное мелодическое развитие без каких бы то ни было признаков членения на предложения.

Гайдн. Симфония № 1 (103), ч. III, трио

Minuetto

152



Гайдн. Квартет № 2 (58), ч. III

153 Allegretto



Бетховен. 32 вариации

Allegretto

154



Бетховен. Соната № 6, ч. II



Бетховен. Трио, соч. 9 №1, ч. IV



Бетховен. Симфония № 5, ч. II



Моцарт. Квартет № 2 (18), ч. III



Моцарт. Квартет № 7 (23), ч. III



160 [Allegro]



Гайдн. Квартет № 4 (72), ч. III

161 Allegro



Моцарт. Симфония № 8 (Серенада № 7), ч. II

162 Galante

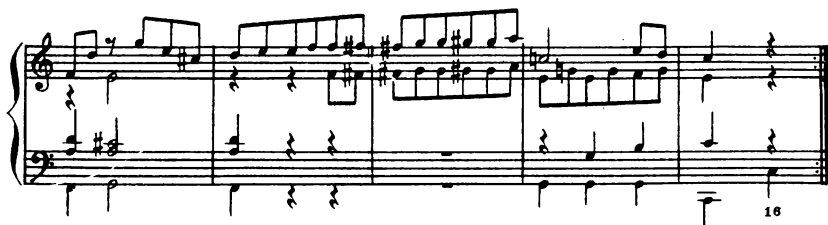


Моцарт. Квинтет с кларнетом № 6 (2), ч. III, трио I

Minuetto

163





Бетховен. Соната № 13, ч. II

164 **Allegro molto e vivace**



Бетховен. 33 вариации, вар. XX

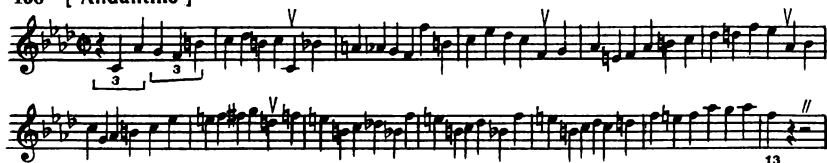
165 **Andante**





Шопен. Этюд № 25

166 [Andantino]



§ 33. Предложения

Примеры 167—180. См. гл. II, § 18

Примеры 167—169. Вполне самостоятельные короткие (4—5 тактов) замкнутые предложения, в которых полностью высказана определенная музыкальная мысль, — то есть выполняющие экспозиционную функцию.

В примерах 167, 168 — ладо-функциональное построение подобно периоду — с движением TD—DT (167) и TD—ТТ (168). Однако срединных каденций (наблюдаемых в примерах 22—26) здесь нет.

В примере 169 — тема-мелодия играет в начале пьесы роль «заставки» (или эпиграфа), а в конце — послесловия, повторяясь буквально и нигде не подвергаясь развитию. Этим подчеркивается самостоятельность высказанной музыкальной мысли, а тем самым и особая экспозиционная роль этого построения. А между тем это явное предложение и ни в коем случае не период. Весьма оригинальны и выразительны здесь мелодия и гармония, неожиданно сдвигающиеся с а-moll в хорошо подготовленный gis-moll. Предложение, в сущности, 4-тактное, а 5-й такт играет роль ферматы.

В примере 170 вступительное предложение вторгается в следующее (основное) построение, но не объединяется с ним в период, оставаясь вполне самостоятельным.

В примере 171 4-тактное предложение расширено до 6 тактов за счет мелодической связи.

Примеры 172—175. Разомкнутые самостоятельные предложения.

В примере 172 при крайней лаконичности предложения его самостоятельность подтверждается фермой.

В примере 173 — своеобразное 7-тактное предложение, а не период единого развития, ввиду окончания на D.

В примерах 172—175 построения по величине соответствуют нормальному периоду (единого развития) и выполняют характерную для него экспозиционную функцию (что подчеркивается знаками повторения), но вследствие разомкнутости превращаются в большие предложения (как в примере 173).

Примеры 176—180. Точное повторение предложений, не вносящее нового развития, не создающее согласованных взаимоотношений, а поэтому не образующее периода. Здесь куплетное развитие образует лишь повторные (двойные) предложения.

167 Allegro

Бетховен. Квартет № 14, ч. VII



168 Andante

Бетховен. Соната № 13



Прокофьев. Мимолетности, соч. 22, № 13

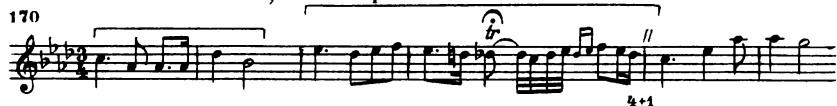
169 Allegretto



Moderato cantabile, molto espressivo

Бетховен. Соната № 31

170



171 Andante con moto quasi allegretto



Бетховен. Симфония № 6

172 Allegro ma non troppo



Бетховен. Соната № 29, ч. II

Scherzo

173 Assai vivace



Моцарт. Симфония № 8 (Серенада № 7), ч. IV, трио II

174 Minuetto



Бетховен. Соната № 12, ч. II, трио

175



176

Шуман. Бабочки, № 12



177 Allegro moderato alla marcia

Григ. Норвежский танец № 3



178 Allegretto con moto

Чайковский. „Времена года“. Подснежник



179

Глинка. „Руслан и Людмила“. Персидский хор



180 Vivace

Глинка. „Я здесь, Инезилья“



§ 34. Фразы

Примеры 181—186. См. гл. II, § 19

Примеры 181—185. Часто встречается суммирование фраз, объединяющихся в предложения.

В примере 181 первые две фразы образуют предложение, уподобляющееся периоду по повторному развитию и согласованию кадансов: D (серед.) — T (закл.). Однако завершающая предложения каденция на T не вполне устойчива и служит лишь срединной каденцией для всего построения. Во второй части периода происходит суммирование: предложение не расчленяется на отдельные фразы, фраза распространяется на все предложение, то есть перед нами фраза-предложение.

В примерах 182—185 срединная каденция отсутствует: первые две фразы не объединяются в период вследствие точного повторения (пример 182) или секвенцирования (примеры 183—185). Во второй части, как в примере 181, происходит суммирование (фраза-предложение).

Пример 186 представляет особый интерес. В нем такое же, как в примере 181, повторение мелодических фраз, но троекратное и на разной гармонии (3+2+2). Объединение их в предложение и срединная каденция также отсутствуют. Вместе с последующей расширенной фразой-предложением (4 такта) образуется модулирующий период единого развития (a-moll—C-dur). Но на этом построение не заканчивается: к нему непосредственно присоединяется большое 6-тактное дополнение, состоящее в свою очередь из короткой фразы и расширенной фразы-предложения. Это дополнение играет роль не заключения, а перехода. В целом образуется разомкнутый сложный период с дополнением (§ 20), со структурой:

$$\overbrace{| 3 + 2 + 2 + 4 |}^{\text{период 11}} + 6 (\text{доп.}) = 17$$

Бетховен. Соната № 13

Allegro

181

Фраза - предложение

$\frac{4}{2+2} + \frac{4}{4} = 8$

Гайдн. Квартет, № 13 (76), ч. III

182 **Allegro**

Фраза

Фраза

Фраза - предложение

$2 + 2 + 4 = 8$

Бетховен. Соната № 1, ч. IV

[Prestissimo]

Фраза

Фраза

Фраза - предложение

$2 + 2 + 4 = 8$

Бетховен. Соната № 12, ч. II, трио

184 [Allegro molto]

Фраза - предложение

$4 + 1 + 8 = 16$

Гармоническая схема

185

[Allegro]

фраза

фраза



фраза-предложение



4 + 4 + 8 = 16

[Allegro]

Бетховен. Соната № 9

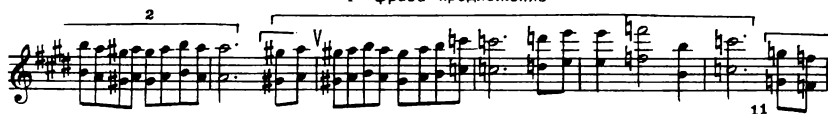
186

3

2



4 фраза-предложение



11

4 фраза-предложение

11 6
3 + 2 + 2 + 4 + 2 + 4 = 17

§ 35. Сложные периоды

Примеры 187—200. См. гл. II, § 20

Пример 187 — такой же, как в примерах 66, 67, сложный период с дополнением, но исключительно большого масштаба. Первоначально два 10-тактных предложения образуют период, который расширяется внутренним дополнением (третьим предложением) до 28 тактов. Затем, после заключительной каденции, к нему присоединяется новое, самостоятельное дополнение,

которое в свою очередь состоит из основного 8-тактного предложения и дополнительного короткого 4-тактного (всего 12 тактов). В целом этот весьма сложный период имеет следующую структуру:

$$\left| \begin{array}{c} \text{период 28} \\ 10 + 10 + 8 \text{ (доп.)} \end{array} \right| + \left| \begin{array}{c} (12 \text{ доп.}) \\ 8 + 4 \end{array} \right| = 40$$

Пример 188 — двойной период первого типа, то есть такой, в котором проводится второе, варьированное изложение темы в виде нового периода, причем происходит смысловое объединение в одно целое обоих периодов без особого согласования кадансов. В данном случае кадансы в основном одинаковы, объединение их подчеркивается мелодической связкой.

Примеры 189—193 — двойные периоды второго типа, уподобляющиеся нормальному периоду с согласованием кадансов.

В примере 189 — простейший случай небольшого двойного периода, в котором точность повторного строения нарушается лишь малозаметным различием кадансов, имеющим, однако, решающее значение в объединении простых периодов. Это различие можно было бы обозначить двумя волтами (см. пример 191).

Пример 190 заслуживает особого внимания: обычно он определяется как простой большой период. На самом же деле это двойной период, подобный предыдущему, повторного строения, лишь с небольшим различием каденции. Это подтверждается тем, что подчиненные периоды ясно расчленяются на 4-тактные предложения, содержащие по две ясно очерченные 2-тактные фразы. Здесь структура вполне определена, лишь неповторное строение подчиненных периодов может ввести в заблуждение.

В примере 191 показано, как повторное строение двойного периода с различием кадансов можно сокращенно обозначить знаками повторения и волтами (в подлинном тексте этого обозначения нет; такая возможность относится ко всем предыдущим примерам). Особенность: первое предложение заканчивается модуляцией в S (см. примеры 38, 39).

В примере 192 во втором подчиненном периоде проводится уже несколько усложненное, вариантное развитие с дополнением, вторгающимся в 19-й такт.

В примере 193 — большой, весьма сложный по тематическому развитию двойной период. Первые предложения в обоих периодах одинаковы (повторность строения), второе же изменяется заранее, уже со 2-го такта (в отличие от предыдущих примеров). Соединительная каденция удлинена до четырех тактов и в конце, естественно, превращается в заключительную.

Примеры 194—200. Двойные периоды с особенностями (ненормативные).

В примере 194 — строго выдержанное повторное (с вариантами) строение, но с разомкнутым и вторгающимся окончанием.

В примере 195 при повторном начале второго периода даль-

нейшее изменено наподобие продолженного развития (секвентное повторение фразы), но затем включается вариантное повторение (в другой тональности), устанавливающее соответствие с первым периодом. Окончание, так же как в предыдущем примере, разомкнутое, с вторжением.

В примере 196 — небольшой, казалось бы, двойной период (10 тактов) на самом деле не столь малой величины: если учесть, что большой такт в $\frac{12}{8}$ состоит из двух в $\frac{6}{8}$ (обозначено пунктиром), то все построение занимает 20 тактов и состоит из двух периодов, которые ясно расчленяются на предложения:

$$\left| \frac{8}{4 + 4} \right| + \left| \frac{12}{4 + 8} \right| = 20$$

Последнее предложение расширено вдвое и превращается в длительный переход к репризе. В этом большом размыкании — главная особенность этого периода (см. пример 45).

В примере 197 — очень четкое разграничение на подчиненные периоды и контрастирующие между собой предложения. Все кадансы весьма своеобразны (что особенно свойственно Прокофьеву). Объединение тактов — необычное:

$$\left| \frac{13}{8 + 5} \right| + \left| \frac{14}{8 + 5 + 1} \right| = 27$$

В примере 198 — предложения контрастные (как в предыдущем примере). При 16-тактном первом периоде — большое весьма динамическое расширение второго периода в последнем предложении (с вторжением):

$$\left| \frac{16}{8 + 8} \right| + \left| \frac{24 + 1}{8 + 16 + 1} \right| = 40 + 1$$

В примере 199 — еще больше, чем в предыдущем примере, расширение второго периода:

$$\left| \frac{16}{8 + 8} \right| + \left| \frac{29}{8 + 21} \right| = 45$$

В примере 200 — двойной период очень большого масштаба с особым строением.

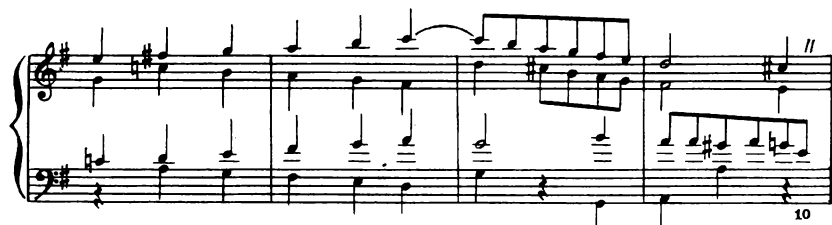
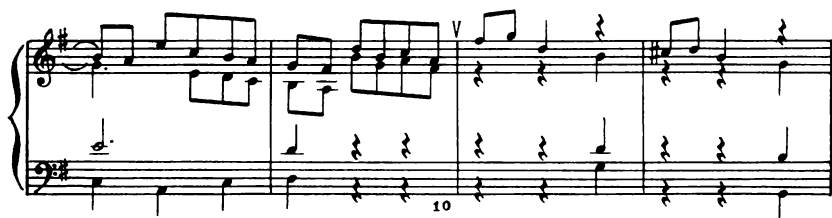
Вначале — вступительная 8-тактная тема (в A-dur), заканчивающаяся половинным кадансом тональности M^b и удлиняющаяся 5-тактным подходом (всего 13 тактов).

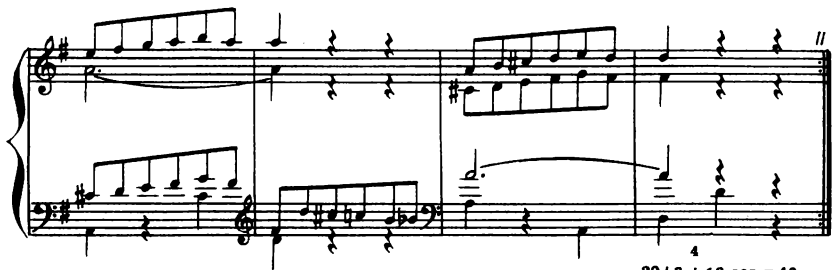
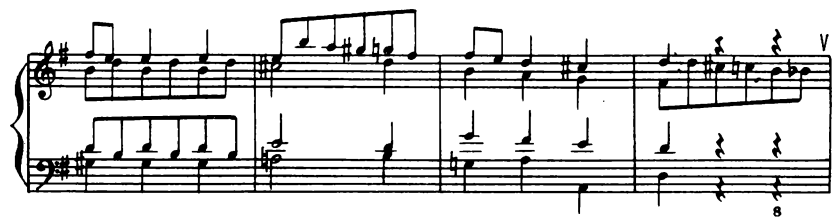
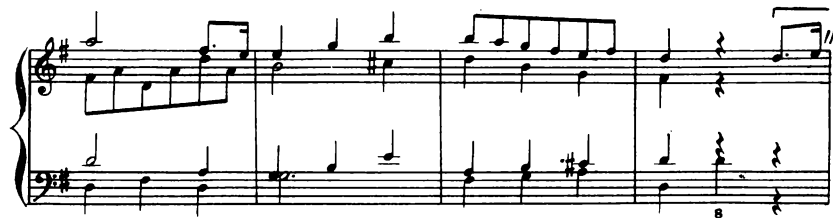
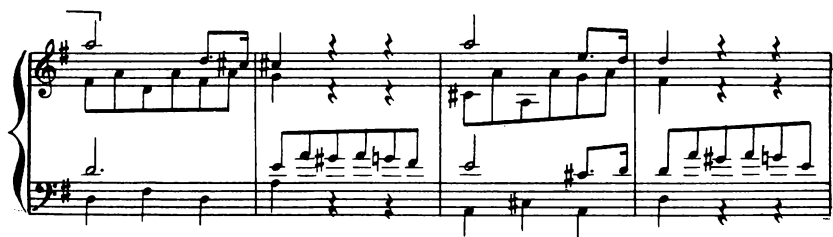
Затем (в cis-moll) начинается основной раздел: первый 16-тактный период (модулирующий в E-dur) объединяется со вторым, расширенным до 20 тактов в последнем предложении. Все развитие строится на непрерывной цепи вариантных мотивов:

$$\left| \frac{13}{8 + 5} \right| + \left| \frac{16}{4 + 4 + 8} \right| + \left| \frac{20}{4 + 4 + 12} \right| = 49$$

187 Allegretto

Моцарт. Квартет № 1 (17), ч. II





20 + 8 + 12 доп. = 40

Allegro

Бетховен. Квартет №13, финал

188

8+8=16

Allegretto

Скрябин. Мазурка, соч. 3 № 2

189

фраза фраза

1. 2.

8+8=16

Andante con variazioni

Бетховен. Соната №12

190

1. 11

8

16 32 46

16+16=32

16 32

16+16=32



195 Più tranquillo

Глазунов. Симфония № 6



196 [Affannato]

Скрябин. Этюд, соч. 42 № 5



197 *Lentamente*

Прокофьев. Мимолетности, соч. 22 № 1

Four staves of music in 2/4 time. The first staff contains measures 1-4. The second staff contains measures 5-8, with a repeat sign at the end and measure number 13 below. The third staff contains measures 9-12. The fourth staff contains measures 13-16, with a repeat sign at the end and measure numbers 27 and 14 below.

198

[Doppio movimento]
Sostenuto

Шопен. Соната b-moll

Five staves of music in 3/4 time. The first staff contains measures 1-4, with a repeat sign at the end and measure number 16 below. The second staff contains measures 5-8, with a repeat sign at the end and measure number 46 below. The third staff contains measures 9-12, with a repeat sign at the end and measure number 40 below. The fourth staff contains measures 13-16, with a repeat sign at the end and measure number 24 below. The fifth staff contains measures 17-20, with a repeat sign at the end and measure number 40 below.

199

Moderato

Рахманинов. Концерт № 2, финал

Four staves of music in 3/4 time. The first staff contains measures 1-4. The second staff contains measures 5-8. The third staff contains measures 9-12. The fourth staff contains measures 13-16, with a repeat sign at the end and measure number 16 below.

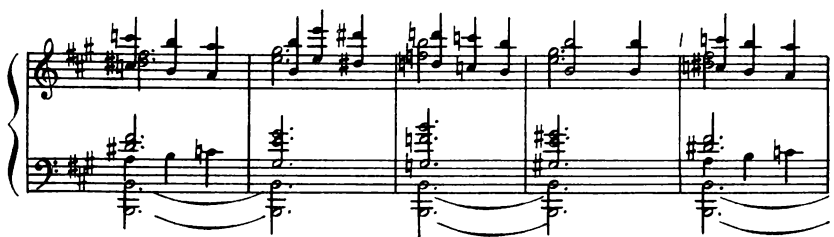


Глазунов. Симфония №2

200 Poco meno mosso



16



49

20

§ 36. Объединенные построения

Примеры 201—207. См. гл. II, § 17

Примеры 201—204 — двухчастные объединения.

В примере 201 — небольшой 8-тактный период повторного развития, с ясным членением в 4-м такте на предложения, заканчивается на доминанте и непосредственно соединяется с продолженным 12-тактным развитием свободного типа: $8 + 16^{+1} = 24^{+1}$.

В этом сравнительно небольшом построении двухчастное объединение экспозиционного и продолженного развития выступает особенно ясно.

В примере 202 — подобное же объединение, но гораздо большего масштаба. Начальный период повторного строения (с соединением предложений через S) здесь замыкается тонической каденцией, но сейчас же подхватывается продолженным развитием чрезвычайно большого масштаба: он распространяется на 28 тактов и удлиняется дополнением:

$$\left| \frac{16}{8 + 8} \right| + \left| \frac{37}{29 + 8 \text{ (доп.)}} \right| = 53$$

Пример 203 представляет особый интерес как подобный же прием развития в классическом стиле. Здесь очень большой период повторного строения в 32 такта, состоящий из двух 16-тактных предложений, так же как в примере 201, разомкнут и непосредственно подхватывается продолженным развитием. Но это развитие другого порядка, чем в предыдущих примерах: оно представляет собой дальнейшее «обыгрывание» автентического каданса и в целом служит длительным переходом к репризе, занимая 17 тактов (вместе с 9-тактной связкой).

В целом построение этого трио трехчастное с переходом в средней части: A + пер. + A. Но переход в данном случае настолько тесно связан с предшествующим экспозиционным изложением, что объединяется в одно построение, и в результате получается смешение двухчастности и трехчастности формы целого (см. также ч. I сонаты № 14 Бетховена).

$$\left| \frac{32}{16 + 16} \right| + \left| \frac{17 \text{ пер.}}{8 + 9} \right| = 49 \text{ (+ реприза 38 тактов)}$$

В примере 204 — несколько иной случай. Небольшой 8-тактный период повторного строения заканчивается в далекой тональности (C—B, случай исключительный) и сейчас же соединяется с продолженным развитием. Это развитие основано на главном мотиве темы и подводит к сокращенной «репризе», которая состоит из одного только предложения. Все построение охватывает как буд-

то три фазы развития (трехчастное). Однако последнее проведение темы не вполне самостоятельно по построению и является, по существу, не репризой, а непосредственным продолжением предыдущего в качестве второго предложения. Таким образом, продолженное развитие представляет собой самостоятельный второй период, состоящий из двух предложений, разделенных обычной серединой каденцией, причем во втором предложении включается начальное изложение темы. Такую форму в целом мы называем двухчастной с включением¹. В данном случае она представляет собой одновременно двойной период (с включением).

Примеры 205—207 — трехчастные объединения.

В примере 205 — широко развитый трехчастный репризный период (здесь уже не включение, а подлинная реприза), в котором каждая часть представляет собой большое предложение. Среднее предложение, с продолженным секвенционным развитием на новом мотиве, расширено до 14 тактов: $8 + 14 + 8^{+1} = 30^{+1}$.

Явно выраженной репризностью этот период отличается от ранее рассмотренных трехчастных (см. гл. III, примеры 63—151). Здесь особенно ярко выступает трехфазная (трехчастная) репризная структура единого построения.

В примере 206 — еще более развернутое построение (32 такта со сложным ритмическим рисунком), в котором самостоятельная трехчастность построения основывается на объединении уже не предложений, а целых периодов и проявляется значительно сильнее, чем в предыдущих примерах. И все же продолженное секвенционное развитие, непосредственно подхватывающее завершающий каданс большого периода, настолько тесно связано с предыдущим и сокращенной репризой и настолько определенно все развитие устремляется к конечной тонике, что можно говорить о едином, объединенном трехчастном построении:

$$\left| \frac{16}{8 + 8} \right| + 8 + 8 = 32$$

В примере 207 наблюдаем то же самое; подхватываемое продолженное развитие основано, однако, на новом (но не контрастном) тематическом материале и расширено до 11 тактов:

$$\left| \frac{8}{4 + 4} \right| + \left| \frac{11}{4 + 7} \right| + \left| \frac{8}{4 + 4} \right| = 27$$

¹ Термин «с включением» мы применяем вместо существующего термина «с репризой», как более правильно отражающий существо дела, считая, что под репризой надо понимать новый, более самостоятельный этап развития (возвращение), а не простое включение в построение (период) одного из предложений его первой части. См.: «Музыкальная форма», отд. II, гл. 2, § 3. М., «Музыка», 1965.

Следует обратить особое внимание на то, что мелодия в срединной каденции (в 4-м такте) не останавливается на тонике лада, но, опираясь в этот момент на I^6_4 -аккорд (образуемый доминантным органным пунктом), непосредственно подхватывается мелодической связкой на доминантной гармонии.

Нечто подобное происходит и в заключительной каденции (в 8-м такте), но с той разницей, что в конце тоническая гармония не уступает места доминантной гармонии, а мелодическую связку заменяет затактовый интонационный оборот, принадлежащий уже следующему построению. Таким образом, срединная каденция разомкнута ($I^6_4—V$), а заключительная каденция хотя и не замкнута, но не заканчивается доминантой, и все это имеет существенное значение в объединении предложений в период. Точное же повторение замкнутой каденции (при замене доминантного баса тоническим) и снятие мелодической связки нарушило бы объединение и привело бы только к куплетному повторению предложения (как это мы видели в примерах 176—180). Об этом существенном значении даже малозаметных изменений каденций очень важно знать композитора.

201 Allegro ma non tanto

Рахманинов. Концерт № 3



202 [Moderato]

16

53

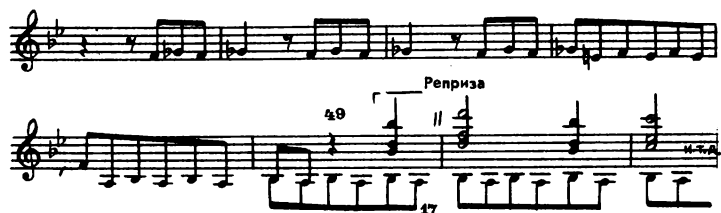
37

Бетховен. Симфония № 4, ч. III, трио

203 Un poco meno mosso

28

8



Шуберт. Квартет № 3, ч.III, трио

204



Чайковский. „Ромео и Джульетта“

205

[Allegro giusto]



206 Lento

206 Lento

Шопен. Ноктюрн №18

Шопен. Прелюд №15

207 Sostenuto

207 Sostenuto

Шопен. Прелюд №15



§ 37. Строфические и секвенционные построения

Примеры 208—217. См. гл. II, § 20

Примеры 208—212. Строфическое строение с систематическим «параллельным» повторением предложений или фраз.

В примере 208 — четыре «параллельных» проведения темы в виде отдельных строфических предложений. Третье предложение расширено вдвое развитием неожиданных энгармонических модуляций, приводящих к далекой тональности (E-dig, третьей степени родства), в которой излагается последнее разомкнутое предложение:

$$4 + 4 + 8 + 4 = 20.$$

В примере 209 — своеобразное, сравнительно небольшое построение периодического типа с менее очевидной, но достаточно выдержанной строфической структурой. Начальная вступительная 4-тактная фраза подхватывается второй 3-тактной фразой, в которой и излагается основная тема. Фразы здесь не объединяются в предложение и приобретают строфическую самостоятельность. Затем вступает новая 3-тактная фраза-строфа, вариантно-секвенционно развивающая тему. Наконец, в третьем проведении происходит суммирование: фразы объединяются в 6-тактное предложение, тема получает завершающее развитие.

При характерной для периода замкнутости здесь нет согласованного объединения предложений, а вместо этого происходит «параллельная» смена строф:

$$4 + 3 + 3 + 6 \text{ (предложение)} = 16.$$

В примере 210 — шесть раз подряд «параллельно» проводится 3-тактное предложение без расширения и объединения в период. Варьируются лишь модуляционные переходы (из *as-moll* в параллельный мажор и обратно). В конце второго предложения вступает контрапунктический подголосок, приобретающий очень важное для развития значение в этом разомкнутом построении со строго выдержанной строфической структурой:

$$3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 = 18.$$

В примере 212 — очень большое построение с ясной систематически выдержанной строфической структурой. В целом наблюдается трехчастность — объединение экспозиционного развития с продолженным и репризой: $24 + 12 + 24 = 60$.

Если учитывать аккомпанирующие 4-тактные «отыгрыши», имеющие весьма важное выразительное значение, но не принимающие участия в тематическом развитии, то структура представляется в следующем виде: 1) в первой части построения — симметрично-трехчастное проведение темы в трех строфах-предложениях (по 8 тактов); 2) в средней части — первая, сокращенная строфа (фраза без отыгрыша) объединяется со второй, 8-тактной строфой (предложением); 3) в репризе третья строфа, основанная на новых (производных) мотивах, проводится без отыгрыша, заменяемого суммирующим развитием. Всего здесь 8 строф, из них одна сокращенная (4-тактная):

$$\overline{\overline{24}} \mid \overline{8 + 8 + 8} \mid + \overline{12} \mid \overline{4 + 8} \mid \overline{24} \mid \overline{8 + 8 + 8} \mid = 60$$

Если не учитывать отыгрыши, то строфическая структура является еще яснее:

$$\overline{12} \mid \overline{4 + 4 + 4} \mid + \overline{9} \mid \overline{4 + 5} \mid + \overline{16} \mid \overline{4 + 4 + 8} \mid = 37$$

Здесь выясняется, что в пятой строфе тематическое развитие (фраза) вторгается в отыгрыш, «ломая» пятитактом строго выдержанную в предыдущем квадратную структуру.

Следует также обратить внимание на различие кадансов — на сильной доле и синкопических (во второй и предпоследней строфе). Все это, вместе с объединением в средней части и суммированием в конце, имеет очень важное выразительное значение, внося необходимое разнообразие в строфическое развитие.

В примере 211 — очень много общего с предыдущим. Здесь такое же ясное, но еще более последовательное строфическое строение, содержащее 1) «параллельно» подряд проводимых вариантных фраз с разными кадансами. После этого строфичность на некото-

рое время уступает место более свободному развитию, но с возвращением в первоначальную тональность (Fis в заключении) вновь восстанавливается.

Таким образом, здесь имеется всего 14 строф (!) в виде 4-тактных фраз. Это единое грандиозное построение в целом охватывает 67 тактов. При всей строфичности структуры, «параллельности» и самостоятельности строф-фраз в них можно усмотреть высшие объединения, придающие ему характер периодичности. Прежде всего, при тонком различии кадансов можно усмотреть некоторое их согласование, образующее объединение фраз в предложения, а последних в 16-тактный период (I раздел построения). Затем подхватывается вторая часть построения в одноименном миноре (fis) в виде нового, 24-тактного периода, состоящего уже из трех предложений, из которых последнее представляет собой внутреннее дополнение. Образовавшийся сложный двойной период (16 + 24 = 40) этим заканчивается и представляет собой первую часть произведения (A), но эта часть не производит впечатления полной законченности. Развитие немедленно подхватывается в новом разделе (III), представляющем собой начало второй части формы целого (A₁). Подчеркнутое в первой строфе крутым поворотом в E-dur, оно в дальнейшем нарушает строфичность и квадратность, но все же образует период, объединяющий два предложения: 9 + 6 = 15. И наконец, все развитие приходит к заключению, которое является вторым разделом второй части и четвертым разделом целого.

Построение в целом представляется в следующем виде:

Часть I A

$$\begin{array}{c} \overline{\text{I период 16}} \\ \overline{8 + 8} \\ \overline{4 + 4} \end{array} + \begin{array}{c} \overline{\text{II период 24}} \\ \overline{8 + 8 + 8} \\ \overline{4 + 4} \quad \overline{4 + 4} \quad \overline{4 + 4} \end{array} = 40 +$$

Часть II A₁

$$+ \begin{array}{c} \overline{\text{III период 15}} \\ \overline{9 + 6} \\ \overline{4 + 3 + 2} \quad \overline{2 + 1 + 3} \end{array} + \begin{array}{c} \overline{\text{IV период 12}} \\ \overline{12} \\ \overline{4 + 4 + 4} \end{array} = 27$$

$$\text{Всего: } 40 + 27 = 67.$$

Все развитие этой прекрасной мелодии отличается не только грандиозным масштабом, но и чрезвычайной стройностью, разнообразием и динамичностью — в этом отношении оно весьма поучительно.

Примеры 213—217. Секвенционное развитие тематизма.

В примере 213 секундовое модуляционное секвенцирование двух первых фраз образует 7-тактное предложение с серединой несовершенной тонической каденцией. Во втором предложении сама первая фраза состоит из секвенцирующих полуфраз. Несмотря на секвенцирование, происходит согласование предложений, и построение является 14-тактным периодом со своеобразным нечетным объединением тактов:

$$\overbrace{4+3}^7 + \overbrace{4+3}^7 = 14$$

В примерах 214, 215 секвенцирование осуществляется в еще большей мере и приобретает уже характер свободного продолженного (во втором случае даже разработочного) развития, без согласования кадансов и объединения предложений. Ненормативный, свободный характер построений подчеркивается еще их разомкнутостью. Между тем это — экспозиционное изложение темы, весьма необычное для классического стиля и более свойственное творчеству романтиков. В примере 215 секвентность сочетается со строфичностью (при суммировании в конце):

$$\overbrace{4+4}^8 + 4 + 4 + 4 + 7 = 27$$

В примере 216 вариантно-секвентное развитие сочетается со строфичностью, образуя в целом очень большое разомкнутое построение:

$$\overbrace{4+4}^8 + \overbrace{4+4}^8 + \overbrace{4+5+13}^{22} = 38$$

В примере 217 — исключительно большое построение с широко примененным секвенционным развитием, образующим при строфичности некоторые внутренние членения и объединения.

Все построение, охватывающее 53 такта, при всей слитности и единстве развития заметно подразделяется на два основных подчиненных раздела: $32 + 21 = 53$. Вначале три больших 8-тактных предложения секвенцируют (сперва на б. секунду, затем на кварту вверх), четвертое относительно завершает построение.

Здесь образуется своего рода ненормативный, свободный большой полужамкнутый период с четким квадратным членением на четыре предложения, которые так и не объединяются попарно. Второй раздел, начинающийся с повторения третьего предложения предыдущего периода (здесь проявляется повторность строения), больше походит на период: он состоит из двух предложений,

связанных серединой несовершенной тонической каденцией. Второе предложение при этом сильно расширено (до 13 тактов); начинается оно так же, как третье предложение предыдущего периода, но в 4-м такте развитие изменяется, устремляясь к кульминации и к заключению. Таким образом, все это грандиозное по масштабу построение несет в себе черты двойного ненормативного периода:

$$\frac{32}{8 + 8 + 8 + 8} + \frac{21}{8 + 13} = 53$$

В целом оно производит впечатление необыкновенной стройности и спаянности внутренних частей.

Бетховен. Квартет № 6, ч. IV

208 *La Malinconia*
Adagio

20
4/4

4+4+8+4=20

209 [Adagio sostenuto]

4 вст. 3:30-16

Moderato assai, quasi andante

210

4 вст. 3:30-16

This musical score is written for a single melodic line in 12/16 time, indicated by the '12' over the '16' in the key signature. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The score is organized into ten staves, each containing a series of rhythmic patterns. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Breath marks (vertical lines) are placed above the staff at various points. Some measures are marked with an '8' and a dashed line, indicating a specific rhythmic or melodic segment. The final measure of the piece is marked with a '3' and a 'V' (volta) symbol. At the bottom right, a mathematical expression $3+3+3+3+3=18$ is present, likely representing the total number of sixteenth notes in the piece.

$$3+3+3+3+3=18$$

Moderato

211 A I

16//

II

V

2 1/4//

A1 III

V

9 15 67

IV закл.

12

Шопен. Соната b-moll , ч. II

212 Più lento

8 8 8 8 8 60

$$8+8+8+4+8+8+8=60$$

213 **Agitato**

Бетховен. „Леонора“ № 3

214 **[Allegro]**

Бетховен. „Кориолан“

215 **[Allegro con brio]**

Бетховен. Соната № 8

216 **[Allegro di molto e con brio]**

8

8

8

9

4

4

38

13

Шопен. Скерцо b-moll

217 [Presto]

8

8

8

8

8

8

8

53

измененное развитие

§ 38. Свободные построения

Примеры 218—232. См. гл. II, § 20

Примеры 218—220. Развернутые вступления в виде свободных построений, без признаков периодичности, представляющих собой одностаную форму.

В примере 218 наблюдается некоторое разделение на две фазы развития, не имеющие, однако, характера согласованных предложений.

В примерах 219, 220 — еще более характерные образцы свободных построений, с единым развитием.

Пример 221 — продолженное развитие (см. пример 166) в виде исключительно широко развернутого свободного построения, с начала до конца основанного на непрерывном движении и «едином дыхании»; это было весьма своеобразным «новым словом» в развитии музыкального искусства. При своей непрерывности мелодическое движение идет связанными волнами: сперва 7 коротких волн, последняя, заключительная волна распространяется на 8 тактов:

$$\boxed{3 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 5} + 8 = 36$$

Примеры 222—232. Экспозиционное изложение в виде свободных построений.

В примере 222 — весьма своеобразное построение.

Это построение представляет собой, в сущности, простую двухчастную форму типа A + B, то есть с контрастной второй частью. Однако все развитие тематического материала и внутренняя структура совершенно не соответствуют принципам классической периодичности. В самом деле: первое предложение полностью замкнуто совершенным кадансом, а второе, наоборот, разомкнуто половинным кадансом. Но главная особенность — во внутренней слитности всего развития, объединяющего общее построение в одно целое. Эта слитность подчеркивается тем, что второе предложение подготавливается мелодической связкой и начинается с субдоминантовой гармонии, что производит впечатление непосредственного продолжения предыдущего развития. В свою очередь второе предложение, несмотря на паузирование, подхватывается продолженным развитием во второй части построения. Особенно примечательно, что это развитие идет на новом материале и носит свободный, несколько импровизационный характер, представляя собой период единого развития (с дополнением).

Таким образом эта двухчастная форма приобретает объединенный характер и может быть выражена формулой:

$$\frac{\text{ч. I}}{4 + 4} + \frac{\text{ч. II}}{8} = 16$$

Этот совершенно необычный для классического стиля XVIII века пример представляет большой интерес как ранний прототип объединенных свободных построений, свойственных музыке XIX века. Он имеет некоторое сходство с другими образцами данного раздела, поэтому мы его помещаем здесь, а не в § 36.

В примере 223 построение имеет черты сложного, развернутого периода с четким внутренним членением, но совсем необычного типа. В первых 8-ми тактах, действительно, выступает как будто нормальная периодическая структура с серединой каденцией на D и завершающей на T. Дальнейшее развитие можно рассматривать как дополнительные построения, из которых первое, разомкнутое, носит вопросительный характер, а два последних — утвердительный. Но здесь надо обратить особое внимание на то, что кадансовая T в 8-м такте оказывается «скользящей», на самой слабой доле. Первое построение поэтому отнюдь не замыкается, но сейчас же подхватывается в 9-м такте (что необходимо подчеркнуть в самом исполнении) новым тематическим образованием, выросшим из обыгрывания последнего мотива (*ре—до*). Вследствие этого возникает единое, связанное разомкнутое построение в 16 тактов, также подхватываемое после паузы 5-тактовым заключением с вторгающимся кадансом. Здесь, в 22-м такте, наступает некоторый перелом в развитии, но каданс в свою очередь подхватывается решительным 9-тактовым заключением на начальном тематическом материале. В целом возникает очертание 3-частной общей структуры с тесно взаимосвязанными внутренними построениями:

$$\begin{array}{c} \overbrace{8 + 8}^{16} + 5 + 9 = 30 \\ \underbrace{\hspace{10em}}_{13} \end{array}$$

Такая внутренняя непрерывность развития (при некоторой расчлененности подчиненных структур), с явным отступлением от типовых норм, позволяет отнести данное построение к категории свободных, с чертами ненормативного периода (как неоднократно подчеркивалось, между свободным построением и ненормативным периодом далеко не всегда можно провести определенное различие).

В примерах 224, 225 — более определенно выраженное свободное построение с секвенционным развитием и с включением нового материала (ходообразного).

В примере 226 — свободное построение с особой непрерывной «цепляемостью» тематического материала — характерный образец стиля Бетховена в последнем периоде его творчества. Это построение, за которым следует большое 10-тактное заключительное дополнение, представляет собой экспозицию с «сочетанным» гармоническим развитием, длительно утверждающим доминантную тональность:

$$6 + 19 = 25 (+ 10 \text{ закл.}) = 35$$

В примере 227 — весьма своеобразное большое свободное построение с беспрерывным последованием фраз, не объединяющихся в предложения.

В примере 228 — замечательный образец очень развернутого свободного построения с исключительно сложным тематическим развитием, включающим все новые и новые мотивные образования. При всей слитности развития намечаются три основные фазы. В первом 7-тактном построении, в сущности, полностью изложена основная тема, но она немедленно подхватывается новым, контрастным развитием, основанным на производных мотивах. Контраст здесь особенно

подчеркивается сменой минора на мажор, установлением органного пункта и, особенно, динамическим оттенком и новым оркестровым звучанием (вступлением скрипок в *forte* после кларнета в *piano*). После 13 тактов (с некоторым переломом между 9-м и 10-м) это развитие приходит к новой длительной фазе (12 тактов), в которой происходит как бы постепенное «изживание», растворение мелодического развития. Этот весьма своеобразный прием обусловлен здесь самой программой произведения — постепенно исчезающим образом Франчески. Общее построение:

$$7 + \left| \frac{13}{9 + 4} \right| + 12 = 32$$

В примере 229 — замечательный образец очень большого ярко выраженного свободного построения (38 тактов при медленном темпе) с непрерывным развитием напевной мелодии. Здесь наблюдается некоторое внутреннее членение: первое построение (считая вступительное сопровождение, имеющее существенное значение) занимает 17 тактов. Оно заканчивается кадансом в доминантной тональности, звучащим неустойчиво (как половинный), и сейчас же подхватывается дальнейшим развитием мелодии, расширяющимся на 12 тактов. Далее следует 9-тактное дополнение — переход:

$$\left| \frac{17}{2 + 15} \right| + 12 + 9 \text{ пер.} = 38$$

В примере 230 — середина второй части (*Adagio*) одного из последних шедевров Шуберта. Замечательный образец широкоразвернутой мелодии, по содержанию и развитию чисто романтического характера. Сопровождаемая мягкими аккомпанементом (изложенным здесь только в виде гармонической схемы), она резко контрастирует предшествующему спокойному *E-dur* своей крайней взволнованностью и в конце приходит к полному умиротворению, предваряющему репризу. Экспозиционное и продолженное развитие здесь, как и в предыдущих примерах, полностью объединяется, образуя свободное большое построение (в 35 тактов). На всем протяжении нет ни одного разделяющего каданса. Повторяющийся кадансовый оборот в *c-moll* (в 13, 17, 21, 27, 29 тактах) сразу подхватывается дальнейшим развитием, образуя многократное опевание тоники. И в последний раз он не замыкает движения, которое уходит в далекую тональность репризы. Все это было чрезвычайно ново и своеобразно для того времени.

В примере 231 — яркий образец грандиозного по масштабу свободного развития мелодии, идущего «на едином дыхании». Построение подразделяется на две фазы и дополняется естественным после такого «разгона» движения 6-тактным продлением тоники:

$$20 + 63 + 6 = 89$$

Следует, однако, принять во внимание, что при быстром темпе и простом ритмическом рисунке (половинными, четвертями) двухдольные такты объединяются попарно, и поэтому величину всего построения надо исчислять в 42 такта (без продления заключительной тоники).

В заключение приводим пример 232 — замечательный образец совершенно свободного построения с развитием речитативно-импровизационного характера. Подобное же единое развитие, но еще большего масштаба (в 30¹ тактов) представляет собой вся средняя часть *Larghetto* из Концерта № 2 Шопена. Прототипами таких свободно-импровизационных построений в инструментальной музыке являются некоторые органные произведения Баха (например, Прелюдия к фуге *g-moll*, Хроматическая фантазия и другие).

Adagio

218

This musical score segment for Haydn's Symphony No. 3, Adagio, covers measures 218 to 227. It is written for a single melodic line in a key of two flats (B-flat major or D-flat minor) with a common time signature. The tempo is marked 'Adagio'. The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at measure 227.

Моцарт. Квартет № 6 (22)

219 Adagio

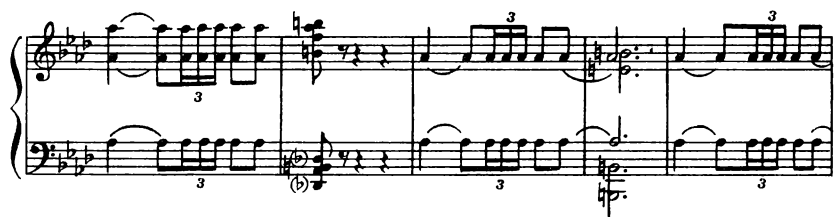
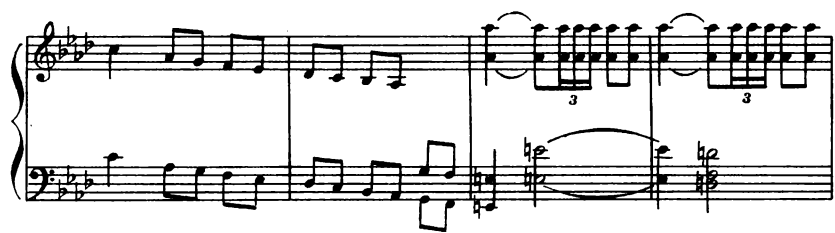
This musical score segment for Mozart's Quartet No. 6, Adagio, covers measures 219 to 223. It is written for a piano and features a treble and bass clef. The tempo is marked 'Adagio'. The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at measure 223.

The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It contains several measures with complex melodic lines, including slurs and ties. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat), featuring a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic development in the upper staff and the accompaniment in the lower staff. The third system shows further melodic elaboration with more slurs and ties. The fourth system concludes with a final melodic phrase in the upper staff and a corresponding accompaniment in the lower staff, ending with a double bar line.

Чайковский. Симфония № 4

220 Andante sostenuto

This section is marked 'Andante sostenuto' and is in 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). It features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The lower staff begins with a bass clef and the same key signature, featuring a steady eighth-note accompaniment with triplet markings (indicated by a '3' under the notes). The section concludes with a final melodic phrase in the upper staff and a corresponding accompaniment in the lower staff, ending with a double bar line.



221 [Andantino]

Шопен. Этюд № 25





Гайдн. Симфония №12 (102), ч. II

222 Adagio





223 **Allegro molto e con brio**

Бетховен. Соната № 5



224 [Allegro con brio]

6

8

20+1

8+1

Бетховен. Соната № 2

225 [Allegro vivace]

18

32+1

14+1

226 Allegretto, ma non troppo

Бетховен. Соната № 28

227 Moderato

Шопен. Баллада № 1

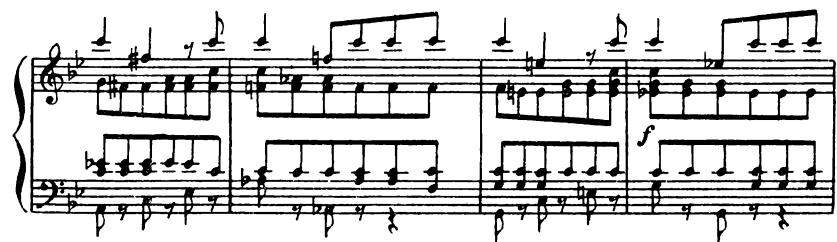
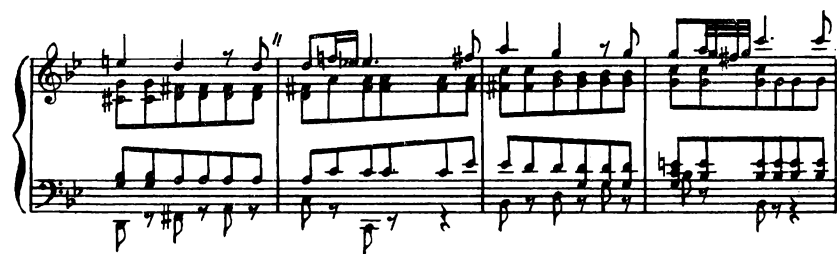
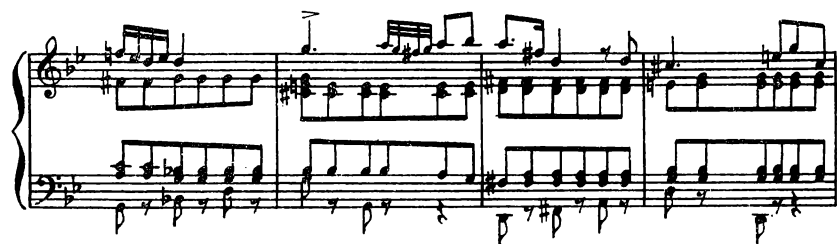
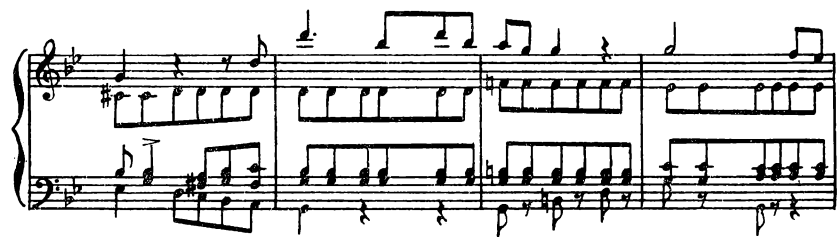
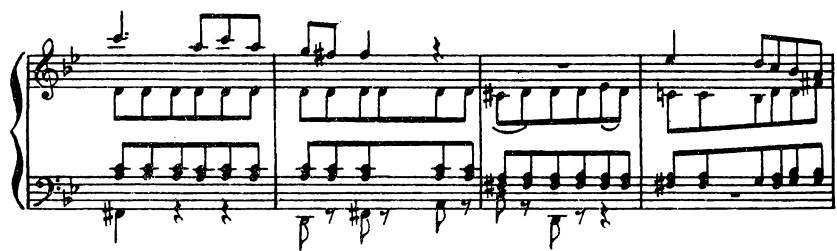
228 Andante non troppo

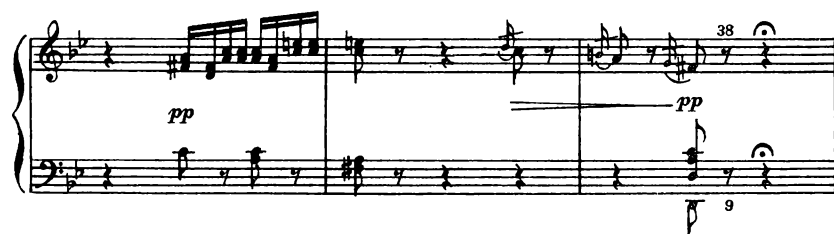
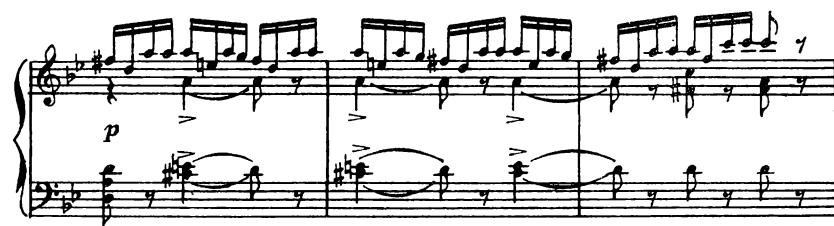
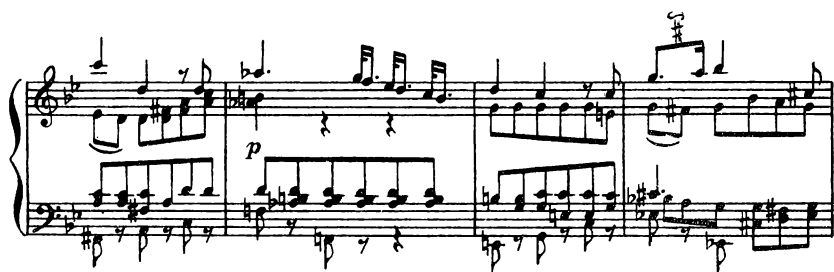
Музыкальный фрагмент из произведения Чайковского «Франческа да Римини». Фрагмент состоит из восьми нотных систем. Первые семь систем — это мелодия в скрипичном ключе (F#-дур), четвертая часть. Восьмая система — это басовый аккомпанемент в басовом ключе (F#-дур), четвертая часть. В конце восьмой системы указаны номера 32 и 12.

Моцарт. Квинтет № 3 (5), ч. IV

229 Adagio

Музыкальный фрагмент из произведения Моцарта «Квинтет № 3 (5), ч. IV». Фрагмент состоит из двух нотных систем. Первая система — это мелодия в скрипичном ключе (F#-дур), четвертая часть. Вторая система — это басовый аккомпанемент в басовом ключе (F#-дур), четвертая часть. В начале первой системы стоит динамический знак *p* (пиано).





Шуберт. Квинтет С-dur, ч. II

230 [Appassionato]



This image displays a page of musical notation, likely a score for a piano or organ. The music is written on ten staves, each featuring a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The notation is highly complex and chromatic, with frequent use of accidentals (sharps and flats) and a variety of note values, including eighth and sixteenth notes. The music is characterized by rapid, ascending and descending runs, often with slurs indicating phrasing. The staves are arranged in a single column, and the overall style suggests a late 19th or early 20th-century composition. The notation is dense, with many notes beamed together, and the use of accidentals is extensive, contributing to a sense of harmonic complexity and movement.

35

[Allegro molto vivace]

Шуман. Симфония № 2, ч. IV

231

20

Musical score for piano, featuring ten staves of complex polyphonic texture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

83// G. P. G. P. G. P. 89

63 6

cresc.

f

f

f

fff

5 8 17 19 21

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Глава I. Предварительные сведения	7
§ 1. Непрерывность и членораздельность музыкальной речи	7
§ 2. Многообразие строения музыкальной речи	8
§ 3. Понятие темы и музыкального образа	8
§ 4. Значение в теме мелодии, гармонии и ритма	12
§ 5. Сущность мотива и его интонационная природа	13
§ 6. Структурное значение мотива	15
§ 7. Объем и структурные границы мотива	16
§ 8. Мотивный состав темы	18
§ 9. Мотивное развитие	20
§ 10. Анализ примеров	22
Глава II. Формы строения в гомофонной музыке	25
§ 11. Общая характеристика построений	25
§ 12. Основные структурные признаки построений	26
§ 13. Величина построений	28
§ 14. Состав построений	29
§ 15. Структура членения	30
§ 16. Нормальный экспозиционный период	32
§ 17. Периоды с особенностями и ненормативные	36
§ 18. Предложения	41
§ 19. Фразы	44
§ 20. Сложные и свободные построения	46
Глава III. Художественные образцы и пояснения к ним	53
§ 21. Мотивы. Примеры 1—15	53
§ 22. Нормальный экспозиционный период. Примеры 16—21	58
§ 23. Уменьшенные и большие периоды. Примеры 22—32	61
§ 24. Кадансовые особенности периодов. Примеры 33—46	66
§ 25. Модуляционные особенности периодов. Примеры 47—62	72
§ 26. Периоды со вступлением и дополнением. Примеры 63—67	77
§ 27. Трехчастные периоды. Примеры 68—76	79
§ 28. Периоды с особенностями, от 6 до 10 тактов. Примеры 77—95	83
§ 29. Периоды от 12 до 15 тактов. Примеры 96—117	90
§ 30. Периоды от 16 до 23 тактов. Примеры 118—137	98
§ 31. Периоды от 24 до 30 тактов. Примеры 138—151	110
§ 32. Периоды единого строения. Примеры 152—166	118
§ 33. Предложения. Примеры 167—180	123
§ 34. Фразы. Примеры 181—186	127
§ 35. Сложные периоды. Примеры 187—200	129
§ 36. Объединенные построения. Примеры 201—207	141
§ 37. Строфические и секвенционные построения. Примеры 208—217	147
§ 38. Свободные построения. Примеры 218—232	151

Индекс 9—2

Т ю л и н Юрий Николаевич
СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ

Редактор *К. Кондахчан*

Техн. редактор *Е. Кручинина*

Корректор *Г. Мартемьянова*

Подп. к печ. 22/1-69 г. Форм. бум. $60 \times 90 \frac{1}{16}$. Печ. л. 11,0. Уч.-изд. л. 11,87.
Тираж 5300 экз. Изд. № 5159. Т. п. 68 г. № 714. Зак. 2089. Цена 86 к. Бум. № 2.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная ул., 14

Московская типография № 17 Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР, ул. Щипок, 18



86 к.