

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова*

Н. Ю. АФОНИНА

**МАЛЫЕ ФОРМЫ
В МУЗЫКЕ ВЫСОКОГО РЕНЕССАНСА И БАРОККО**
(формообразующая роль музыкального синтаксиса)

Лекции

Санкт-Петербург
Издательство Политехнического университета
2006

ББК 85.31
А 947

*Рекомендовано к печати
редакционно-издательским советом
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова*

Рецензенты:

Лариса Павловна ИВАНОВА
кандидат искусствоведения, доцент
кафедра теории и истории музыкальных форм и жанров,
музыковедческий факультет СПбГК

Елена Викторовна ТИТОВА
кандидат искусствоведения, профессор
кафедра гармонии и методики преподавания теоретических дисциплин,
музыковедческий факультет СПбГК

Оформление обложки, нотный набор,
компьютерная верстка
М. А. Серебренников

Афони́на Н. Ю. Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко: формообразующая роль музыкального синтаксиса. Лекции. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2006. 168 с., нот. прим.

Настоящие лекции посвящены малым гомофонным формам, сложившимся в ряде вокальных и инструментальных жанров музыки XVI – первой половины XVIII вв. Строение протестантского хора, песенной и танцевальной строфы и их обработок, ригурнеля, разделы арии и concerto grosso рассматриваются в лекциях с точки зрения формообразующей роли музыкального синтаксиса, поэтики жанра и структуры, ритма музыкальной формы. Лекции предназначены студентам музыкальных вузов и училищ, а также всем интересующимся теорией и историей музыки Высокого Ренессанса и Барокко.

ISBN 5-7422-1240-2

© Афони́на Н. Ю., 2006
© Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2006
© Санкт-Петербургский государственный политехнический университет, 2006

Оглавление

<i>Предисловие</i>	4
Глава I. Общие вопросы формообразования в музыке XVI – первой половины XVIII вв.	5
§ 1. Введение. Малые музыкальные формы	5
§ 2. Принципы формообразования в музыке XVI – первой половины XVIII вв.	11
§ 3. Микрострофическая и малая фазная формы	17
§ 4. Понятие ритма музыкальной формы	20
Глава II. Микрострофическая форма в песенной и танцевальной музыке XVI – первой половины XVIII вв.	27
§ 1. Песня и танец в музыкальной культуре Высокого Ренессанса и Барокко	27
§ 2. Ритм строфической формы	31
§ 3. Микрострофическая форма в протестантском хорале	36
§ 4. Формы из четырех микростроф	41
§ 5. Форма бар и другие многоэлементные формы песенной строфы	50
§ 6. Микрострофическая форма в многоголосии	58
Глава III. Микрострофическая форма в танце. Развитие танцевальной и песенной микрострофики	68
§ 1. Предпосылки микрострофической формы в жанре танца	68
§ 2. Микрострофическая форма в клавирных танцах	70
§ 3. Вариационность и сюитность в микрострофической форме песни и танца	78
Глава IV. Малая фазная форма в музыке Барокко	87
§ 1. Малая фазная форма в системе барочных музыкальных форм	87
§ 2. Функциональный рельеф старинной одночастной формы	89
§ 3. Функциональный рельеф малой фазной формы как части крупной формы	105
§ 4. Темповый рельеф малой фазной барочной формы	113
Глава V. От малой формы к крупной: развитие и взаимодействие принципов микрострофики и фазности	117
§ 1. Особенности микрострофической формы как части крупной композиции	117
§ 2. Взаимодействие принципов микрострофики и фазности в крупной форме	130
Заключение. Пути эволюции малых до-классических форм	155
<i>Литература</i>	160
<i>Список нотных примеров</i>	163

Предисловие

Предлагаемые лекции посвящены малым гомофонным формам европейской музыки Ренессанса и Барокко. Эти формы, играющие важнейшую роль в системе до-классических музыкальных форм, получили в лекциях наименование микрострофической и малой фазной барочной. Их отличает взаимодействие признаков разных исторических стилей, жанра и строения; заложенные в них принципы и характерный структурный ритм лежат в фундаменте многих крупных композиций. В непрерывном музыкально-эволюционном процессе обе формы многообразно преобразуются, соответственно различным стилевым установкам.

Недостаточная изученность этого структурного класса отчасти объясняется внешним сходством до-классических малых гомофонных форм со сложившимися позднее типовыми структурами, в основном с периодом, что позволило трактовать их в научной литературе под углом зрения классических музыкальных нормативов. Между тем, специфика микрострофической и малой фазной барочной форм, определяемая формообразующими свойствами музыкального синтаксиса, связана с их опорой на принципы музыкального мышления преимущественно XVI – первой половины XVIII вв. Строение скромной по масштабам, монолитной одночастной прелюдии, лаконичных, рассеченных на фразовые “синтагмы” мелодий лютеранского хора, народной песни, танца во многом дает “ключ” к пониманию структуры иных, малых и крупных до-классических композиций, реализующих те же синтаксические и функциональные стилевые нормы.

Статус учебного пособия требует убедительной музыкальной аргументации, в соответствии с чем текст лекций снабжен большим количеством нотных примеров, составляющих своего рода небольшую хрестоматию. Музыкальные образцы представлены по возможности в полноценной оригинальной фактуре и относительно полном структурном объеме, редуцированное многоголосие и фрагментарность изложения используются лишь изредка.

Методология теории малых форм в данных лекциях опирается на следующие основания: 1) концепции Е. А. Ручьевской в области музыкального тематизма и формообразования, в том числе — музыкального синтаксиса и вокальной музыки; 2) теорию многопланового музыкального ритма и ритма музыкальной формы, разработанную автором лекций. В работе также отражены многие теоретические положения из научных трудов и учебных пособий по анализу Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, В. Н. Холоповой, Т. С. Кюрегян; исследований по истории музыки М. С. Друскина, Ю. К. Евдокимовой, М. А. Сапонова и других ученых.

Материал данных лекций прошел апробацию в педагогической работе автора; он может быть использован в курсах анализа музыкальных форм консерваторий и (частично) музыкальных училищ.

Автор лекций приносит свою благодарность рецензентам Ларисе Павловне Ивановой и Елене Викторовне Титовой; коллегам, предложившим в процессе обсуждения текста немало ценных рекомендаций; студентам и аспирантам, чья заинтересованность темой стимулировала ее разработку; любимым родителям Анне Григорьевне и Юрию Николаевичу Голубевым.

*Н. Ю. Афонина
Санкт-Петербург, июнь 2006*



Глава I

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКЕ XVI – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКОВ

§ 1. Введение. Малые музыкальные формы.

Феномен «малых» явлений в истории и культуре предстает в различных аспектах: прежде всего, как сравнительная количественная характеристика, в отличие от «больших», крупных; в иерархическом плане, как «низовое» (низкое), погруженное в стихию бытия, в противоположность идеально-обобщенному, «высокому»; в оценочном отношении, как «мелкое», «незначительное», в отличие от масштабного. — Искусство знает малые жанры и формы, содержащие в непродолжительном, малообъемном, бытовом — обобщающе «идеальное», значительное и возвышенное, в лаконичном — афористически «уплотненное» выражение значимого и глубокого: малый жанр и малая форма, подобно капле воды, отражают мир.

Малые жанры существуют в искусстве любых эпох; их формы представляют большой интерес как своим собственным жанровым и структурным статусом, так и выражением общих закономерностей художественного мышления своего времени. В отличие от больших «эпических» жанров, пишет Е. Мелетинский, жанры «малого формата» не претендуют на универсальность, являясь своего рода фрагментом, осколком универсальной картины мира (32, 6). В литературе, поэзии их расцвет нередко «падает на переходные эпохи и либо предшествует формированию больших эпических форм, либо следует за их частичным упадком» (32, 7). В музыке малые жанры — достояние фольклора, неизменная составляющая музыкального быта — сопутствуют любому историческому этапу, в большей или меньшей мере проникая в «высокие» профессиональные сферы. Аналогично рассказу или новелле, малые музыкальные жанры воссоздают «фрагмент» картины мира, многими «нитями» связанный с целым. Форма в произведениях малых жанров кристаллизует структурные принципы, проявляющиеся также в сфере крупных композиций.

Период XVI – первой половины XVIII вв., малым музыкальным формам которого посвящены настоящие лекции, охватывает завершающее столетие эпохи Возрождения — или Высокий Ренессанс, и музыкальное Барокко¹. Эти два с половиной века озарены творчеством гениев и выдающимися «коллективными» творениями; их границы ознаменованы «кульминациями» в эволюции европейской музыкальной культуры. Начало этого периода — XVI в. — служит высшей стадией развития ренессансных тенденций, оно отмечено расцветом полифонии, рас-

¹ Условные рубежи исторических периодов, как известно, не совпадают в разных видах человеческой деятельности и в разных искусствах. Современная история культуры выделяет целый ряд критериев типологии эпохальных циклов, исследует механизмы формирования темпоральных представлений (48). Выявление стилевых принципов музыкального формообразования служит одним из оснований исторической периодизации. Индивидуальный композиторский, исторический, эпохальный типы музыкального мышления проявляются в кристаллической и процессуальной сторонах музыкальной формы (2), ее структурном профиле и функциональном рельефе.

крывающейся на протяжении этого и последующих столетий во всей полноте разнообразных жанров, рождением протестантского хора. Гуманистическая доминанта ренессансных идей в музыке стимулирует художественные открытия XVII в. (становление оперы, балета, инструментального концерта). Наконец, обобщение достижений эпохи Барокко в творчестве Генделя и Баха открывает для музыкального искусства новые пути. Музыкальная культура этого периода неоднородна, ее различные художественные тенденции, эстетические концепции отражаются в музыкально-теоретических исканиях. Многоцветной жанровой палитре музыки Высокого Ренессанса и Барокко отвечает разнообразие ренессансных и барочных музыкальных форм. Вместе с тем, эта четверть тысячелетия пронизана также и «сквозными» течениями; они находят выражение в формообразовании, как воплощении принципов музыкального мышления.

В разные исторические периоды сосуществуют художественные явления различной стилиевой природы, что обеспечивает преемственность процессов развития музыкального искусства (44, 184). Внутренней цельности эволюционного музыкального процесса содействует глубинное родство музыкальных форм, опирающихся на композиционные модели: «Стилевые бури, интонационные кризисы (Асафьев) выдерживают прежде всего композиционные схемы», составляющие залог устойчивости музыкальных форм, пишет Е. Ручьевская (44, 26). О проявлении стабильных «стержней» эволюционного процесса свидетельствует и существование в XVI–XVIII вв. двух по многим параметрам противоположных музыкальных структур, характеризующихся системой жанрово обусловленных стереотипов и соответственно — историческим «запасом прочности». К ним относятся основанная на периодичности синтаксических элементов строфа позднеренессансных и барочных песни и танца, и опирающиеся на принцип связного развертывания раздел и самостоятельная форма гомофонных, в основном инструментальных барочных произведений.

Песня, танец в их «первичной» жанровой функции прикладной музыки, их инструментальные обработки, вариации; прелюдия, прамбула, фантазия как формы проявления «укрошенной» импровизационности, отражающие интенсивное становление инструментализма, — все эти жанры лежат в основе не только многообразных небольших и развернутых пьес. На них опирается тематизм полифонических, оперных, кантатно-ораториальных жанров. На этой жанровой почве рождается целый ряд форм до-классического музыкального периода. Они резонируют, каждая по-своему, некоторым общим стилиевым признакам и принципам, среди которых главенствует присущая периоду формирования языковых и композиционных составляющих музыки Нового времени диффузность структуры и жанра, взаимодействие полифонического и гомофонного начал.

Характерные, повторяющиеся в своих основных признаках модели формы, композиционные схемы теория называет типовыми (44, 229). Устойчивые структурные и функциональные закономерности, пережившие свою эпоху и выраженные в большом количестве текстов, складываются в более позднюю эпоху Венского классицизма в виде стройной иерархической системы (44, 179). До-классические музыкальные формы в целом нельзя отнести к типовым, столь велико и разнообразно их преломление в музыке не только разных веков и национальных школ, но даже в пределах творчества одного композитора. Тем не менее, ряд формообразующих принципов, действующих в музыке двух с половиной до-классических столетий, порождает родственные структуры в самых разных музыкальных жанрах.

До-классические музыкальные формы, по мнению большинства исследователей, отличаются нестабильностью. Общие принципы формообразования, отмечает Т. Кюрегян, реализуются в музыке этого времени во многих жанровых, тематических, конструктивных вариантах: «система форм этого периода не жестко “смонтирована” из членов соответствующих классов, но выполнена из “мягких”, легко меняющих свои очертания составляющих, либо даже оказывается “текучей”, плавно переливающейся из одного лишь относительно стабильного класса

в другой» (27, 143). Л. Иванова пишет об отсутствии в них жестко закрепленной структуры, вариантности композиционного плана, нерегламентированности количества частей (17, 7).

Иерархия высоко типизированных музыкальных композиций венского классицизма, лежащая в основании учений о гомофонном формообразовании (46, 125–126, 129), включает формы простые — «разделы которых членятся на фразы, мотивы и предложения и не образуют форм более сложных, чем период» (45, 81), сложные — разделы которых, в особенности первый, опираются на простые, и циклические — части которых самостоятельны, замкнуты по форме, допускают и требуют перерыва между ними (там же). К миру музыкальных форм до-классических эпох эти структурные категории едва приложимы, поскольку в них еще не складывается общая «вертикальная» структурная иерархия, отсутствует единый критерий строения раздела в виде гомофонного периода. Подвижны в них границы даже одночастности и цикличности, как это можно видеть на примерах трио-сонат, концертов и иных жанров, объединяющих наряду с самостоятельными частями контрастно-составные структуры. Среди критериев, позволяющих обобщить пестрый состав ренессансно-барочных форм, важное значение отводится жанру, нередко диктующему конструктивные особенности музыкальной композиции². В итоге существующие классификации объединяют количественные, структурные, тематические и жанровые характеристики, что отражено в строении соответствующих разделов учебных пособий Т. Кюрегян и В. Холоповой³. Оба автора отмечают существование в музыке Барокко любых промежуточных разновидностей.

Помимо жанровых признаков, важную роль в формообразовании разных эпохальных стилей играет масштабно-временной фактор, разделяющий музыкальные формы на малые и крупные. В этом отношении позднеренессансные и барочные формы также отличаются от классических. Среди атрибутов классической формы Е. Ручьевская выделяет «пропорциональность, соотнесенность по протяженности» разных ее элементов (44, 62). Принцип количественного подобия предполагает «не только различие, но и противоречие между масштабным тождеством (подобием) и нетождеством (неподобием) функции или структуры в количественно подобных построениях <...> Стройность, соразмерность, количественная симметрия при отличиях в материале, функциональном статусе, структуре создают предпосылки гармонии процессуальной и кристаллической сторон формы» (44, 63). В отличие от классицизма, в музыке XVI — первой половины XVIII вв. нормой является количественная неэквивалентность, асимметрия: например, в соотношении ядра и развертывания темы фуги, ее экспозиции и свободной части; в разновидностях старинной двухчастной формы с масштабным «перевесом» второго раздела, частей и фаз барочной концертной композиции, отчасти до-классического рондо. Соотношение же масштабно-подобных разделов характеризуется функциональным тождеством, как в строфичности полифонических хоральных обработок, отчасти в фактурных вариациях. «Бесконечные» вариационные, рондальные, ригурнельные цепочки также реализуют «нецентрализованность» барочной и более ранних типов форм. Ряд композиций этого периода отличает сочетание количественного подобия — и тождества (или подобия, отсутствие контраста) структуры, функции, материала разделов. Это относится, прежде всего, к формам малого временного масштаба.

² Не случайно общепринятые названия отдельных разновидностей форм, сохраняющиеся на протяжении последующих веков, совпадают с жанровыми дефинициями: как отмечает Л. Иванова, это концертная форма, пассакалия, чакона, французская увертюра, а также рондо, вариации, опера; в то же время принадлежность к одному жанру не означает родства типа форм (17, 7).

³ Классификация форм XVII — первой половины XVIII вв., по Т. Кюрегян, включает малые, составные, вариационные формы, а также формы с рефреном или ригурнелем, старосонатную и циклические формы (27, 143). По В. Холоповой, формы Барокко содержат одночастную сквозную, малые (простые), двух-, трех- и многочастные формы, составные (сложные) формы, вариации и хоральные обработки, рондо, сонатную, концертную и циклические формы (62, 255).

Термин «**малые формы**» (или «мелкие») обычно связывается с представлением о небольшом произведении и обозначает иногда тип строения (например, простые и даже сложные формы), иногда жанр (песню, танец, миниатюру). Не имея строгих признаков, он обычно просто упоминается в литературе, специально не разрабатываясь⁴.

Ю. Холопов видит в развитых малых формах, к которым относит «романсы, характеристические мелкие инструментальные пьесы, ноктюрны, экспромты, вариации, интермеццо, этюды, “опозтизированные” танцы...», модификации единого структурного типа, и предлагает вернуться в их определении к введенному в теорию XIX в. А. Б. Марксом (31, 283) термину «песенные формы» (59, 105–106). Глубинная сущность этого термина, указывает Ю. Холопов, характеризует генезис данных форм: «Если брать наиболее глубоко, то бытийственно жанровый прообраз наших малых форм есть древняя греческая хорейя, представляющая собой еще первоначально недифференцированное триединство танца, поэзии и музыки <...> можно утверждать, что музыка хорейи есть песня, мелодия, с четким метром и ритмом, с организующей функцией объединяющих целое кристаллических структур — строф» (59, 106). Однако жанровый статус понятия песенных форм не позволяет, как признает далее автор, включить в эту группу целый ряд малых форм иного генезиса и стиля: импровизационные и полифонические пьесы эпохи Барокко, григорианские мелодии и мелодии знаменного распева, небольшие произведения композиторов XX в. (59, 109).

Тематическая однородность, неконтрастность как критерии малых барочных форм выделены Т. Кюрегян. В эту обширную группу автор включает различные одночастные формы (в том числе одночастную типа развертывания), двух-, трех- и многочастные композиции (27, 143–144).

Для В. Холоповой понятие малых форм — синоним простых⁵. Автор относит к малым до-классическим структуры от двух, трех и до шести допускающих повторения частей, встречающихся в барочных прелюдиях, танцах из сюит и партит, частях сонат да саро, инвенциях. Строение их первых разделов составляет, по В. Холоповой, период типа развертывания, остальные части — не сложнее первых. При этом «одночастная сквозная форма» рассматривается отдельно (посвященный ей маленький раздел предшествует разделу о малых формах).

Количественная характеристика «небольшого по протяженности» построения, а также жанровый критерий миниатюры слишком неопределенны, чтобы ими можно было воспользоваться для систематизации. Например, цепочка песенных куплетов, повторяющихся танцевальных колен выходит за пределы малого временного масштаба. В стилевом аспекте «малые» и «крупные» жанры и их формы могут изменить свой статус. Например, одна строфа «ново-рожденного» менуэта XVI в. может быть отнесена к малой форме, но уже в рамках барочной сюиты этот танец строится в старинной двух- или трехчастной структуре, «модулируя» в сторону укрупнения масштаба, в амплу Менуэта классической симфонии его сложная трехчастная композиция с трио соизмерима с остальными крупными частями сонатно-симфонического цикла. Фуга, рондо, вариации существуют и в небольших по объему, и в развернутых образцах; фортепианная миниатюра уже у романтиков претерпевает масштабный рост (как, например, ноктюрн и танцевальные жанры в творчестве Шопена).

⁴ Иллюстрацией этого положения может служить брошюра В. Панкратовой ‘Малые инструментальные формы (прелюдия, ноктюрн, этюд)’ (М.: Государственное музыкальное издательство, 1964), в которой термин «малые формы» с первых страниц приравнивается к жанру миниатюры, заголовок также содержит уточнение жанров, к которым автор относит «малые формы». Этот термин упоминается в существующих учебниках анализа музыкальных произведений без раскрытия его содержания.

⁵ См. название раздела ‘Малые (простые) формы’ книги В. Холоповой ‘Формы музыкальных произведений’ (62, 256).

Нечеткие границы понятия *малой формы*, позволяя применить его к простым и сложным, гомофонным и полифоническим структурам, отсутствие единого критерия систематики малых и крупных форм свидетельствуют о вспомогательном статусе данного понятия. Однако именно в музыке Барокко и более ранних стилях с помощью этого признака можно выделить один из важнейших классов музыкальных форм, играющих важную роль в формообразовании.

Большая часть до-классических форм, расчлененных на самостоятельные разделы либо относительно развернутые фазы, в зависимости от их временного масштаба, строения и функционального рельефа может выступать как в ранге крупных, так и «мелких», до-романтических «миниатюр». Это: 1) старинная двухчастная и старосонатная формы, состоящие минимум из двух частей разного функционального наклонения, при этом среди, например, клавирных Сонат Д. Скарлатти нередки «двухстраничные» бипартиты, наряду с масштабными произведениями в старосонатной форме; 2) fuga (ее части: экспозиция, свободная часть), существующая, например, у И. С. Баха в виде небольших клавирных (Маленькие прелюдии и фуги) и развернутых, многофазных органных образцов; 3) рондо (рефрен и эпизоды — ее структурные единицы, выполняющие различные функции), от пяти- до тринадцати-, семнадцатичастных у Ф. Куперена; многочастные рондальные композиции с развернутыми разделами характерны для оперы (К. Монтеверди, Ж.-Б. Люлли); 4) вариации как орнаментальные, так и оstinatные (сами вариации, даже при отсутствии раздела «темы», служат частями целого), малые в случае двух-трех вариационных дублей-«реприз», слитной структуры нескольких проведений басовой формулы, и крупные в многозвенных оstinатных «строфах» органных композиций Д. Букстехуде, многочастных орнаментальных вариациях на песенные и танцевальные темы С. Шейдта и Я. Свелинка, жанровых вариациях с чертами циклической формы, подобно 'Гольдберг-вариациям' И. С. Баха; в крупной вариационной форме Барокко уже выявляется функциональное соподчинение, группировка вариаций; 5) концертная форма, разделенная в разных барочных модификациях на части и фазы, намечается в разнотональных вариантных «строфах» малой формы баховских двухголосных Инвенций, реализуется в ином — крупном — масштабе в Прелюдиях Английских сюит, частях *concerti grossi* И. С. Баха, а также А. Вивальди, А. Корелли, Г. Ф. Генделя.

Особняком располагается в до-классической музыке строфическая форма, вокальная и инструментальная, цепочки разделов (куплетов, строф) которой количественно нерегламентированы. Однако, если по масштабному признаку многострофный мадригал, многокуплетная песня уже как будто не «малые», то в аспекте функционального соотношения куплетов и строф они далеко не всегда соответствуют и крупной композиции. Как пишет Е. Ручьевская, образование «крупных форм инструментальной музыки с самого начала не могло осуществляться только на основе увеличения построений или простого приплюсовывания новых разделов, иными словами, на основе линейного, плоскостного развертывания» (46, 129). Если увеличение масштабов сопровождается ростом структурной иерархии, функциональной неоднородностью разделов, форма выходит на уровень крупной (см. там же); в случае функционального подобия куплетов, строф она получает «уплощенное» линейное развертывание, количественная характеристика формы вступает в противоречие с ее событийной «емкостью».

В отличие от названных форм, музыкальные структуры, не содержащие частей либо самостоятельных по функции фаз, могут существовать только в статусе малых. Их специфический признак составляет **структурирующая целое роль музыкального синтаксиса**⁶, соответственно, единицами их строения являются элементы синтаксического уровня: мотивы, фигуры,

⁶ В этом отношении категория малых до-классических форм совпадает с категорией простых форм; отличие составляют: период как один из главных признаков строения частей в простых формах классицизма и более поздних стилей; наличие в простых формах самостоятельных частей.

фразы и предложения, в большинстве своем не обладающие структурной и функциональной самостоятельностью. Так понимаемая малая до-классическая форма охватывает строение одноголосных и многоголосных произведений гомофонного и полифонического склада, синтаксический статус и временной объем которых в основном обусловлены жанровым предназначением. Прежде всего, это песенная строфа, танцевальное «колено», которые должны быть кратки и легко запоминаться. Их структура находит опору во внемузыкальных факторах: поэтическом тексте и танцевальных движениях; масштабный «рост» такой формы базируется на простых повторениях и удерживается также внемузыкальными основаниями — обновлением текста и движений. Распространенные в фольклоре разных народов, песня и танец уже в музыке позднего Возрождения обретают «профессиональную» огранку посредством мелодических, гармонических, фактурных языковых средств, типичных для своего времени, становятся бытовыми жанрами, фиксированными в письменном тексте, и служат объектом отражения (цитаты, обработки) в «высших», крупных музыкальных формах. К числу жанров, обуславливающих «малый» объем формы, относится также гомофонная инструментальная пьеса Барокко, в основном прелюдия, выросшая из функции настройки, относительно краткого введения, импровизации по гармонической канве; далее, это структурно неоформленный, «текучий» раздел как единица многообразных малых и крупных гомофонных композиций.

Отмеченная ранее «диффузность» до-классических форм, допускающих широкие промежуточные классы, и в рамках выделенных малых структур также приводит к смешанным разновидностям⁷. Среди гомофонных это двух- и многоэлементные песенно-танцевальные строфы-колена, получившие самостоятельные наименования (пара периодичностей, бар-форма и др.). Однако, как будет показано далее, их масштабная, тематическая и функционально-структурная организация принципиально сходна со строением строфы, что и позволяет рассматривать их в контексте малых.

«Композиционная» нагрузка на музыкальный синтаксис в малой до-классической форме повышает не только структурный, но и семантический статус фигуры, мотива, фразы, и тем более предложения, их цепей и групп, а также не часто встречающегося в музыке этих стилей периода. Подобные слову, синтагме, выразительные ритмические и звуковысотные обороты, мелодические линии, их гармонический и тембровый «резонансы» получают в малой форме особое значение, составляют основу музыкальной притягательности песни, танца, прелюдии, ригурнеля.

К малым музыкальным формам можно отнести некоторые признаки поэтики малых литературных жанров (новеллы, рассказа и т. д.). Б. Томашевский указывает на значимость масштабного фактора: малого размера лирического стихотворения (54, 230), малой формы новеллы (54, 243). В лирической поэзии выделяется, в сравнении с прозой, значение отдельного слова, его обособление: «Внимание, уделяемое слову, увеличивается, слово как бы “проявляется”, будучи вдвинуто в ритмическую слоговую последовательность» (54, 230). В лирическом стихе важна роль тесных смысловых ассоциаций, дробности и однообразия логического членения стиховой речи. «Ритмический параллелизм выравнивает интонацию стиха <...> Эмоциональная окраска едина во всем стихотворении и определяет его художественную функцию» (там же). «Лирическое стихотворение типично <...> неподвижностью темы, даваемой в различных вариациях» (там же).

⁷ Особого внимания заслуживают малые формы полифонической природы, однако их характеристика выходит за рамки настоящих лекций. Среди них, например, полифонические «малые» по временному объему и даже относительно «прикладные» фугетта, инвенция, канон, призванные «настроить», продемонстрировать работу контрапунктического приема, — все же не вполне относятся к данной группе, поскольку в их строении имеются признаки членения на разделы (например, экспозиция в фугетте).

циях, вводимой все в новые и новые ассоциации. Развитие темы идет не путем смены основных мотивов, а путем нанизывания на эти основные мотивы побочных, путем подбора этих вторичных мотивов к одной и той же основной теме» (54, 231). Прозаическая малая форма новеллы характеризуется «простой фабулой, с одной фабулярной нитью» (54, 243), развивающейся повествовательно. Примечательна в плане параллели с малыми музыкальными формами выделенная Б. Томашевским конструктивная особенность новеллы: «новизна концовых мотивов», которая служит «главным приемом концовки новеллы», они «...в силу литературной традиции получают в нашем восприятии значение высказываний большого веса, с большим скрытым, потенциально эмоциональным содержанием» (54, 245). «Однособытийность» и однородность малой прозаической формы, как ее характеризует Е. Мелетинский, тяготение (в силу ее краткости) к «ограниченному жизненному материалу», концентрация различных ассоциаций (32, 246), повышенная функция элемента — слова, логическая дробность членения речи и выровненность стиховой интонации — эти и иные признаки малых вербальных форм составляют аналоги «плотности» музыкальной экспрессии на малом музыкальном пространстве-времени, преобладающей в малых формах музыкальной функции экспонирования, повышенной роли синтаксических элементов. Специфическая задача композитора при создании образцов танцевального и в особенности песенного жанра, пьесы малой формы как раз и состоит в особом «сгущении» в них выразительных свойств ритма и звуковысотного рисунка, обобщенности и вместе с тем индивидуальности мелодии, экспрессии мелких интонационных элементов.

Различная степень структурированности малых литературных жанров (большая в новелле, меньшая в рассказе) отличает также и малые музыкальные формы. Но характерный признак новеллы, рассказа, сказки, выраженный в концентрации действия, яркой «кульминации в виде поворотного пункта композиционной “кривой”» (32, 4), в исторически-музыкальном плане представляется перспективой, итогом эволюции малых форм в позднейших стилях. Воплощение действия в музыке, обусловленное типом развития, в более широком смысле означает музыкальное «освоение» времени и движения — процесс, охватывающий в истории музыкального мышления несколько исторических эпох. Малые музыкальные формы XVI – первой половины XVIII вв. скорее можно определить как эмоционально и «сюжетно» однородные, «назывные», преимущественно статичные, все «действие» в них протекает в глубине структуры — ее «внутреннем измерении». В этом они подобны малой форме лирического стихотворения.

§ 2. Принципы формообразования в музыке XVI – первой половины XVIII веков.

Богатый мир музыкальных форм позднего Ренессанса и Барокко подобен «второй природе» по изобилию и вариативности структур, в которых переплетаются вокальное и инструментальное, светское или духовное, полифоническое и гомофонное начала; они отвечают многими жанровыми «бликами», программностью (как музыка со словом) и композиционно-техническими обертонами (как часть полифонических форм). Малые жанры и формы, «резонирующие» структурной и семантической сферам, развиваются во взаимодействии с крупными и циклическими композициями, входят в их состав, растворяются в них либо, напротив, кристаллизуют внутри крупной формы обусловленные жанром структурные закономерности. Сфера «микро»: область интонаций музыкальной речи, музыкально-синтаксические элементы, способы «продвижения» полифонической или гомофонной композиции — реализует музыкальные механизмы, позволяющие судить о специфике оформления в музыке данного исторического периода характерных для него образов и идей.

Музыкальный синтаксис несет на себе признаки характерных тенденций эпохи, «передавая» их тем малым формам, в которых он является главенствующим уровнем формообра-

зования. Среди этих тенденций важнейшими для малых форм являются: основополагающая в культуре Барокко оппозиция, как пишет В. Широкова, «ее высшая абстракция — категория “общее—индивидуальное”» (64, 61), и способ выражения движения, как аспект понимания времени.

Изменившееся в культуре Возрождения соотношение общего и индивидуального М. Друскин рассматривает в качестве одного из истоков новых музыкальных явлений. Возросшее стремление к индивидуальному, «раскрепощенное свободолюбивым духом Ренессанса», раскрывается через отношение художника к общезначимому достоянию: культовым напевам, народной песне, танцу: «Песня, как живой документ эпохи, и песенность, выражающая широту и теплоту человеческого дыхания; танец, запечатлевший характерные бытовые зарисовки, и танцевальное (пластичное), как изображение мимики, жеста, внешней повадки людей, — таковы основные источники обновления музыкального искусства XVI–XVII веков» (11, 12). «Индивидуальное раскрывалось прежде всего в том, как, из-за привнесения личного момента, варьировались, видоизменялись общезначимые музыкальные образы» (11, 13). Вариационность и вариантность, пронизывающие музыку XVI–XVIII вв., тесно связаны с многообразными проявлениями импровизационного начала нового искусства (11, 14). Выражение виртуозности, принципа концертирования, развитие гомофонных приемов письма, по мысли Е. Ручьевской, обновляют музыкальную форму: «виртуозное начало, быстрый прогресс в технике, постижение возможностей игры связаны с новыми явлениями в синтаксисе и фактуре — фигуративным тематизмом, моторным движением. Блоки фигураций обобщаются гармонически (секвенции, аккорды одной функции), что укрупняет масштаб, создает крупный рельеф синтаксиса и формы» (44, 180–181). Таким образом, в сфере способов индивидуализации как обработки также взаимодействуют общее и индивидуальное, «принцип образца и варианта», накапливается фонд элементов общезначимых в ином смысле: как обобществленный материал («тематизм, фактура, приемы»), типизированные способы развития, продления формы (там же). Рост инструментальных жанров, развитие и совершенствование музыкальных инструментов способствуют стабилизации общих форм инструментального звучания, которые в соответствии с «диффузными» тенденциями до-классической музыкальной культуры тут же «присваиваются» вокальной музыкой, в свою очередь обменивающейся с инструментальной сферой интонационными прототипами. Песенно-танцевальные мелодические обороты и ритмические фигуры, гармонические и фактурные формулы в музыке XVI–XVIII столетий формообразующе активны именно на «малом» пространстве музыкального синтаксиса и тем самым — в малых музыкальных формах.

Завоевания в области музыкального искусства XVI – первой половины XVIII вв. стимулируются мировоззренческой и философской проблематикой, новым пониманием содержания универсалий: движения и времени. Составляя фундамент музыкального мышления, эти идеи косвенно отражаются и в наиболее общих формообразующих принципах.

В противоположность средневековым концепциям времени как циклического и замкнутого (статичного), в эпоху Возрождения вызревает и становится доминирующим представление о линейной структуре времени, что в свою очередь связано с идеями прогресса, поступательного движения истории и культуры. От Лютера и до Гюйгенса, Декарта и Лейбница, от Возрождения к Просвещению XVIII столетия эти идеи крепнут (48, 298–299), питаются достижениями материальной культуры, наук и искусств и, в свою очередь, оплодотворяя их. Универсалии времени и движения сопрягаются с идеями причинно-следственной взаимосвязи явлений в мире, каузальностью, и находят опору в механицизме, источнике научного мировоззрения XVII–XVIII вв. (64, 62).

Новое отношение ко времени в искусстве Ренессанса и в особенности Барокко выделяют многие исследователи. М. Лобанова указывает на характерную для музыкального Барокко событийную окрашенность времени посредством выраженного в нем типа движения. Обусловленное, по мысли автора, процессом обмирщения, интересом к празднеству, игре, идеей «украшения мира», воплощение движения непосредственно влияет на развитие концертирующего стиля, а также различных жанров (сонаты, сюиты, оперы и балета), выражается в расцвете мелизматике, разнообразии танцевальных форм (28, 66–67). В. Холопова пишет о формах отражения в музыке важнейших философских категорий пространства, времени, движения: «“Пространство” реализовалось как стереоэффекты (сопоставление хоров, солистов, оркестровых групп и tutti), как эффект эха (контрасты forte и piano в опере, при игре на органе). “Время” выразилось в возникшей системе темповых обозначений <...> “Движение” сказалось в развитии балета, инструментальных танцевальных сюит, в становлении музыкальных эмоций (эмоция, букв. движение), символизировалось при помощи специальной фигуры “фуга” (“бег”), пришедшей из эпохи Возрождения. Новаторством барокко стала ранее неслышанная энергетика многопланово-регулярной, моторной ритмики инструментальных жанров, особенно концерта» (62, 254). В музыкальных трактатах XVII–XVIII вв. идея движения трактовалась широко и многообразно, в числе прочего координируясь с моторикой танца и театрального жеста (39, 51).

Непосредственно с музыкальным ритмом связывает особенности барочного музыкального времени М. Аркадьев. Характеризуя его как отмеченное «высокой экспрессией и напряжением» (1, 79), автор сопрягает эти свойства напрямую с пульсационностью мелкой метрической меры («осевой пульсации»), в постоянном сопротивлении которой раскрывается ритмика мелкого мотивного синтаксиса. Агогические микроакценты «растягивают» время, благодаря чему «микровременная континуальная структура как бы искривляется, перестает быть “евклидовой”, уподобляется структуре архитектурного пространства Борромини» (1, 78). Закономерность аналогии («совпадения структур»), параллели между тенденциями барочной архитектуры и музыки, по мысли автора, свидетельствует о фундаментальном стилевом единстве разных видов искусства (1, 79).

Идея поступательной взаимосвязи элементов в линейном времени проявляется в музыке этого периода в виде упорядоченности, рационального начала, отчасти созвучного господствующим в точных науках механистическим представлениям. «Порядок» охватывает, прежде всего, организацию элементов ткани в «горизонтальном» — ритмическом и «вертикальном» — звуковысотно-фактурном — измерениях. Подобно звуковысотной темперации, фоническая «горизонталь» — ритм — пронизана закономерностью временного «темперированного строя» в виде устоявшейся системы долготных пропорций тонов, закреплённой в тактовой нотации. Рационально упорядочено сложение многоголосия, в котором параллельно разветвленным, строго выверенным имитационным формам развивается организованная гармоническая вертикаль — практика и наука генерал-баса. Высшие полифонические формы реализуют причинно-следственную взаимосвязь материала и композиции, выведенной из элементов темы посредством ее преобразований; на этом пути фуга превосходит все до той поры известные истории музыки формы рациональной компоновкой разных ее уровней.

Пафос движения и его этос, телесно-энергетическая кинетика танца, игра, изображение и символически-духовное выражение движения, внутренне напряженное течение мысли, наконец, движение в его аффектном смысле — эти и иные аспекты ренессансно-барочной эстетики движения составляют особый мир, разными гранями преломляющийся в системе музыкальных жанров, специфике музыкальной формы и ее принципах. С типом движения в музыке Барокко связаны антиномии «механической» и «одушевленной» размеренности, исследуемые В. Широковой (64), предустановленности, заданности и свободы, импровизации (62, 254).

Однако самые глубинные свойства музыкальной формы в музыке позднего Ренессанса и Барокко остаются чуждыми линейному поступательному движению, воплощающему причинно-следственную логику, предсказуемость изменений. Такое движение формируется в музыке следующего, классического периода и связано с развитием как качественным преобразованием тематизма, с типовыми, а потому и «предсказуемыми» структурами. Характеризуя художественное время до-классической музыки в сравнении с Бетховеном, М. Друскин отмечает их глубокое различие, интенсивность рядоположенных мгновений баховского времени: «У Баха в миге — вечность» (10, 141); «...“хронотоп” баховской музыки инвариантен и в то же время изменчив, статичен и внутренне интенсивен. Длительное пребывание в одном состоянии создает впечатление, будто в процессе “дления” нет “событий”, так как внимание не переключается с одного “объекта” на другой. Этот объект детально рассматривается как бы с разных точек зрения...» (10, 148).

Движение, время в музыке воплощаются посредством изменения, развития, различные принципы которого определяются историческим стилем. Характеристики до-классических форм нередко даются через сравнение их с классическими, посредством терминологии с «отрицательными» частицами: они «нецентрализованы», несобытийны, асимметричны, для них, как отмечалось, типична масштабно-количественная неэквивалентность разделов. То же относится и к проявлению в них времени-движения.

В классической форме, пишет Е. Ручьевская, противоречивое единство центробежных и центростремительных сил, структуры и функции придает ей направленность вперед, с точки зрения слушателя выражающуюся в интенсивном ожидании продолжения начальных и последующих разделов; форма «оказывается целостной и замкнутой, внутренне противоречивой и оттого — динамичной» (44, 189). Иной вектор развития типичен для позднеренессансного и барочного формообразования, с преобладанием в нем центробежных сил, относительно «выровненного» функционального рельефа, адинамичности. Отсутствие причинно-следственной логики развития может трактоваться в них и как отображение стихийного, неорганизованного, «хаотического» начала.

Чуждое предустановленным, типовым структурным схемам «цветение» разнородных форм в музыке XVI–XVIII вв. постоянно отмечается исследователями, как их свобода, также сравнительно с классицизмом. Эта свобода подчас граничит с алогичностью: «Среди первых сонат и инструментальных канцон, — пишет, например, К. Неф, — находим самые разнообразные виды формообразований. Их конструкция еще не имеет постоянной точной схемы или модели, но разворачивается свободно — иногда до такой степени свободно, что на наш слух ощущается несвязность и ускользает логика выражения» (36, 146).

Специфическая черта формообразования в музыке Барокко — асинхронность действия различных формообразующих принципов (44, 182). На этой основе базируется одна из существенных для позднего Возрождения и Барокко закономерностей, аналогичная композиционным признакам изобразительного искусства этого времени: многоцентренность. Это понятие, введенное П. Флоренским, рассматривается М. Друскиным применительно к музыке Баха: «Многоцентренная композиция не управляется единым “центром перспективы”: ее фазы разворачивания объединены разными узлами, пересечением и перемещением различных линий и характеризуются нестабильностью их соотношения <...> Зоны напряжения — семантические узлы — в ней рассредоточены» (10, 149–150). И далее: «Множественность “микрособытий” не исключается <...> В статичное время микрособытия вносят изменчивость, разнообразие “углов зрения” на единый объект» (10, 151). Многоцентренность является следствием центробежных тенденций формообразования и выражается в вариантности структур, масштабных и функциональных соотношений разделов.

Важнейшая характеристика построения формы в музыке позднего Возрождения и Барокко состоит в соотношении способов связи ее частей. В отличие от классицизма, в композициях этих эпох, особенно Барокко, противопоставлены сопоставление и связанное развитие (44, 173). Если сопоставление, как композиционный сдвиг, — это соотношение разделов по типу «связи-разграничения» (44, 172), то связанное развитие — это постепенное накопление неустойчивости (функции *m*), нерезко переходящей в следующую функцию (*t*) посредством сдвига-перелома (44, 176). Преобладающий в музыке XVI – первой половины XVIII вв. способ построения формы на основе сдвига-перелома характеризует не столько причинно-следственное становление, сколько статус существования, дления, континуальности. Связанное развитие-развертывание — адинамично, оно соответствует «созерцательной» модели времени и движения, неизменному аффекту. Принцип сопоставления, другой полюс до-классического формообразования, выражен в действии однотипной повторности — остинатности, однородной дискретности формы. Будучи противоположно непрерывному связанному развертыванию, действие этого принципа также адинамично: бесконечное «квантование» процесса движения смыкается с его «остановкой», отсутствием всякого движения.

С. Скребков относит остинатность к закономерностям, характеризующим ранние формы музыки и определенные — песенно-куплетные — жанры (52, 22–35). Остинатность реализуется в песне и танце через сопоставление, членение формы на мелкие однородные части, в строфическом принципе, выходящем за рамки данной жанровой сферы. Строфичность отражает генезис ряда жанров, опирающихся на музыкально-стиховые и тексто-музыкальные формы (В. Холопова). Широко понимаемая строфичность, как подобные начала и разные продолжения (44, 183), свойственна полифоническому мотету, мадригалу, гомофонной и полифонической «песне» от средневековья до Барокко, барочным полифоническим хоральным обработкам, концертной форме и т. д.

Принципы остинатной дискретности и непрерывного связанного продвижения формы в равной мере выражают не-направленное, вне-целеполагаемое развитие, вследствие возможного «бесконечного» продления как плавного развертывания, так и цепи куплетов (строф). В потоке непрерывного течения, постепенного вариантного изменения в «глубине» формы, в веренице куплетов живет идея прочного, неизменно текущего времени-движения. Самодостаточность и самооценность движения в музыке XVI – первой половины XVIII вв. непосредственно восходит к музыкальной эстетике более ранних эпох, соответствует статике музыкального «созерцания», теоцентрической модели замкнутого времени. В рамках своего исторического периода это качество получает опору в моноаффектности (по словам В. Холоповой, «один аффект — на одну музыкальную форму»: см. 62, 254), при этом каждый музыкальный аффект выражен в основном как стабильный и однородный.

И все же в музыкальной форме позднего Возрождения и особенно Барокко складываются предпосылки функционального различения потока «одномерного» времени-движения, взаимодействуя с факторами статичности и многоцентренности композиции. Эти тенденции проявляются в ряде формообразующих принципов и постепенно нарастают к XVIII столетию. Главным из них является принцип «двоичности» (парности, двухчастности). Г. Риман, констатируя: «Музыка — искусство симметрии в последовании (*im Nacheinander*), как архитектура — искусство симметрии в сосуществовании (*im Nebeneinander*)» (42, 9), коснулся одного из основополагающих законов распределения «звучащего вещества» музыки во времени. Будучи одной из первых освоенных музыкой закономерностей, двоичность симметрии опирается на повторение (зеркальное или прямое), то есть относится к проявлению остинатности (по С. Скребкову). Но в структурной двоичности уже заложены возможности функциональной дифференциации элементов «пары», прежде всего, диалогичность, фундамент целого ряда музыкальных форм

и приемов развития. Е. Ручьевская называет принцип двоичности господствующей композиционной категорией Барокко: она «выражена и в контрастных парах темпов в концертных и сюитных циклах, в контрастной паре прелюдия — fuga. Внутри форм парность выражена в соотношениях экспозиция — свободная часть фуги, по этому же образцу построена пара экспозиция — не членившаяся на разделы развивающая часть в прелюдийных формах. Симметричное парное соотношение <...> присутствует в старинной двухчастной форме», идея парности разделов подтверждается и в ряде аспектов трехчастных форм (например, повторение первого раздела и второго вместе с третьим) (44, 230–231).

Аспектом двоичного функционального расслоения процесса формообразования, соответствующим эпохе господства полифонии, выступает закономерность «ядро-развертывание», проецируемая с синтаксического плана изложения полифонических тем на более высокие уровни формы. Пара «ядро-развертывание», аналогичная риторическим диспозициям, характеризует исторический этап развития структурного мышления, в котором уже оформилась начальная грань музыкальной формы (*exordium* — вступление, *proposition* — изложение), сформировался ряд вводных и экспозиционных музыкальных структур, но продолжающие (развивающие) находятся в фазе «брожения», они разнообразны и нетипизированы. — Эта закономерность реализуется интенсивным формированием «главной мысли», зачина формы: энергичной начальной интонацией Корф-мотива в изложении полифонической или гомофонной темы, в структурировании экспозиционных участков полифонических (изложения темы в фуге, а также пары «тема — ответ» в экспозиции) и гомофонных форм (инициальная фаза старинной одночастной формы, интрадность старосонатной главной партии). Аналогична заглавная функция рефрена в потенциально «бесконечной» цепочке разделов рондо, темы или начальной вариации в вариационной цепи, ригурнеля («девиза») в арии и концертной форме и т. д. Таковы же строфа-экспозиция материала куплетной песни и танца, а в ней — «зачинная» функция первого элемента.

Наиболее близко к линейному процессу движения-развития подходит реализация в некоторых видах барочных форм последовательности основных формообразующих функций *i m t*. Собственно, функцией начала — *initium*, завершения — *terminus* обладает любая музыкальная композиция предшествующих исторических периодов, в музыке XVII–XVIII вв. особенно явная ввиду сложившихся норм гармонического мышления. Но в отличие от позднейшей классической формы, распространяющей функциональность на «вертикаль» иерархически соподчиненных разделов, Барокко с его «культом дления», развертывания осваивает линейную последовательность *i m t* только в условиях форм «малого формата», где сам количественный фактор способствует концентрации формообразующих функций формы. Здесь также наблюдается некоторая его «диффузность», многоцентричность, вариантное воплощение функциональной цепи.

Закон парности, поляризация композиционных сдвигов (сопоставления и сдвига-перелома), многоцентричность композиций проявляются в малых, как и в иных до-классических формах, далеко не в своем «чистом» виде, но как ведущие тенденции. Специфическое выражение эти закономерности получают на уровне музыкального синтаксиса, в рамках малых музыкальных форм.

§ 3. Микрострофическая и малая фазная формы.

Малые гомофонные формы широко распространены в музыке XVI – первой половины XVIII вв. К ним относятся: форма куплета или строфы песни, танца, изложения песенной или танцевальной темы рефрена рондо, арии, части сюиты или концерта; формы и разделы форм, именуемые «старинными»: старинная одночастная, части старинной двухчастной форм, эпизоды «старинного» куплетного рондо, экспозиционные и развивающие разделы концертной формы. В музыке Барокко подобные формы встречаются также в участках (фазах) развернутых прелюдий, токкат, арий, ансамблей и хоров.

Значение малых гомофонных форм в комплексе поздне-ренессансных и барочных структур определяется тем, что они занимают примерно такое же место, что и период в классико-романтической системе. Подобно периоду, они находятся в фундаменте большинства из более высоких уровней формообразования, а также могут составить форму самостоятельного произведения; подобно периоду, они сами включают только компоненты уровней синтаксиса. Однако ни одна из гомофонных малых форм не является типовой по своему строению и функции элементов, что делает их в принципе не эквивалентными классическому периоду.

Как правило, малые гомофонные формы позднего Возрождения и Барокко рассматриваются с точки зрения либо классических структур, либо того или иного жанра, определяются в качестве периода, простых 2-х и 3-х-частных, именуются куплетом, ригурнелем, либо вообще «эпизодом» («секцией») и т. д. Строфу относят к «песенным формам» (А. Маркс, Ю. Холопов), связную структуру, подобную старинной одночастной форме — к периоду типа развертывания (Ю. Тюлин, Л. Мазель). Специальные термины обозначают малые синтаксические группы: пара периодичностей, по схеме «*аа вв*» (Л. Мазель, В. Цуккерман), в вокальной музыке это также форма бар (ААВ), текст-музыкальные (музыкально-текстовые, музыкально-стиховые) формы (В. Холопова). Остановимся на некоторых из них.

Понятие периода, лежащее в основе теории песенных форм А. Б. Маркса и позднее вошедшее в себя учение о метрической функциональности Г. Римана, предполагает наличие в музыке определенных стилевых условий. Это гомофонный тип изложения, гармонические (различие и соподчинение кадансов, «вопросо-ответные» соотношения), метрические (квадратность и ее производные), тематические (начальная повторность предложений) взаимосвязи в структуре целого (периода). Нормативный (типовой) период складывается в музыке Венского классицизма, стилевые принципы которого отвечают этим условиям. Сущностные признаки сопоставимого с поэтической строфой тактометрического (стихоподобного) периода, по Е. Ручьевской, определяются как целостность, равновесие, отграниченность от окружающих построений, симметрия, периодичность согласованных предложений, «создающая <...> сбалансированность на композиционном уровне» (44, 101). Период отличается полифункциональностью как завершающая стадия «синтаксического формирования темы» и одновременно целостное построение, часть музыкальной формы (44, 98).

Период, а также некоторые опирающиеся на него простые формы (например, простая двухчастная) как будто легко проецируется на строение мелодий протестантского хора, прикладные образцы песни и танца. В них подчас угадываются будущие классические закономерности периодичности, повторности тематических структур, даже метрическая квадратность: ведь классический период как раз и возникает на почве песенно-танцевального тематизма. Но по существенным, глубинным признакам гомофонные малые формы до-классических стилей в основном не могут быть отнесены к периоду, прежде всего, ввиду отсутствия в них обобщающего события, объединяющего целое интонационного развития, полифункциональности. Часть малых барочных форм, определяемая в классической аналитической традиции как «период типа развертывания», современной теорией также оценивается как не соответствующая периоду ни по одному из признаков (44, 229).

К периоду апеллирует и понятие «песенных форм», теоретически раннее (идущее от теории XIX столетия) обозначение классических простых (основанных на периоде) музыкальных структур: все сказанное о расхождении признаков до-классических малых форм и классического периода относится и к термину «песенные формы». Понятия пары, а также группы периодичностей, описанные Л. Мазелем и характерные для песенно-танцевальной музыки (30, 406), акцентируют масштабное равенство и тематическое подобие элементов — а понятие «пары периодичностей» означает к тому же количественную характеристику формы (30, 396), — но оставляют без внимания их синтаксический статус и функциональное соотношение внутри структуры.

Детально раскрыто В. Холоповой строение регулируемых словесным ритмом «текстомузыкальных» композиций. Оно относится к различным вокальным формам средневековья (западноевропейского и русского) и раннего Возрождения, среди которых — мелодико-стиховые строчные формы, и включает разные сочетания прозаических, стиховых и музыкальных компонентов. Соответственно структурам письменной музыкальной культуры, за основу музыкальной формы исследователь берет элементы письменного вербального текста — строки, последования которых в музыкальной форме, по мысли автора, играют главную конструктивную роль (62, 193): «Тип музыкальной формы с тем или иным кадансированием в конце каждой строки называется “строчной формой”. Строчная форма возникает на основе и прозаического текста (как в мессе), и стихотворного (как в секвенции *Dies irae*)» (62, 163). В. Холопова подчеркивает, что композиции от григорианского хора, знаменного пения до песен мейстерзингеров строятся на основе текстов, расчлененных на весьма значительное количество строк и / или строф. Отметим, что количественный аспект играет немаловажную роль не только в строфике крупного плана, но и как фактор постепенной унификации внутренней структуры строфы. Музыкальное строение названных композиций в целом достаточно разнородно, особенно если иметь в виду их жанровый и стилевой диапазон, охватывающий музыку от средневековой модии до развитых форм полифонического и гомофонного многоголосия.

Среди текстомузыкальных композиций выделяется песенная форма бар (нем. *barform*⁸); В. Холопова относит ее к строчной, отвечающей мелодико-стиховому принципу (62, 207). Прообразом бар-формы считается строение хоровой песни древнегреческой трагедии: строфа – антистрофа – эпод. Схема бар-формы A+A+B соответствует разделу *Aufgesang* (его часть A под названием *Stollen* повторяется с другим текстом) и разделу *Abgesang* (B). Несмотря на лаконичность ее основной формулы, бар содержит множество разновидностей и представляет целое семейство разножанровых форм, обусловленных строением поэтического текста⁹. Они отличаются по тематическому соотношению частей и их количеству (65, 156), но не определены с точки зрения структуры элементов. В целом критерии бар-формы, взятой в полном объеме ее разновидностей, весьма размыты.

Итак, современный терминологический аппарат не содержит понятий, адекватно отображающих закономерности строения двух малых гомофонных форм музыки избранного исторического периода: расчлененной структуры песенно-танцевальной строфы и непрерывно «текучей», связной структуры раздела инструментальных форм и их малых разновидностей. Наиболее общими их определениями будут следующие.

⁸ Название формы «бар» происходит предположительно от сокращенной формы слов *parat* (68, 1219), или *Barat* (65, 156); их смысл частично утерян, возможно, он восходит к значению «приветствия», которым обменивались участники турнира на шпагах (*parat*, см.: 68, 1219).

⁹ Подробнее характеристика формы бар будет дана в разделе, посвященном анализу песен и протестантских хоралов.

Микрострофической называется малая форма песенно-танцевальной музыки, построенная на основе принципа сопоставления однородных по структуре и функции, относительно автономных синтаксических элементов. Место разделов-строф в ней занимают предложения, фразы, их группы; она является «проекцией» вокальной строфики на музыкальный синтаксис.

Предложенный термин не заменяет собой ни одного из имеющихся. В микрострофической форме можно наблюдать и группы периодичностей, и периодоподобные построения, и тексто-музыкальные структуры, в их числе форму бар. В то же время ими не исчерпываются варианты строения песенно-танцевальных образцов и не фиксируются принципы их строения. Микрострофическая форма рассматривается в лекциях на материале европейских до-классических песен и танцев, однако область ее применения в музыке значительно шире. Она встречается в песенных и танцевальных образцах разнонационального фольклора, романтической вокальной и танцевальной миниатюре и охватывает также массовые песенно-танцевальные жанры современности. Микрострофическую форму отличает множественность и вариантность отражения песенно-танцевальной строфики на нескольких уровнях музыкального синтаксиса.

Малой фазной барочной называется форма инструментальной музыки XVII – первой половины XVIII вв., построенная на основе принципа связного развертывания, опирающаяся на элементы низшего синтаксического уровня (фигуры, мотивы). Место разделов в ней занимают варианты фазы, в которых выражена последовательность общих формообразующих функций *i m t*, сменяющихся посредством сдвига-перелома.

Понятие малой фазной формы структурно конкретизирует, но не заменяет понятия старинной одночастной формы, поскольку относится не только к одночастным произведениям, но и к строению части в составе целого. Малая фазная форма Барокко — историческая разновидность обширного класса фазных форм, выделенного Е. Ручьевской (44, 176). В разных стилиевых условиях они приобретают свои характерные признаки. Для Барокко это множественность и вариантность следующих друг за другом, сопряженных фаз.

Нередко наименования музыкальных форм содержат явную или скрытую парность относительно иных понятий. Таковы, например, «старинные» (одно- и двухчастные, рондо, вариации, сонатная форма, сюита) в отличие от классических или романтических, пары «простые–сложные», «малые–крупные». В этом отношении микрострофическая форма отличается от строфической, разделы которой (музыкальные строфы) структурно самостоятельны и в основном совпадают с поэтическими строфами. Понятию *малой фазной барочной формы* противостоит понятие крупных фазных форм Барокко, относящееся к развернутым полифоническим композициям, таким, как большие органские фуги, полифонические хоральные прелюдии, а также ранним образцам гомофонной концертной формы (*concerti grossi* Вивальди, Корелли).

Музыкальный материал, составляющий основу обеих форм, тяготеет к тематической однородности, как это отмечено Т. Кюрегян, неконтрастности, синтаксической «одномерности». Отвечая общим критериям малых форм и жанров в других видах искусства (поэзии, литературе), однородность материала соответствует категории моносинтаксического тематизма. По мысли Е. Ручьевской, такой тематизм основан «на принципе ритмической, а иногда и звуковысотной остинатности (сохранение общей звуковысотной конфигурации)», не содержит событий синтаксического уровня внутри крупных синтаксических структур (44, 141). Характерно, что именно при возникновении синтаксических событий происходит расслоение однородного синтаксического ряда, что приводит к внутренним связям, перекрестным взаимодействиям тематических ячеек и контрасту, способствует изменению рельефа данных форм. В этом случае

они обретают отчетливое «функциональное наклонение», предвещая классические простые формы. Более того, малая фазная и микрострофическая структуры уже в рамках более сложных барочных композиций (частях арий, ансамблей, хоров, в ритурнеле концертной формы), соприкасаясь с иными принципами формообразования, приближаются к другим малым и крупным формам барочного и последующих музыкальных стилей (вариациям, рондо, старинной двухчастной, старосонатной, концертной, к танцевальным сюитам)¹⁰.

И фазная, и микрострофическая формы представляют собой своего рода «ключи», с помощью которых приоткрываются некоторые «механизмы» образования до-классических структур. Отличием этих форм является поляризация формообразующих принципов: дискретности, остинатности — в микрострофической форме, «континуального» связного развертывания — в малой фазной форме. В обеих формах наблюдается проявление множественности и вариантности микростроф, фаз, причем в микрострофической форме происходит распространение «строфики» на разные синтаксические уровни, иерархическую «вертикаль», в малой фазной — множественная и вариантная реализация фаз в последовательности, «горизонтали».

Песенно-танцевальная микрострофика, опирающаяся на явления фольклора и музыкального быта, стабильна и консервативна, она встречается в музыке и более ранних, и более поздних эпохальных стилей. Малая фазная форма в XVII–XVIII вв., уже оставив «позади» ряд исторических стадий (основанных на традициях полифонического непрерывного развертывания), выступает провозвестницей новых гомофонных тенденций гармонического мышления. В итоге малые до-классические формы в преобразованном виде переходят в музыку классицизма и последующих периодов. Новые импульсы, уже на иных стилевых основаниях, получает принцип микрострофичности в песне, романсе, Lied XIX в., широко воздействуя на романтический синтаксис и формообразование крупного плана. То же можно сказать и о принципе фазного функционального развития, который становится ведущим для свободных и сквозных композиций XIX–XX вв.

Эволюция малых гомофонных форм позволяет проследить изменение стилевых нормативов и одновременно — структурный архетип, обусловленный жанром (сопоставление) в микрострофике, типом тематического развития (сдвиг-перелом как основа связного непрерывного продвижения формы) — в малой фазной форме. Обе они резонируют, каждая по-своему, закономерностям музыкального мышления до-классических исторических стилей.

§ 4. Понятие ритма музыкальной формы.

Ритм — один из истоков музыкального искусства, по словам Г. Гессе, мощное и испытанное средство «одинаково “настроить” множество людей, дать одинаковый такт их дыханию, биению сердца и состоянию духа...» (8, 37). «Магическая», суггестивная, семантическая, организующая и иные функции ритма с древних времен «впечатаны» в музыкальную форму широким спектром временных шкал. Разные участки этого спектра: направленные на психофизиологические ритмы человека, апеллирующие к ассоциативной стороне восприятия, к мыслительной работе — в совокупности составляют ритмический «космос» музыкальной формы. Все ее компоненты соотносятся между собой во времени, образуя по-разному воспринимаемые ритмические рисунки.

Ритм, как принцип временной организации, принцип движения (43, 5; 44, 11) пронизывает музыкальное произведение от структуры его «атомного ядра» — звука — до самого «купо-

¹⁰ Не случайно генезис классической сонатной формы восходит к фазным закономерностям старинной одно- и двухчастной форм. См. об этом: *Климовицкий А.* Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти (21).

ла» формы, верхних уровней композиции¹¹. Например, в малой форме одноголосной хоральной строфы складываются, кроме звуковых ритмических рисунков, чередование ладово-мелодических опор, а также последование фраз, их пар или иных групп, развертываются в «линию» части бар-формы. В танцевальной строфе над ритмическим рисунком звуков надстраиваются фиксированные повтором ритмически заостренные формулы фигур либо мотивов, затем фразы и предложения. Малая фазная барочная структура также ритмически организована из диффузно «срошенных» микро-мелодических интонаций, обобщенных ритмом смены фигур, гармонических последований, относительно отделенных друг от друга фаз. В итоге музыкальную форму можно представить в виде временного «кристалла», грани которого — это временные траектории движения разных составляющих формы, во взаимном дополнении и контрасте выявляющие ее экспрессию и динамику. «Кристаллическая решетка» времени музыкальной формы скреплена одновременно жестко и гибко, в ней есть уровни строго вертикальной иерархии и многосложные горизонталы, есть стремительные «потoki» — проводники движения и скрепляющие целое статичные факторы. «Силовые линии» — грани «кристалла времени» формы — отражая направление развития тематизма, являются в конечном счете показателями процесса становления художественного образа.

Многоступенчатое иерархическое сложение музыкальной формы предполагает действие принципа временной организации на всех ее уровнях: от музыкальных «элементарных частей», элементов музыкальной речи (синтаксиса) до мелких и крупных частей. Таким образом, **понятие ритма музыкальной формы означает многоплановый музыкальный ритм.**

Объем ритмических планов формы различен в зависимости от ее масштаба, жанра и стиля. Так, малая форма одноголосной песенной строфы включает только фонические и синтаксические ритмы; крупная форма фуги — помимо них, структурный ритм проведений темы, их чередования с интермедиями и т. д.; в циклической форме кристаллизуется также ритм смены частей. В целом объем ритмических планов формы в музыке Ренессанса и Барокко, по сравнению с классицизмом, предстает как «уплощенный».

Планы ритмического рисунка, подобно линиям рисунка на плоскости, образуются «временным шлейфом» движения всех формообразующих элементов. В пластических видах искусства линия квалифицируется как фактор динамики и движения: она ведет за собой взгляд, направляет его соответственно замыслу художника или скульптора (18; 20). Но в отличие от покоящейся в двухмерном пространстве (на плоскости), объективно неподвижной графической линии, музыкальная ритмическая линия возникает только при движении — развитии, она действительно преломляет текущие свойства одномерного времени. С точки зрения восприятия ритмическая линия — итог ретроспективного синтеза одного из планов движения. Вместе с тем, в процессе своего дления она как будто «пронзает» будущее, рождая инерцию ожидания (экстраполяцию). Таким образом, ритмическая линия синтезирует прошлое и будущее в непрерывно меняющемся настоящем. На разных уровнях формы «трассы» ритмических рисунков в разной степени неустойчивы, их границы постоянно взаимодействуют между собой.

Фундаментальное значение для ритма имеет проблема дискретности и континуальности. Членение музыкальной формы на любом ее уровне с точки зрения ритма образует ритмические единицы, обладающие количественным признаком: долготой (длительностью). По отношению к звуковому, или фоническому ритму принято говорить о временных (долготных, или количественных) и акцентных (качественных) свойствах ритмических единиц.

¹¹ Такую расширенную проекцию понятия предполагает, например, данное В. Холоповой определение ритма как временной и акцентной сторон мелодии, гармонии и всех других элементов музыки (60, 79).

Долгота, главная временная характеристика музыкального ритмического элемента¹², связывает его с безграничной областью ритмического универсума: ритма в других видах искусства, в природе. Ее отражением выступает свойство континуальности (непрерывности временно-го дления). Физически «сплошная» в длении звука (если отвлечься от его сложной акустической природы), континуальность на уровнях синтаксиса, частей и всей формы проявляется в связности, целостности структурного элемента. Своей различной протяженностью во времени ритмические единицы, от элементарных частиц (звука, аккорда, гармонического оборота, фактурной ячейки) до синтаксических структур, разделов и фаз композиции многократно «перекрывают» друг друга. В то же время иерархия структурных уровней формы, в соответствии с функциями ее планов, отражается в различной «весомости», значении ритмических единиц и линий в многоплановой ритмической структуре.

Второе свойство звуков — акцентность — обусловлено в более широком смысле различием ритмических единиц по значимости в ряду элементов того же уровня формы. Подобная дифференциация относится к разряду музыкальных событий. Е. Ручьевская определяет событие как изменение функции элемента в структуре, зону пересечения функциональной и структурной сторон формы (44, 50–52). Принципиальные положения этой теории следующие: 1) на разных уровнях формы события происходят асинхронно; 2) процесс образования иерархической вертикали формы направлен «снизу вверх», от событий на уровне элементов к событиям на более высоких «этажах» композиции. Оба положения имеют прямое отношение к ритму формы.

Асинхронность событий образует различные несовпадающие ритмические единицы, ритмические рисунки — полиритмию в самом широком смысле слова, как выражение богатства и потенциальной динамики заложенных в музыке форм движения. Акцент является одним из таких событий, возникающим в процессе временного разворачивания музыкальных «элементарных частиц». Так, динамический акцент расслаивает и группирует ряд одинаковых по длительности тонов и способствует образованию новой цельности. Ладовый, гармонический, тембровый, фактурный и иные акценты выполняют ту же событийную функцию. Из них фонически долготный акцент, сопутствующий в речевой и музыкальной артикуляции громкостному усилению звука (5, 219), также имеет в музыке самостоятельное значение. Например, силлабически распетый слог, образующий долгий звук в начале и окончании хоральной фразы, выступает как опорный (акцентированный) в контексте более коротких, силлабически омузыкаленных (иногда — «скандированных») слогов. Поскольку сам состав акцента разнороден (о чем пишут все исследователи), нормой даже для одноголосного изложения является неодновременность акцентных «событий»; полиакцентность «по горизонтали» в многоголосии обогащается акцентной асинхронностью «вертикального среза» фактуры. Акцент как одно из микро-событий формирует языковые структуры, среди них — стереотип метра.

Более высокие уровни музыкальной формы содержат события иной, в сравнении с акцентом, природы: смену функции в процессе развития, приводящей к образованию определенной структуры; смену материала. Но значение события любого уровня формы, с точки зрения ритма, состоит в его группирующей функции. Закономерность восходящего структурирования формы выражается в преобразовании ритмических элементов посредством события в единицу ритма

¹² Различие ритмических импульсов по долготе — исторически первый фактор ритма, организованный еще квантитативной античной поэзией, основанной на различении в речи долгих и кратких слогов. Подавляющее большинство ритмических теорий базируется на систематизации количественно-временного свойства, включившего в дальнейшем и акцентность (например, теория музыкальных стоп; концепция К. Закса о разных исторических формах ритма как аддитивных и дивизивных и т. д.).

следующего структурного уровня. Это означает, что отмеченная акцентом в фонической линии, кадансом в синтаксической структуре, сдвигом в фазе развития, сменой материала в разделе и т. д. ритмическая единица одного линейного ряда (плана формы) одновременно как бы переводит направление ритмического потока на иной план ритма формы. Если продолжить параллель с пространственностью рисунка, это можно считать образованием **ритмической диагонали**. Ее восходящий вектор соответствует общей закономерности становления формы и венчается самым крупным для всей формы обобщающим событием (44, 56): ритмическая восходящая диагональ «растворяется» в целом, не имеющим статуса ритмической единицы. Однако внутри «пространства» всей формы ритмические диагонали получают разную направленность.

В экспозиционном участке любой формы, когда структурирование рождается «на глазах» из интонационного объединения тонов, преобладает восходящий вектор диагонали; в дальнейшем развитии ритмическая линия может остаться и восходящей, и относительно выровненной, либо сменить направление на нисходящее — например, в ситуации структурного дробления. Тем самым в многоплановой ритмической структуре реализуется **закономерность перекрещивания разных ритмических уровней**.

Итак, отдельно взятый структурный уровень формы состоит как из функционально однородных, так и из неоднородных ритмических единиц. Например, в простейшем случае повторения гармонических или мелодизированных фигур, парных песенных фраз их неизменная функция придаст всему ряду характер однородного ритмического рисунка. Напротив, функциональное различие фигур, фраз в цепочке приведет к их группировке и нарушит «одномерный» ритмический строй. То же самое относится к ритму чередования компонентов любого уровня формы. Событие в ритме формы ломает ее «горизонталь».

Абстрактная «геометрия» ритмических линий по-разному воплощается в музыкальном тексте; решающим фактором является структурный уровень ритма формы: фонический, синтаксический, уровень разделов. Ритм формы на каждом из них имеет свои особенности. Фонический уровень ритма обладает полиакцентностью и формирует метр; план синтаксического ритма осложнен функциональной эквивалентностью элементов. Надстраивание планов ритмического рисунка завершается только на уровне целого; ритм чередования разделов является реальным во времени развертывания формы, но «виртуальным» в аспекте восприятия. Для анализа малых форм основное значение имеют первые два ритмических плана.

Звуковой, или фонический, ритм и его долготно-акцентные свойства составляют фундамент многопланового ритма. В аспекте восприятия они оцениваются слухом непосредственно и симультанно, характеризуют момент настоящего времени; динамическая и долготная акцентность вызывают моторные реакции слушателя (кинетический «ответ» на раздражитель). Основа музыкально-ритмической экспрессии, фоническая ритмика содержит значительную часть информации о жанровых признаках тематизма. Важную роль в музыке XVI–XVIII вв. играет выросшая на основе свойств фонического ритма, в сочетании с ритмом «элементарных частиц» ткани (ладовых, гармонических, фактурных ритмических единиц) нормативная система соотношений долгот и акцентов, выраженная в музыкальном метре.

К середине второго тысячелетия так называемая тактовая метрическая система уже сложилась в своих основных признаках: кристаллизации нескольких уровней долготных пропорций, среди которых выделена метрически расчлененная «счетная» единица — такт, преобладании бинарных долготных соотношений, относительно строгой регулярности акцентов. Эта метрическая структура фиксируется нотацией: стабилизируя временные пропорции как «математические», она в то же время еще носит следы прежней исполнительски-импровизационной свободы, синтаксической или агогической графики. Прочность позиций тактового метра

к периоду расцвета музыкального Барокко обусловлена его опорой на равномерные фигуры гомофонного сопровождения вокальных жанров, регулярность ритмики танца (60, 244–245), моторные ритмические рисунки гомофонного многоголосия, остинатный фигуративный тематизм инструментально-игровой природы.

Одной из главных характеристик до-классического метра выступает пульсация, рождающаяся вследствие комплементарности ритмических рисунков фонического уровня формы. Подтверждением того факта, что эта регулирующая движение равномерность служит для музыки позднего Возрождения и тем более Барокко нормативом, являются широко распространенные в XVI–XVIII вв. традиции ритмических диминуций и колорирования, импровизационности, орнаментики. «Точкой отталкивания» для них служит нотированный метр, бинарно выровненные им долготные соотношения тонов. Как указывает М. Друскин, искусство ритмической и мелодической орнаментации, не фиксированной в нотах, к середине XVI в. оказалось провозвестником установившейся позже (в XVII столетии) новой исполнительской практики (11, 49). Свобода выразительной исполнительской «речи», ее ораторский пафос, метрическая раскрепощенность могли возникнуть и быть оценены только на фоне метрической нормы. Таковы же и механизмы формирования в практике и теории XVIII в. *tempo rubato*, основанном на микро-отклонениях именно от регламентированных нотным письмом долгот. Об этом же свидетельствует знаменитая сентенция Агриколы (1757): «Кто в пении не умеет отнимать длительность одной ноты за счет другой <...>, тот наверняка не умеет ни сочинять, ни себе аккомпанировать; он, оказывается, лишен прекрасного вкуса» (цит. по: 11, 55).

Все это говорит о стабилизовавшейся метрической закономерности, основанной на регулярности пульсов и фонических акцентов. Не следует, однако, преувеличивать роль и радиус действия до-классического тактового метра в форме. Его значение, объем планов пульсации еще достаточно скромны, и хотя в музыке этого периода встречаются и сильные метрические тяготения, и квадратность с энергичными формами ее нарушений¹³, эти явления еще не стали стилевой нормой. От концентрированных, динамичных метрических структур, подобных классическим, такой метр еще далек. Акцентное «родство» сильных и относительно сильных долей в широко распространенных, жанрово обусловленных тактах со сложным размером, даже некоторая выровненность «веса» долей такта вообще способствуют легкости и адинамичности изменений тактовых границ, объясняет нормативные для барочного стиля внутритактовые смещения синтаксических элементов (прием, рядовой для фуги, тема которой в развитии может начинаться с любой тактовой доли). Пластичность, внутренняя вариантность долевого группировки выступают следствием специфики ритма формы Ренессанса и Барокко, соотношений разных ее планов. Метр, представленный нотацией как данность, в музыкальном тексте складывается на основе взаимодействия ритмических рисунков, в их различном соотношении с уровнями нормативной метрической пульсации.

В. Холопова связывает тот или иной тип ритмики с музыкальным складом, что образует следующие соотношения: 1) регулярная акцентность определяется гомофонно-гармоническим складом; 2) ритмическая нерегулярность — полифоническим складом; 3) нерегулярно-акцентная ритмика — смешанным полифонно-гармоническим складом (60, 245–246). Самая общая характеристика ритмики XVII–XVIII вв. дана В. Холоповой в исторической перспективе: как нарастание классических тенденций регулярной акцентности, в сосуществовании «с остатками полифонической нерегулярности <...> и очень организованной нерегулярности старинных танцев» (60, 245).

¹³ О формах метрической неустойчивости, а также механизме формирования музыкального темпа см.: Афонина Н. Ритм. Метр. Темп. Временная организация в музыке (3).

В определении специфики музыкального метра В. Широкова исходит из ритмических рисунков, реально наполняющих метрическую пульсацию. Как показывает автор, барочный метр характеризуется особой весомостью, наполненностью средних метрических планов: «Именно они определяют “меру” движения, создают ощущение устойчивости. Эти средние планы — реальные, не воображаемые, и в этом качестве приобретают значение чувственно осязаемого элемента ритмики Барокко, становятся частью его музыкального языка. Отсюда — устойчивые ассоциации при восприятии метроритмической пульсации музыки этой эпохи с ритмом “шага”» (64, 59–60). В. Широкова рассматривает воплощение противоположных типов движения: «одушевленного» (антропоцентристского) и «механического» (моторного, инерционного) его видов, созданных посредством мерной ритмической остиности.

В «диагонали» восходящего структурирования формы фонический ритм обобщается ритмом музыкального синтаксиса. Частично ритм синтаксиса описан Л. Мазелем и В. Цуккерманом в категориях масштабно-тематических (масштабно-синтаксических) структур (30, 393–492). Их ритмические рисунки имеют несколько устойчивых формул, которые можно интерпретировать как равномерные однородные (структура периодичности), формулы прогрессии уменьшения (структура дробления) и увеличения (структура суммирования), смешанные (в частности, объединение предыдущих в дроблении с замыканием). В целом они охватывают почти все возможные ритмо-синтаксические варианты, к которым можно добавить только аperiodический ритм, по своей природе не поддающийся типизации.

Количественное свойство — долгота — играет важнейшую роль в восприятии элементов синтаксиса. Уровень крупных предложений и тем более периода является критическим для их синтезирования в ритмическую линию, тогда как мотивы и фигуры, фразы и небольшие предложения еще укладываются в объем оперативной памяти. Это же способствует непосредственной оценке их ритмически-временного порядка, восприятию их в рамках «расширенного настоящего», «длящегося момента». Сближаясь в этом отношении с элементами фонического ритма, ритмо-синтаксические структуры частично охватываются метрическими закономерностями, или иначе — они сами участвуют в метрообразовании, что находит выражение в кристаллизации «стихоподобных» периодических форм, квадратности как метрической структуры высшего порядка, скрепляющей бинарной соизмеримостью фразы, предложения, период.

Главная особенность ритма элементов музыкальной речи состоит в его многослойности, возникающей на основе двух основных иерархических уровней: мелких и крупных единиц синтаксиса (44, 39). Двухмерность синтаксического ритма вмещает: ритмический рисунок чередования фигур, мотивов (а также микромотивов, субмотивов), фраз; предложения, периода и подобных им построений. Ритм этого синтаксического микро-универсума осложняется проявлением функциональной эквивалентности: подобием либо замещением элементов одного и даже разных синтаксических планов¹⁴. В результате на уровне синтаксического ритма активно действуют разнонаправленные диагонали, перекрещивание рисунков. Потенциально разнородный по значимости (событийности), функции, структурной емкости элементов, синтаксический ритм оказывается вариантным, обладающим различной плотностью и интенсивностью. В этом заложена основа динамики процесса ритмообразования, проявляющаяся даже в периодическом ритме.

¹⁴ Е. Ручьевская пишет: «Мотив может выступать в роли фразы, фраза — в роли мотива» (44, 132). «Субмотивные цепи и фигуративные последовательности функционально подобны более крупным построениям: предложению, периоду, либо образуют периоды и предложения разработочного типа <...> Функционально подобными могут быть и синтаксические единицы, принадлежащие разным уровням синтаксиса...» (44, 133).

Необходимая составляющая временного развертывания формы — темп, как скорость и характер движения. Принято относить темп только к чередованию звуков, то есть к фоническому ритму. Темп, формируемый фоническим планом формы, есть результат восприятия ритма на фоне определенной временной меры, то есть производное взаимодействия ритма и метра. Однако категория темпа имеет и более широкое значение, приложимое к тематическому развитию и скорости смены событий в форме: «Темп событий обуславливается и абсолютной синхронной скоростью и скоростью их смен относительно друг друга. Например, быстрый темп событий в гармонии может сопровождаться медленным темпом событий в фактуре, быстрый темп событий в мелодии — медленным в области тембра и т. д.» (44, 51). Разнонаправленные темповые факторы определяются тематическим развитием и материализуются в соотношении ритмических рисунков формы. Они могут составить ее характерный признак, соответствующий принципам музыкального стиля. В этой связи Л. Иванова отмечает: «любая форма — и в типовом, и в индивидуальном аспекте — обладает определенным темпоритмом развертывания, который является одной из ее стилистических характеристик» (16, 111).

Темп музыкального развития, протекающий в пределах раздела или малой формы, отчасти базируется на закономерностях синтаксического ритма, что можно пояснить на простейших примерах масштабно-синтаксических структур. Периодичность — основа неизменного (постоянного) темпа движения, будь то фигурационная равномерность прелюдии, череда энергичных однородных мотивов танца или мерного последования «округлых» песенных фраз. Структура синтаксического дробления сопряжена с эффектом сжатия-«ускорения», каковые встречаются в музыке XVI–XVIII вв. повсеместно: от интермедий фуги, эпизодов рондо и концертной формы до намечающейся разработки старосонатной формы. Суммирование несет в себе модус «расширения» меры времени (замедления). В строении малых до-классических форм (как микрострофической, так и малой фазной) уровень синтаксического ритма, с его метрическими и темповыми свойствами, является главенствующим.

Музыкальная форма в ее количественных и функциональных признаках позволяет говорить о вероятностном ритме и потенциальном темпе. Они обусловлены жанровыми особенностями тематизма, характерными закономерностями ритмо-синтаксических структур, типовым направлением развития. Свое реальное наполнение, выразительность эти качества обретают в конкретных текстах.



Глава II

МИКРОСТРОФИЧЕСКАЯ ФОРМА В ПЕСЕННОЙ И ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XVI – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКОВ

§ 1. Песня и танец в музыкальной культуре Высокого Ренессанса и Барокко.

Песня и танец — древнейшие из музыкальных жанров, достояние культуры всех времен и народов. В них на заре художественного мышления человек открыл принципы оформления во времени музыкального, моторно-двигательного и словесно-поэтического начал. Множественные нити преемственности связывают структурные закономерности этих прикладных первичных жанров — источников «общительных» (Б. Асафьев), всем понятных интонаций — с другими жанрами и типами музыкальных форм. Следы «дионисийского» могущества песни и танца сохраняются в особенностях их строения, обусловленных суггестивным свойством первичных жанров, их обобществляющей мощью: «В пении и пляске, — пишет Ф. Ницше, — являет себя человек сочленом более высокой общины: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит колдовство <...> в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный <...> Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением...» (37, 47–48).

Роль песенных и танцевальных жанров в культуре XVI–XVIII вв. отражает изменение соотношения профессиональной и народной музыки уже в начале периода Возрождения: «Характерный для эпохи контакт с реальной действительностью, осуществление просветительских идей, а отсюда заинтересованное отношение к народному искусству приводит к сближению форм профессионального и народного творчества. В музыке эта связь реализуется обычно путем прямого цитирования или же обработки в композициях разных жанров народно-бытовых, популярных напевов...» (50, 91). В повседневную и художественную жизнь входят новые виды музыкального искусства, что фиксирует повышенный статус песенной и танцевальной музыки в культуре эпохи (4, 8): XVI в. отмечен рождением протестантского хора на основе широкого пласта разноразнонациональной песенности (первое, эрфуртское издание протестантских хоралов «Энхиридион» относится к 1524 году), первыми в истории постановками балета и оперы («Балет-комедия Королевы» Л. де Болье и Ж. Сальмона, хореограф Балтазарини, 1581; «Дафна» Я. Пери, 1594). Именно этим жанрам и в особенности танцам, как отмечает Т. Баранова, музыка обязана становлением гомофонии: с танцевальной музыкой «в профессиональное искусство в разгар полифонического церковного многоголосия приходит вертикальное аккордовое письмо, ясно расчлененная, тематически яркая мелодика, периодичная ритмика <...> [происходит] формирование самостоятельного клавирного, лютневой, оркестрового стилей» (4, 10), тональной организации, принципов вариационных и циклических сюитных инструментальных форм (4, 30).

Период интенсивного развития светских жанров, каковым является позднее Возрождение и начало Барокко, оставил истории немалое количество песенных и танцевальных образцов, достоверность которых подтверждается их широким освоением в творческой практике. Концентрируясь в XV–XVI вв. в области инструментальных обработок и орнаментальных вариаций, песня и танец в XVII и XVIII столетиях уже составляют основу развитых барочных вариаций, рондо, концертной, оперной и балетной музыки. На основе танца формируется самостоятельный инструментальный жанр сюиты. Мощный пласт песенной «структурности» из повседневной церковной практики общинного лютеранского пения проникает в малую и крупную форму органных хоральных обработок, кантатно-ораториальные циклы, где тесно взаимодействует с различными гомофонными и полифоническими принципами формообразования.

Многочасная палитра до-классических песенных и танцевальных жанров включает множество «подвидов»: одно- и многоголосных, вокальных и инструментальных, гомофонных и полифонических. К «песенному» типу от средневековья до Барокко относятся, например, лауда, виреле, баллата и баллада, вильянсико, рондо, кандига, итальянская канцонетта, немецкая Lied, французская шансон, протестантский гимн и т. д.; к танцевальному — басс-данс, бранль, эстампида, сальтарелло, бергамаска, фолия, пасспье, гальярда, куранта, пассакалья, менуэт, гавот, лур (лур), сарабанда, жига и многие другие.

Богатство жанровых наименований может ввести в заблуждение относительно разнообразия прикладных, распространенных в музыкальном обиходе песен и танцев. За специфическими национальными названиями многих из них «нередко скрываются родственные танцевальные формы, например, французский басс-данс (*bass danse*) и английский мезур (*measure*), итальянская пива (*piva*) и французская мюзетта (*musette*), итальянская квартернария (*quaternaria*) и немецкий хупфауф (*Hupfauf*)» (4, 15–16). Т. Баранова также указывает в связи с жанрами эпохи Возрождения на широкое распространение практики *a double emploi* танцевальных мелодий: «В этом случае два обычно следующих друг за другом танца — медленный, плавный (*Tanz* — собственно танец) и быстрый с прыжками (*Nachtanz* — последующий танец) сопровождалась одной и той же музыкой. Такие пары хорошо известны: басс-данс — турдион, павана — гальярда, пассамеццо — сальтарелла» (4, 17). Разные жанровые наименования могут относиться к одному и тому же танцу в его национальных вариантах, к особенностям хореографии. Показательна вариантность музыкальных метров в рамках одного (!) танца или танцевального семейства (как, например, различные по метру и ритму разновидности семейства бранлей; трех- и четырехдольная пассакалья): явление, совершенно немыслимое для сформировавшегося танцевального жанра, отличительным признаком которого всегда выступает тип размера (двух-, трехдольный).

Многие из песенных и танцевальных жанров структурно представляют собой полифонические, сквозные фазные композиции, даже при наличии крупных строф значительно отличающиеся от прикладных разновидностей. В этом смысле характерна канцона, инструментальная пьеса, со временем утратившая зависимость от текста и связь с вокальным предшественником. Определенные жанровые признаки, например, в полифонических «песнях» все же есть: это повторяемость элементов поэтической и музыкальной структуры (не обязательно совпадающих), роль «рефрена» как только поэтического либо и музыкально-поэтического компонента формы, периодическая смена соло и хора. Таковы лауда (гимн, хвала, прославление) — итальянская духовная внелитургическая песня XIII–XVI вв., рефрен которой исполнялся хором и повторялся после каждой строфы (33, 297); виреле (старофр., дословно припев, рефрен) — средневековая лирическая песня, сложившаяся у французских трубадуров, с однородным «рефренным» началом куплетов (33, 110); баллата — лирический песенный жанр, распространенный в XIII–XV вв. в Италии, с хоровым рефреном и солированием в строфах (33, 52), и другие

жанры. В основном они родственны и музыкально, и поэтически; так, в бержереттах, кантигах, вильянсико, итальянских лаудах и баллатах встречается форма, подобная виреле (33, 110).

Последующий анализ песенных и танцевальных музыкальных форм опирается на жанровые образцы, принципы структуры которых позволяют обнаружить их обусловленность прикладной функцией. Особенности ритма, темпа, звуковысотного рисунка, мелодии должны отвечать предназначению жанра в обиходе (трудовой, бытовой, обрядовой деятельности) и содержать «следы» взаимодействия с другими видами искусства (поэтическим словом, танцевальными движениями). По мнению большинства исследователей, строение как песни, так и танца обусловлено их внемузыкальными составляющими. Тем не менее, поскольку песенно-танцевальный материал XVI–XVIII вв., закрепленный в письменных текстах вокальных и особенно инструментальных произведений, все же не относится к фольклору, в его структуре главенствуют закономерности музыкальной формы, соответствующие характерным принципам стиля.

Значение бытовых жанров для жизни общества и его исторического развития определяется тем, что в них фиксируются исторические типы стихосложения, вокально-инструментального интонирования, культуры движения. Для эпох Возрождения и Барокко это означает следующее.

В песенных текстах¹ преобладают структурно-поэтические нормы, сложившиеся в Новое время. Исследуя историю европейского стиха, М. Гаспаров рассматривает пути взаимодействия различных видов стихосложения (силлабических, квантитативных и т. д.) в поэзии разных стран Европы, приводящие в итоге к силлабо-тонической системе раннего Барокко². Силлаботоника в поэзии этого периода дополняет квантитативный тип организации стиха в строках акцентно организованными стопами. Для музыки, ритма и синтаксиса песенной мелодии и танца это обстоятельство не только представляет историческую параллель освоению акцентного «ударения», на пути становления тактовой метрической системы, но и способствует кристаллизации фразового и мотивного музыкального синтаксиса. В обзоре эволюции строфики М. Гаспаров выделяет характерные еще для средневековья «романские твердые формы» стихотворений, «в которых (с различной степенью строгости) канонизировано не только строение строф, но и объем» (7, 142)³, а также поэтически-музыкальные разновидности строф (по признаку повторяемости строения строфы, характерной для канонизированных разновидностей стиха, понятие твердых форм оказывается близким понятию типовых музыкальных структур). Среди них первой названа хорошо известная музыкантам форма бар, описанная с позиций строения стиха⁴, а также иные разнообразные структуры. Для музыки они имеют значение как «полюса притяжения», так и «полюса отталкивания». Важную роль играет их параллелизм с

¹ Наиболее ранние зафиксированные в письменных источниках образцы песенной поэзии написаны на латыни, позже — на немецком (протестантский хорал) и иных языках (французском, итальянском, испанском).

² Об освоении европейским стихом античной структуры стоп на новом, тоническом основании, см. раздел VIII «Становление германской силлаботоники» книги М. Гаспарова «Очерк истории европейского стиха» (7, 155–193).

³ «Между строфами и твердыми формами есть ряд переходных ступеней: а) ни объем, ни строфы не канонизированы вполне: канцона, глосса; б) объем канонизирован, строфы — не вполне: баллада; в) объем не вполне канонизирован, строфы — вполне: виланель; г) и объем и строфы вполне канонизированы: сонет, рондо, триолет, секстина» (7, 142).

⁴ «Почти все твердые формы романской поэзии развились из трехчастных плясовых народных песен. Для них характерна строфа, членившаяся на три части: восходящую (нем. *Aufgesang*, ит. *fronte* “лоб”), состоящую из двух коротких “шагов” (нем. *Stollen*, ит. *piedi*), тождественного строения, и нисходящую (нем. *Abgesang*, ит. *Cauda* “хвост”, или *volta* “поворот”, или *sigima*), более длинную и несколько иного строения» (7, 142). И далее: «Эти три части средневековой лирической строфы напоминают

элементами музыкальной формы. Подобно стиху, музыкальная строфа песни обладает незакрепленностью строения, она может включать вариантное количество по разному объединенных, повторяющихся и неповторяющихся синтаксических звеньев, в то же время меняющих свойства вербального текста в соответствии со спецификой музыкальной формы.

С танцем дело обстоит и сложнее, и одновременно проще. Сложно в полной мере установить состав танцевально-двигательной лексики отдаленных эпох, так как в письменных источниках он зафиксирован с относительно недавнего времени⁵ и в весьма условной форме. Вместе с тем, кинетическая структура танца, в отличие от поэтического текста в песне, не привязана жестко к каким-либо элементам музыкального строения. Музыкальная составляющая танца в аспекте его прикладной функции выступает скорее в качестве особой «танцевальной» звуковой среды, фиксирующей в ритме наиболее общие признаки кинетической моторики и пластики. Тем не менее, как считает Т. Баранова, «коренные свойства европейской танцевальной музыки <...> равномерная акцентность, структурная периодичность, квадратность обусловлены равномерностью и периодичностью движений танцующих, симметрией: вверх – вниз, вправо – влево, вперед – назад», вплоть до совпадения «музыкальной и хореографической реприз <...> параллелизм музыкального и хореографического рядов может сказываться и в мельчайших деталях» (4, 11). Автор подчеркивает обусловленность этих танцевальных признаков также «структурой стиха — его равномерной акцентностью, системой рифм, периодичностью строчной структуры» (там же).

Общий генезис песни и танца на разных этапах развития музыкального искусства приводит к их «воссоединению», переходу из одного жанра в другой, что относится и к бытовой музыкальной культуре XVI–XVIII вв. Такова, например, бержеретта: песня в XV в., танец в XVI, и вновь песня в XVIII столетии, жанр которой к тому же определяется сюжетом (персонажами) песенного текста (33, 66). О танцевальном происхождении говорит ряд песенных названий (например, баллада, а также баллата: от ит. ballo — танец, пляска, фр. ballar — танцевать). Известны достаточно ранние песенные образцы, например, созданный в Нюрнберге в середине XV в. рукописный песенный сборник ‘Лохеймский (Лохамский) песенник’: Locheimer (Lochamer) Leiderbuch, — содержащий в своих сорока семи песнях (в том числе — инструментальных обработках) разнообразные сочетания песенно-танцевальных признаков. Среди них, как отмечает Р. Грубер, выделяются парные танцевальные песни: двухдольная и следующая за ней трехдольная, характерные для прикладных танцевально-вариационных сюит (9, 452–453).

Все сказанное позволяет объединить структурные признаки раздела песни, повторяющегося с разным текстом, и танца, повторяющегося со сменой движений, под общим названием «строфы». Внутреннее строение песенной и танцевальной строфы, соответственно формулировкам I главы работы, рассматривается как микрострофическое. Существенный формообразующий принцип микро-структур состоит в ритме их чередования. Поскольку микрострофы реализуют в той или иной мере признаки строфической музыкальной формы, обратимся сначала к строфическому ритму как наиболее общему выражению принципа песенных и танцевальных жанров.

нам строфу, антистрофу и эпод античной триады. Действительно, как и античная триада, романская трехчастная строфа развилась из песни, сопровождаемой пляской; но развитие это шло несколько иным путем» (7, 143).

⁵ «Среди дошедших до нас танцевальных трактатов — книги Доменико да Пьяченцо (рубеж XIV–XV веков), Гульельмо Эбрео (XV век), ‘Книга об искусстве танца’ Антонио Корнацано (1465), труды Антонио Арены (1536), Туано Арбо (1580), Фабрицио Карозо (1581)» (4, 10).

§ 2. Ритм строфической формы.

«Строфа без музыки — все равно, что мельница без воды»: эта мысль, высказанная «еще старым трубадуром Фольке Марсельским» (38, 65), в эпоху, когда музыка рождалась вместе с поэзией «в едином порыве вдохновения» (55, 364), повторялась неоднократно на разных стадиях развития поэтического творчества. «Ты будешь <...> сочинять твои мужские и женские строки так, чтобы они возможно ближе подходили к музыке и к согласию инструментов, ради которых, по-видимому, и рождена Поэзия; ибо Поэзия без инструментов и без прелести одного или нескольких голосов отнюдь не приятна, так же как инструменты, не оживленные мелодией приятного голоса» — объясняет форму и существо лирической поэзии глава Плеяды П. де Ронсар (цит. по: 55, 366–367). Музыкальное начало главенствует в песне, утверждал Ф. Ницше, раскрывший таким образом «тайну» деления народной песенной поэзии на строфы: «...народная песня имеет для нас значение музыкального зеркала мира, первоначальной мелодии, ищущей себе теперь параллельного явления в грезе и выражающей эту последнюю в поэзии. *Мелодия, таким образом, есть первое и общее*, отчего она и может испытать несколько объективаций, в нескольких текстах <...> Мелодия рождает поэтическое произведение из себя, и притом все снова и снова; не что иное говорит нам и *деление народной песни на строфы*: я всегда с удивлением рассматривал этот феномен, пока наконец не нашел ему такого объяснения. Кто взглянет на собрание народных песен «Des Knaben Wunderhorn», с точки зрения этой теории, найдет бесчисленные примеры того, как непрестанно рождающаяся мелодия мечет вокруг себя искры образов...» (37, 69). И далее: «...мы имеем в поэтическом творчестве народной песни высшее напряжение языка, стремящегося *подражать музыке* <...> слово, образ, понятие ищет некоторого выражения, аналогичного музыке, и само испытывает теперь на себе ее могущество» (37, 70).

Многочисленное воссоздание мелодической строфы — один из ритмов, определяющих и песенный жанр, и песенно-танцевальную форму. Соответствуя некоторым общим признакам ритма (по А. Квятковскому, ритм — «...волнообразный процесс периодических повторов количественной группы движения в ее качественных модификациях»; см.: 19, 245), строфический ритмический рисунок возникает из череды однородных по структуре и функции, рядоположенных структурных элементов, что позволяет сопоставлять в одинаковых музыкально-временных позициях различные поэтические и пластические образы.

В названии музыкально-поэтической структурной единицы — как строфы, так и куплета — просвечивает двигательно-связующее начало: строфа буквально означает «кружение, поворот» (19, 289), «куплет (couplet — фр., от латинского copulare) — связывать, соединять, в поэзии — первоначальное соединение двух рифмованных предложений в одну строфу» (55, 281)⁶. «Бесполезно было бы, — пишет Ж. Тьерсо, — стараться дать определение куплета. Наиболее ясное из этих определений сказало бы о нем меньше, нежели само значение этого слова» (там же). Термином «строфа» обозначается стихотворная структура независимо от ее жанра, термин «куплет» принято относить к песенной поэзии. «Строфа <...> в Древней Греции хоровая песнь на театре, при исполнении которой хор двигался по сцене, возвращаясь на свое первоначальное место. Затем строфой стали называть форму поэзии, объединяющую собой определенное количество стихов, расположенных в известном порядке», или «сочетание нескольких стихов, объединенных общей мыслью» (19, 289). Членение поэтического текста на строфы как самостоятельные, цельные структурные единицы предполагает их сопоставление, преодолеваемое развитием мысли, образа, сюжета. Важный признак поэтической строфы — ее смысловое единство — в песенном тексте выражается в завершенности форм вербального син-

⁶ Примечание переводчика.

таксиса (законченное предложение или группа предложений). Текст песни, отличающийся, по А. Квятковскому, обязательной строфичностью, простотой, нередко включающий рефрен или припев (19, 211), образует равномерный ритмический «ряд»: череду однородных, завершенных по смыслу и синтаксически самостоятельных строф.

Строфа, в стихе представляющая в первую очередь структурную единицу, в музыке строфической песни и танца⁷ становится «дословным», структурным и тематическим повторением раздела: куплета с припевом и без него. Е. Ручьевская определяет музыкальную строфу как «музыкально-поэтическое единство, относительно законченный раздел формы», повторение которого оправдано «изменчивостью текста, возникающим каждый раз новым смысловым отношением текста и музыки. В качестве общей основы текста и музыки здесь выступает форма строфы (соотношение строк, их ритм)» (45, 83–84). Танцевальная повторяющаяся строфа в литературе называется термином «колено», означающим также соответствующую танцевальной фигуре часть танцевальной музыки (33, 259)⁸. В фольклористике самые крупные элементы музыкально-поэтической формы, в число которых входит и строфа, относят к композиционным единицам (13, 49).

Жанровое название строфической формы⁹ не фиксирует структуры ее частей, что соответствует нерегламентированности самой поэтической строфы. Величина и строение строфы колеблются от фразы (что возможно в обрядовом, календарном фольклоре¹⁰) до раздела крупной формы. В то же время, «в песенном куплете почти никогда не встречаются сложные формы. Это обусловлено требованиями жанра: мелодия песни должна легко запоминаться и легко воспроизводиться» (45, 124). Специфично проявление строфики в инструментальной музыке, где отсутствие мобильного составляющего в виде текста компенсируется чисто музыкальными факторами. В разных жанрах и стилях строфическая форма многообразно преобразуется, однако временной порядок частей — структурный ритм — составляет ее генетические «узнаваемые» особенности.

Проблема ритма в структуре песни применительно к русскому фольклору освещена Б. Ефименковой в контексте, близком пониманию ритма музыкальной строфики. Категорию ритма автор рассматривает «в широком значении, которое охватывает все стороны временной конструкции текста, включая его архитеконику, т. е. ритм формы» (13, 7). Полная иерархия музыкально-поэтической структуры русского вокального фольклора содержит, по Б. Ефименковой, уровни малых ритмических единиц, далее — больших ритмических единиц, или периодов, наконец, композиционных единиц¹¹. В одной из разновидностей русской про-

⁷ В. Н. Холопова, подобно ряду исследователей, предпочитает термин «строфическая форма» оставить для обозначения соответствующей структуры стиха (см.: 62, 32). Исследователь применяет к вокальным формам группу терминов: куплетная, куплетно-вариационная, куплетно-вариантная, простая и сложная запевно-припевная и другие.

⁸ Термин «колено» имеет также ныне устаревшее значение законченного или относительно законченного раздела простой двух- или трехчастной формы (33, 259).

⁹ В этом термин «строфическая форма» соответствует таким наименованиям, как «концертная», «песенные» формы, сохранившим свое жанровое родовое имя.

¹⁰ «Строение куплета в песне зависит от жанра и характера напева. В народной обрядовой песне куплет может быть равен фразе или двум фразам. В протяжной песне куплет более развернут и состоит из нескольких фраз» (45, 124). «Нередко куплеты настолько коротки, что захватывают лишь по 2 такта и даже по 1», что свидетельствует о преломлении в куплетной форме закономерности простой одночастной формы (34, 112).

¹¹ К малым ритмическим единицам (МРЕ) автор относит типизированные построения стиха и напева, наделенные формообразующей функцией, составляющие словарный, грамматический фонд традиции. К большим ритмическим единицам (БРЕ), или периодам — «типизированную группировку малых ритмических единиц» (13, 49).

тяжной песни Б. Ефименкова отмечает постоянную музыкальную протяженность «единиц разных уровней структуры, т. е. ритм масштабно-временных пропорций построения формы» (13, 246).

Основу временной организации музыкальной строфики составляют принципы периодичности повтора, остинатности, сдвига-сопоставления. Строфы как ритмические единицы (куплеты с припевами и без них, колена) есть результат расчлененности формы на однородные по масштабу и структуре, экспозиционные по функции (52, 31), тематически повторяющиеся части. В наиболее «чистом» виде ритм строфики реализован простой куплетной песней с точным повтором музыкальной строфы. Ритм музыкальной формы на уровне целого — череды строф — осуществляется как равномерный, регулярный, периодический временной «след» неизменных, повторяющихся действий. Его формула: « $a + a + a + a + a + \dots$ » (количественно как « $1 + 1 + 1 + 1 + \dots$ ») говорит о статичном повторении: «...природа формообразования в куплетной форме, — пишет С. Скребков, — предельно элементарна — линейна — как цепочка одинаковых бус, как архитектурный орнамент — с монотонно повторяющимся рисунком <...> В этой монотонной периодичности первобытного круговращения и выявляется остинатный принцип музыкального формообразования. В ней с особенной определенностью прощупываются исконные связи музыкального искусства с танцем» (52, 34–35).

С. Скребков различает «основную остинатную функцию изложения и производную от нее остинатную функцию периодичности» (52, 32). Из них последняя, будучи ритмическим принципом, чревата бесконечностью однородного линейного движения, к временным свойствам которого предстоит еще вернуться.

Внемузыкальные факторы остинатности: размеренность стиха, периодичность танцевальных элементов — формируют круг музыкальных признаков этих синтетических жанров. Особую роль в песенной и танцевальной музыке играет инерция как фактор предсказуемости движения, своего рода «гарантия» размеренного времени, предугадываемого восприятием и исполнением. Этого требует и физическая моторика движения тела танцора, и пропевание меняющихся строф песенного текста на одинаковую музыкальную «интонацию». Периодическая инерционная «интонация», размеренно передающаяся разным строфам текста и сопровождающая движения танца, возвращает музыку вновь и вновь (по Ф. Ницше, «непрестанно рождающаяся мелодия») к протекающим в настоящем времени процессам как вечным и неизменным, воссоздавая ощущение «здесь и сейчас» протекающего времени. Одновременно, в музыкальном отношении принцип строфичности выступает аспектом «бесконечного», устремленного в будущее движения. Остинатность, линейность разворачивания строфики позволяет говорить о ритме этой формы (ритме чередования ее частей-строф) как вне-событийном. Размеренность ритма строфики свидетельствует о ее организованности, временная статичность однородного вне-событийного «порядка» парадоксально смыкается со свойствами пространства.

Эта сторона ритма строфической формы осознавалась в разные эпохи как причина структурной и жанровой «ущербности». Иоанн де Грокейо (XIII в.) писал в трактате «О музыке»: «Куплетное пение — это то, что некоторыми называется шансон в отличие от орнаментированного <...> пения, которому оно уступает качествами слов и напева...» (цит. по: 49, 143). В XVIII столетии «Маттесон, знаменитый гамбургский современник Баха, не устает все время повторять, что подлинная духовная музыка должна порвать с хоралом и вообще со строфической песней, так как строфа прерывает и останавливает музыкальное развитие и ее надо рассматривать как “*maladie de la mélodie*” (“болезнь мелодии”) — французская игра слов придумана самим Маттесоном» (63, 49).

Свойственные строфическому ритму периодичность и кратность А. Квятковский относит к внутренним ритмическим законам, единым для разных искусств. Смыкаясь с некоторыми

характеристиками метра (периодичность повтора, кратность), ритм чередования строф позволяет поставить вопрос и о темпе: потенциальном качестве и скорости движения ритмических единиц-строф.

Поэтика строфического ритма сохраняет в своих отдельных признаках архаическую функцию «назывного» вокально-словесного ряда, известную по фольклорным жанрам «выкликания» и заклинания, перечисления имен, свойств, действий. Короткие лексические единицы-однородные члены предложения в вокальных фольклоре вызывают к жизни повтор однотипных оборотов, в зависимости от жанра звучащих как призывы, восклицания, плач. В отдельных жанрах однородность подобных попевок воплощена «интонациями перечисления»¹²: короткими мотивами или фразами, иногда фигурами, образующими «монотонную периодичность» (по словам С. Скребкова) мелких синтаксических единиц. На уровне ритма чередования строф исчезает непосредственный артикуляционно-моторный признак ритма «интонаций перечисления», но остается оттенок «назывной» интонации, выраженный в сопоставлении экспозиционных по функции разделов. Эта сторона выразительности строфического ритма соприкасается с принципом нарративности, как выражение отстраненно повествовательного интонационного «наклонения».

Периодический равномерный род движения, идущий от жанровых прототипов строфики, размеренности поэтической интонации (см.: 32; 54) является характеристикой постоянной, неизменной, потенциально одноплановой «меры», создает принципиальную открытость, бесконечность линии. Это ощутимо «резонирует» свойствам физического времени, о котором мы не можем утверждать, с какой скоростью оно движется. Будучи ритмическим рисунком высшего уровня, ритм чередования строф вмещает ритмы и «меры» нижележащих ритмических планов: ту или иную размеренность формул фонического и синтаксического ритма, а также собственно метр, «произрастающий» на основе фонического плана формы. Движение, различное по характеру и скорости, протекает внутри строф, что говорит о факторах обогащения и противодействия избыточной равномерности ритма верхнего уровня формы. Подобные внутривокальные ритмы также свойственны немзыкальным составляющим песни и танца: например, меняющийся словесный текст песенных строф предполагает «вибрацию», совпадение и расхождение границ, долгот и акцентов стиховых (стопных, строчных) и синтаксических (структуры слова, синтагмы, предложения). В танце при повторах строфы происходит изменение движений. Эта «изменчивость неизменного» находит реализацию во внутреннем строении музыкальной строфы. Однако на ее «поверхности» регулярная периодичность материализует широко понимаемую пространственность-статичность, как «анти-движение», не нуждающееся в категории темпа. Внесобытийность размеренного строфического ритма, функциональная однородность строф определяет наличие единственного плана меры этой формы, который координируется только с нижележащими структурными уровнями. Отсутствуют, таким образом, составляющие механизма темпообразования (взаимодействие ритмического рисунка и его «меры»): время-скорость течет в глубине строф, а на «поверхности» всей формы оно как бы «останавливается»¹³.

¹² Интонации «перечисления» на материале швейцарских народных песен рассматриваются в статье О. Хеннги 'Вокальная народная музыка Швейцарии' (57).

¹³ Для такого течения времени, которое не выявляет динамической временной составляющей и своей статичностью аналогично пространству, существует специальное понятие «опространствленного» времени, или спационализованного времени (от лат. *spatium* — пространство). Спационализация времени происходит при некоторых формах его восприятия, она характерна для определенных психологических состояний человека, о спационализации времени в искусстве — и в том числе в музыке — можно говорить только имея в виду перцептуальный аспект времени.

Это и есть характеристика перцептуального времени строфической формы, темп-скорость которой в статичности его ритма является фундаментом нарративного начала песенно-танцевального прототипа.

Итак, в генезисе строфического ритма формы оказываются такие противоположные качества, как повествовательность ритмической интонации, и наряду с этим — моторика мерного повторяющегося действия, как выражение физической жизни тела, его энергетики, актуального существования «здесь и сейчас». Первое — форма освоения в искусстве «вневременного», времени как «вечности», второе — временной модус «настоящего». Символические и заклинательные свойства повторяющегося строфического ритма как вереницы¹⁴ строф, движения по кругу (круг — архаический знак солнца) или по не имеющей конца прямой своей бесконечностью непосредственно соотносятся с течением времени, устремленным в будущее, которое как будто удерживается посредством мерных повторов в зыбком ускользающем настоящем.

Переходя к микрострофической форме, сравним предварительно действие общего строфического принципа и его проявления внутри строфы. Музыкальная строфа в куплетной песне повторяет музыку с разным текстом — микрострофы строятся и на повторении, и на неконтрастном изменении материала, текст в основном меняется, хотя может включить и повтор отдельных стихов; кроме того, микрострофы существуют и без текста, в инструментальном виде, как в танце или инструментальной песенной обработке. Далее, форма строфы-куплета песни корреспондирует со строением поэтического текста в его полном объеме: чередой однотипных строф и их элементов, тогда как микрострофа определяется в песне только строением самой поэтической строфы, то есть внутренним, вариантно подвижным уровнем вербально-поэтической структуры, в танце — отчасти структурой группы движений. Наконец, повторяющиеся строфы-куплеты песни функционально однородны, тогда как на уровне чередования микростроф наряду с функциональным подобием встречается и функциональное соподчинение. По всем перечисленным признакам микрострофика является выражением строфичности лишь отчасти. В чем же ее суть?

Тенденция обеих структур к выражению оstinatного принципа путем сопоставления функционально подобных частей, однородность ритма формы составляют фундамент и куплетно-строфической формы, и микрострофики. Различие состоит в формообразующем уровне, к которому относится строфа (композиционный уровень формы) и микрострофа (уровень синтаксиса) и соответственно, в глубине членения структуры; в тематическом соотношении строф (точный или вариантный повтор) и микростроф (допускающих как повтор, так и обновление материала). Оstinatность как требование жанра предполагает однородный ритм верхнего уровня формы и вариантность ритмов формы внутри строфы, некоторое разнообразие, событийность на уровне синтаксиса. Поскольку строфа включает в себя микрострофы, это повышает музыкальную событийность повторяющегося строфического раздела и является необходимой стороной строфической модели формы.

Микрострофическая форма — это не «маленькая» строфическая форма, проявляющаяся в точности, во всех своих свойствах и признаках в условиях музыкального синтаксиса, но проекция строфического ритма, рассредоточенного между несколькими синтаксическими уровнями, реализующими строфическое сопоставление, периодичность, мерность. Повтор силлаботонической стопы, стиха, рифмы, однородные инерционные кинетические ритмы вызывают к жизни периодические тенденции на нескольких синтаксических «этажах» мелодии, которые и в отсутствии внемusыкальных компонентов жанра остаются присущими структурному ритму строфы.

¹⁴ «Вереница» — слово, этимологически связанное в старославянском языке со словами «веремья», «время».

Наиболее типичны фразовые микрострофы, микрострофы из пар или иных групп фраз, а также из последовательности предложений и более крупных частей строфы. **Строфический ритм возможен на каждом уровне формы строфы.** Как следствие, **микрострофическая форма всегда многопланова, а ее количественные, структурные, функциональные проявления варианты.**

Автономия микростроф весьма относительна, она легко нарушается функциональным различием фраз или предложений, что образует их многообразные соединения внутри «большой» строфы. Такая нестойкость функций микростроф ведет к разнообразию формы строфы. Общие признаки песенной и танцевальной строфики получают в каждом из жанров специфическое преломление.

Мелодии и их многоголосные транскрипции, приведенные в качестве примеров в последующих разделах, принадлежат различным музыкальным жанрам; помимо хоралов, предназначенных для церковного обихода, это также хоральные и песенные обработки, песенные и танцевальные пьесы малой формы (клавирные и органные), вариации. Порядок изложения примеров в последующих разделах работы продиктован необходимостью рассмотреть микрострофические закономерности вначале в одноголосных хоральных и песенных образцах, затем в их многоголосных обработках. Рост масштаба песенной, а в дальнейшем и танцевальной строфы, соответствующий усложнению ее внутренней структуры, определил последовательность приведенных музыкальных образцов в каждом разделе.

§ 3. Микрострофическая форма в протестантском хорале.

Материал для анализа, в дальнейшем включающий песенную и песенно-танцевальную музыку XVI – первой половины XVIII вв., в §§ 3 и 4 основывается в основном на мелодиях протестантских хоралов. Критерии строгого отбора и сочинения текстов и мелодий, которыми руководствовались М. Лютер, а также И. Вальтер и другие музыканты-сподвижники великого церковного реформатора, наложили отпечаток на особенности хоральных текстов и мелодического строения. В то же время, эти мелодии представительны и в отношении формы других классов песен, поскольку они вбирают в себя широкий круг вокальных интонаций разного происхождения (городской и крестьянской, немецкой и французской песни, григорианских песнопений: см.: 11, 194; 50, 115–116). Поэтому начать исследование микрострофической формы песенной строфы целесообразно именно с протестантских мелодий.

При обращении к песенным напевам отдаленных эпох возникает целый ряд проблем, среди которых — соотношение подобных друг другу мелодических образцов, степень «точности» их цитирования, специфика их нотации в разных источниках. Сохраняя структуру строфы, микрострофический инвариант формы, хоральные и песенные мелодии предстают в клавирной, органной, хоровой музыке в различных ритмических и звуковысотных интерпретациях. Сам способ бытования песен и протестантских хоралов, несмотря на письменную фиксацию последних в специальных сборниках для общинного пения, предполагает функционирование мелодических вариантов. Тому же способствовало происхождение лютеранских напевов, в процессе «плавки» которых из народных светских и духовных мелодий не могли быть полностью вытеснены исходные образцы¹⁵. Начальный период истории Реформации, на который

¹⁵ Характерен приведенный А. Швейцером материал о «вхождении» напева популярной песни-загадки 'Ich komm aus fremdem Landen her' в корпус протестантских напевов как рождественской песни с текстом Мартина Лютера 'Vom Himmel Hoch da Komm ich her' и последующее «возвращение» ее в лоно бытовых песенных жанров, вследствие параллельного бытования в церкви и «на улице». «В 1951 году, — пишет далее А. Швейцер, — Вальтер изъясил ее из песенного сборника и заменил мелодией, на

пришлись многочисленные издания все расширяющихся песенных сборников¹⁶, совпал по времени с совершенствованием тактовой нотации; и относительно ранние, и позднейшие печатные издания хоралов фиксируют их звуковысотные и ритмические различающиеся варианты.

Карл Фукс в вышедшем в 1911 году исследовании ‘Такт и ритм в хорале’ (66) сравнивает разновидности нотации одних и тех же напевов, демонстрирующие метрическую свободу ранних ее форм. Среди них: ‘Herzlich tut mich verlangen’ (S. 257, 258, 260–261)¹⁷, а также знаменитый хорал ‘Ein feste Burg’ (S. 261, 263–264). По мнению автора, аутентичные ранние формы нотации точнее отображают сам «дух» песнопения, его агогические особенности. Выводы К. Фука о связи мелодического ритма и всей структуры протестантских мелодий с ритмом текста и строением стиха, рассуждение о верной и ложной («фальшивой») ритмической нотации не утратили своего значения до настоящего времени¹⁸.

А. Швейцер рассматривает, вслед за К. Фуком, проблему изменений ритма и модернизации нотной записи хоральных мелодий (приближение нотации образцов XVI в. к современной тактовой). Опираясь на авторитет И. С. Баха, исследователь допускает возможность корректных изменений, хотя в целом склонен оставить вопрос по существу открытым (63, 20). В отношении подлинности мелодий естественно считать образцами наиболее ранние их публикации, но с точки зрения заложенных в мелодиях структурных закономерностей, как показывает дальнейший анализ, следует признать равноценность разных вариантов. В целом, и аспект метра, тактовой нотации, и ритмический рисунок хоральных и песенных напевов можно оценить только в конкретном преломлении, в определенной нотной версии.

Два примера из книги К. Фука демонстрируют различие письменных вариантов, но «удержание» структурных особенностей. Ритм народной песни ‘Mein G’müt ist mir verwirret’, являющейся прототипом хорала ‘Herzlich tut mich verlangen’ (*пример 1а*)¹⁹, фиксирован в бестактовой круглой нотации, которая, по мнению К. Фука, все же выглядит излишне метрично по сравнению с оригинальной ромбовидной. Такой характер современная нотация приобрела, как пишет автор, вследствие общепринятого для «круглых» нот долго-метрического зна-

которую и сейчас поется лютеровская рождественская песня» (63, 17). В настоящей работе эта мелодия приведена в *примере № 2* раздела ‘Формы из четырех микростроф’.

¹⁶ Как отмечает А. Швейцер, «первый немецкий песенный сборник <...> появился в 1524 году и был составлен, по всей вероятности, другом Лютера Юстусом Ионасом». Это так называемый эрфуртский ‘Enchiridion’ (‘Энхиридион’); его полное название ‘Eyn Enchiridion oder Handbüchlein eyner jetzlichen Christen fast nützlich bey sich zu haben zu stetter über und trachtung geystlicher Gesenge und Psalmen. Rechtschaffen und künstlich verteutsch’ (‘Enchiridion, или Карманная книжечка, необходимая каждому нынешнему христианину, для разучивания и пения духовных песен и псалмов. Правдиво и искусно онемечены’). Внизу под заголовком было обозначено: «На этих и им подобных песнях надо воспитывать маленьких детей». Сборник включает 26 песен (63, 9). Уже в первом издании Бабста сохранилась 101 песня; 250 — в первом издании Крюгеровского собрания (1640), в сорок четвертом издании (1736) — 1300, в люнебургском издании (1686) — 2000, лейпцигском издании (1697) более пяти тысяч (63, 14).

¹⁷ В настоящих лекциях этот хорал представлен вариантами из ‘Рождественской оратории’ И. С. Баха, *примеры 29, 74*.

¹⁸ Посвященный Г. Риману, труд К. Фука содержит метрический анализ мелодий, носящий ярко выраженные черты приложения классической тактовой, функциональной модели метра к музыке вне-тактовой. В то же время эта работа выделяется глубиной подхода к материалу, его детальным анализом, группировкой хоральных мелодий по ритмическим, структурным и иным признакам.

¹⁹ Мелодия песни ‘Mein G’müt ist mir verwirret’, прототипа хорала ‘Herzlich tut mich verlangen’, приведена К. Фуком в «круглой» нотации; слова I строфы выписаны в мелодии не полностью. Текст: «Mein G’müt ist mir verwirret, / Das macht ein Jungkfräw zart. / Bin ganz und gar verwirret, / Mein Hertz das kränckt sich hart. / Hab Tag und Nacht kein Ruh, / Führ’ allzeit grosse Klag, / Thu stets seufftzen und weinen, / Inn trauren schier verlag.» (66, 256–257). Расхождения в написании отдельных слов в нотном образце и полном вербальном тексте сохранены по изданию К. Фука.

чения, которого старая нотация была лишена (66, 257). Вместе с тем, в мелодии и песни, и позднейшего ее хорального, музыкально «искаженного» варианта (*пример 1б*)²⁰, вызвавшего резко отрицательную оценку К. Фукса (66, 260), обращает на себя внимание почти одинаково выдержанная структура, которой по существу не коснулись расхождения в нотации.

Пример 1 а. Песня ‘Mein G’müt ist mir verwirret’



Пример 1 б. Хорал ‘O Haupt voll Blut und Wunden’



Поэтической составляющей песни, как структурному «каркасу» мелодии, обычно уделяется повышенное внимание. Соответственно первичности слова в хорале, пишет Т. Кюрегян, текст определяет не только смысл, но и строение песнопения: его силлабичность, совпадение музыкально-стиховых цезур. В результате «протестантские мелодии в своей форме повторяют форму словесного текста» (27, 179) — добавим, со специфически музыкальным обогащением этой формы, в итоге все же значительно отличающейся от поэтического «каркаса».

Различаясь в отдельных строфах и тем более в принадлежащих разным авторам²¹ поэтических вариантах, тексты к одной мелодии обычно сохраняют свое строение, подчиняясь уже «диктату» музыки, обобщенно отобразившей поэтическую структуру — что, как утверждал Ф. Ницше, служит проявлением «высшего напряжения языка, стремящегося подражать музы-

²⁰ Пример 1б. Хорал ‘O Haupt voll Blut und Wunden’ (вариант хорала ‘Herzlich tut mich verlangen’) из Хоральной книги 1714 г., приведенный К. Фуксом (см.: 66, 260). — Текст хорала ‘O Haupt voll Blut und Wunden’ (здесь не приведен): Paul Gerhardt, на основе латинского гимна Бернарда фон Клерво (Bernard von Clairvaux) ‘Salve caput cruentatum’ (см.: 66, 256). По другому источнику, в основе немецкого текста Пауля Герхардта (1656) — текст того же латинского гимна ‘Salve, caput cruentatum’, принадлежащего Арнульфу фон Лёвену (Arnulf von Löwen, vor 1250): Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe für die evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens. Hannover, 1983, № 63. — Хорал ‘Herzlich tut mich verlangen’: мелодия: Hans Leo Hassler, 1601 / geitslich Brieg um 1605. Текст: Kristoph Knoll, 1611: см. №№ 326, 453 (там же).

²¹ Первые поэты-авторы текстов лютеранских хоралов: сам Мартин Лютер, также Пауль Сператус (1481–1551), Николаус Дециус (1530–1592), Николаус Зельнекер (1530–1592).

ке», доказательством ее «могущества» (37, 70). В то же время, различные поэтические строфы к одному напеву, подтекстовки, как это имело место в истории создания лютеранских песнопений, содержат и всевозможные несовпадения музыкальной и поэтической акцентуации, просодические и синтаксические словесно-музыкальные «перечения».

Хоральные стихи, как правило, многострофны, строфы разновелики и имеют разнообразную структуру (от 3-х до 14-ти стихов, с возможной сменой поэтического размера: 27, 179 — в котором все же преобладают ямб и хорей)²². Тексты приведенных далее немногих песен несколько отличаются от хоральных разнообразием строения строфы, неравенством стихов²³, иногда их «игровым» строем (например, текст песни ‘Марс ли это, бог войны’, см.: *пример 16*). Стиховые рифмы, отраженные в «перекличке» кадансов, достаточно разнообразны: встречаются перекрестные, опоясывающие, а также парные рифмы, способствующие «песенному» делению строфы на полустрофы. Есть также строфы с внерифменным положением отдельного (часто последнего) стиха. Характерно совпадение или по меньшей мере согласование вербального синтаксиса и поэтических строк, синтаксическое членение стихов на полустихи.

Преобладание в хорале совпадения стиха и музыкальной фразы, поэтической стопы и ритмического оборота мелодии, силлабичность в соотношении слога и звука образует в качестве нормы стихоподобный синтаксис и метрический (по Е. Ручьевской) тип распева поэтической стопы. Начало фраз и фразовые кадансы нередко отмечены долготными силлабическими распевами агогической природы; именно эти «края» фраз нередко оказываются ритмически несовпадающими в разных вариантах мелодий. Они расширяют мелодическое «дыхание», фиксируют зачин и итог мелодического хода и зачастую «не вмещаются» в нотированный такт. Однако все эти ритмы текста отображаются мелодией вариантно, что связано в первую очередь с проникновением в строфу закономерностей микрострофического ритма.

Преобладающая в мелодиях хоралов размеренная силлабика соответствует темпу повествовательной мерной речи, чему способствует также размеренный, долготно однородный фонический ритм²⁴. Он близок типу ритмики, обозначенному В. Холоповой как мономерный: это понятие означает систему ритмической организации, основанную на какой-либо одной единице ритмического счета (61, 268). Отличие от мономерности обусловлено силлабо-тонической метрикой стиха и стихоподобным музыкальным синтаксисом, привносящими в мелодию два-три уровня акцентной пульсации и допускающими формы тактового метра и тактовую нотацию.

Т. Сорокина, отмечая характерное для мелодики хорала метрическое варьирование тактового членения, высказывает предположение о том, что это может быть следствием позднейших нотных редакций мелодических образцов (53, 20). В этой связи уместно напомнить идею К. Фукса об агогической природе нотации хоральных напевов. «Относительность» метрической тактовой структуры этого исторического периода выражается в кратких метрических модуляциях в пределах фразы или соседних фраз, смещении их относительно тактовой черты, непосредственном изменении тактового размера. Архаические и современные прикладные из-

²² Выделяется по ритму поэтический стиль Мартина Лютера. Энергия его стиха видна на примере текста известного гимна: «Vom Himmel kam der Engel Schar, / erschien den Hirten offenbar; / sie sagten ihn’n, ein Kindlein zart, / das lieg dort in der Krippen hart.» (1543). Обилие коротких лексем, зачастую размещенных в начальных позициях строк-стихов, придает стиху чеканность и акцентность.

²³ Т. Сорокина отмечает подобие вариантов музыкального строения песенной строфы и разнообразных структур средневековой и ренессансной поэтической лирики (53, 15–16).

²⁴ Данный тип ритмики нотировался в «старой» традиции XVIII в. половинными, позже четвертными длительностями. К. Фукс приводит варианты трехдольной нотации, комментируя их как «ложную» трехдольность, реально выражающую акценты стоп либо агогические признаки (66, 157–158).

дания включают иногда замену тактовой черты знаками цезуры (короткими вертикальными черточками). Последний вид нотации тем не менее относится к тактовой по всем остальным признакам: указанию размера, метрической внутритактовой группировке. Напротив, знаки ферматы в конце отдельных микростроф, а также верхний штриховой индекс (') вместо тактовой черты или наряду с ней служат признаками структуры стиха, входящими в систему нотации. Тем не менее, в тактовой форме записи эти мелодии уже несут на себе, в более или менее явной форме, многоплановые ритмические и метрические свойства, по разному раскрытые композиторами в дальнейших многочисленных обработках.

Отображение поэтических стоп в квантитативных (долготных) рисунках мелодии является производным силлабического принципа распева и тенденции к мономерности. Для мелодий характерны такие музыкально-ритмические фигуры, как комбинации долгих и коротких звуков в бинарных и тернарных пропорциях и простая ритмическая равномерность. В итоге фонический хоральный ритм состоит из ограниченного ряда длительностей нескольких соседних пропорций (восьмые – четверти – половинные, иногда целые длительности в зачинах и кадансах). Остинатность ритмических фигур в большинстве песенных мелодий — фундамент однородного структурного ритма.

Для протестантского хора, пишет М. Друскин, «типична периодичность в смене отграниченных мелодических фраз, которые соответствуют отрезкам текста: каждая фраза завершается ферматой как знаком цезуры; наличие же общих мотивов или интонационных оборотов придает этим фразам единство» (11, 194–195). Исследователь отмечает главенствующую в напевах плавность размеренного движения, четкость метрической сетки, гимнические черты с восхождением мелодии по звукам трезвучия при последующем поступенном спуске, а также иные мелодические признаки: хроматически нисходящие «пассионные» обороты, скорбно-сосредоточенные мотивы «вздоха» (там же). Музыкально «весомой» единицей хоральных мелодий является отдельный звук, тон, — свойство, отмеченное Л. Кулаковским в русской народной песне, в которой «каждый звук на счету» (25, 248). Эта «мелодическая плотность» отличает хоралы при сравнении их со светскими песенными и особенно танцевальными мелодиями: в целом сходные по строению с хоралом, светские образцы все же выделяются некоторой звуковысотной и ритмической свободой, «незаданностью». В структуре хоральной строфы, по наблюдениям Т. Кюрегян, преобладает метрическая «аквадратность», при некоторой тенденции к квадратности и метрической регулярности, идущих от стихотворного текста. Рассматривая структуру протестантского хора, как основанную на музыкально-поэтических «строках», автор указывает на главный принцип формообразования в хорале, заключающийся в самодостаточной завершенности «строк», на «свободное сцепление строк, не обремененных четкими функциональными обязанностями. Объективно-отрешенная музыка хора недействительна и уравновешенна, и также недействительна ее форма». Отсюда и встречающиеся в хорале «рыхлые» и размытые формы, «где принцип равномерного сцепления строк <...> преобладает над их функциональной группировкой» (27, 179–180).

С точки зрения собственно музыкальной структуры хорал (а также светская песня) основан на относительной автономии синтаксических элементов: фраз, предложений, их групп, — что и позволило применить к ним понятие микростроф. Важнейшим признаком микрострофики является многоплановость: реализация закономерностей строфического ритма на нескольких уровнях формы строфы. Каждый из них, в отдельности, не обладает всеми признаками строфического ритма, но их совокупность создает членение на подобные друг другу, сопоставленные однородные участки (микрострофы). Вместе с тем, мелодическая цельность строфы немыслима без функциональной дифференциации ее элементов, что обеспечивается разными способами. Не последнюю роль в этом играют «отражения» поэтических структур:

рифм, повторяющихся слов и стихов. На этой основе возникают мелодические «рифмы», звуковысотная перекличка зачинов или кадансов, тематическая повторность, отмеченная Т. Сорокиной как параллель консонантной функции поэтических рифм (53, 18–19).

Определенное значение в микрострофике имеет количественный фактор: величина (объем) музыкальной строфы. Развернутые, многоэлементные музыкальные строфы отличаются от коротких не только числом «распетых» стихов вербального текста, но и возможностью разнообразной музыкальной группировки, уровнями синтаксического ритма. Среди музыкальных строф встречаются формы, подобные классическому периоду, двухчастной форме, однако и в них «просвечивает» микрострофика как ведущий структурный принцип.

В своем исследовании К. Фукс дает несколько классификаций хоральных мелодий по разным признакам. Нельзя пройти мимо предложенного исследователем количественного критерия, демонстрирующего в напевах разновеликие структуры. В следующих параграфах группировка материала выполнена также отчасти по количественному признаку, что дает возможность проследить нарастание микрострофических уровней и разнообразие их функциональных соотношений.

§ 4. Форма из четырех микростроф.

Удивительно разнообразие песенных структур, состоящих всего из четырех фраз — микростроф. Их автономия базируется на относительной завершенности, периодичности чередования, повторности либо подобию звукового ритмического рисунка (по схеме: *a a a a*) при различии звуковысотного рисунка (по схеме: *a b c d*). Последовательность фраз разного мелодического содержания, поставленных в одинаковые временные позиции, сообщает всей музыкальной строфе характерный «повествовательный» синтаксический ритм. Углубляют межфразовую цезуру и усиливают «строфичность» ритмически однотипные фразовые зачины (долгие в *примерах* 3, 4, 8, отчасти 6 и др., укороченные в *примерах* 2, отчасти 14), долгие тоны в кадансах, тождество либо подобие начальных и заключительных ладовых опор. В то же время внутренняя связанность, цельность всей музыкальной строфы обеспечивается интонационной преемственностью фраз, вследствие чего фразовые микрострофы мелодии вступают в разные функциональные комбинации.

Выразителен и также связан с микрострофикой звуковысотный рисунок протестантских гимнов. Отдельные детали выявляют «отшлифованное» временем совершенство их мелодического облика. Характерны инициальные интонации (утвердительные, «вопрошающие»; энергичные «жестовые» кварты, открытые «песенные» квинты и т. д.). Трихорды и иные малообъемные фразовые звукоядры «лаконичного» мелодического строя протестантских хоралов выдают их народное происхождение, иногда григорианский прототип. Типична также звуковысотная симметрия соседних фраз: восходящий ход компенсируется нисходящим, опевание ступени снизу — опеванием ее сверху; опорные мелодические тоны нередко «перетекают» из каданса одной микрострофы в начало следующей. Такая парность, симметрия, как пишет Л. Кулаковский, характерна также и для народной песни, в смежных кадансах которой встречаются соотношения «зерна» и «ответа»: «Сущность “ответа” — в своеобразном противопоставлении “зерну”, в отражении его черт прямо противоположными <...> [что] ведет к симметрии, уравновешенности <...> ответ в большинстве случаев именно замыкает форму» (25, 98). Также выделяются: мелодически замкнутый зачин — «девиз», широкая дуга обобщающего и, как правило, нисходящего хода финальной фразы. Третья микрострофа-фраза часто отличается наименее устойчивой мелодической опорой, что теснее сопрягает ее с заключительной фразой и способствует их единству в качестве предложения либо второй части строфы.

Метрический состав стихов, соотношение рифм поэтического текста, стопных окончаний — клаузул — отражаются и в ритмическом, и в ладовом аспектах мелодий; расхождение координации стиха и мелодии свидетельствует о специфике музыкально-синтаксического формообразования.

Роль ритма в микрострофической структуре мелодии. Ритмическое подобие микростроф, определяемое силлабикой «озвучивание» количественно (по числу слогов и стоп) однородных стихов дополняется и укрепляется ритмическим воплощением в мелодии стиховых клаузул. Мужская односложная клаузула способствует метрически «утвердительным» кадансам на опорных долях (см.: *примеры 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 11* и ряд иных). Женские хореические стопы — двусложные клаузулы также отражаются в подобии мелодических кадансов (см. три начальных стиха строфы *примера 12*, распетые с «модальной» синкопой фразами *a, b* и *c*; заключение *d* отличается метрически твердым окончанием, и стиховым, и музыкальным).

Чередование стиховых односложных и двусложных клаузул, а также неодинакового количества стоп в стихах способствует парной группировке музыкальных микростроф, углублению цезуры между парами и тем самым — образованию еще одного микрострофического уровня формы. Так, текст *примера 10* группируется в полустрофы из трехстопных стихов смежной соответственно женского и мужского окончаний, при этом в мелодии хореические клаузулы отмечены внутрислоговыми распевами в кадансах первой и третьей фраз. В *примерах 6* и *15* регулярному повтору неравносложных стихов полустрофы (четыре стопы — три стопы) сопутствует сходство ритмического рисунка фраз *a* и *c*, *b* и *d*; перекрестные рифмы каждой строфы отражены в переключках ритма мелодических фраз (ритмический рисунок *ab ab¹ ...*).

Характерно, что индивидуальные в разных мелодиях ритмические изменения выделяют одну или несколько фраз из целого, придавая микрострофике вариантное функциональное наклонение. Так, в *примере 9* долготным курсивом выделена «итоговая» заключительная микрострофа (единственная, замыкающая мелодию на нижней тонике). Тем самым форма получает следующий синтаксически-строфический ритм: четыре микрострофы-фразы *a + b + c + d*; две микрострофы как пары из двух ритмически тождественных фраз *a b* и пары из двух микростроф с ритмическим изменением *c + d*; крупная микрострофа из трех ритмически подобных фраз *a b c* и фразовая микрострофа — замыкание *d*. Обращает на себя внимание метрический аспект нотации: при четырех половинных (двух целых) долях «такта» фразы содержат нечетное и неравное число долей (по 5 половинных долей первые фразы, 4,5 доли — третья фраза, 9 долей заключение) и, естественно, нотируются как метрически смещенные. Однако их масштабное неравенство и различие фонического ритмического рисунка не препятствуют соизмерению синтаксических структур как вариантных мелодических микростроф.

Различие ритмических рисунков фразовых пар может приводить к дискретности музыкальной строфы, ее приближению к двухчастной форме. Например, четырехстопный ямб текста в *примере 4* по-разному преобразован встречным ритмом мелодии в ее двух половинах. Ямбическая стопа распета тернарно в первых фразах (половина-четверть), бинарно в последней паре фраз (пары четвертей); четырехстопный стих в двух первых фразах имеет пять музыкальных долей, причем неравных (тернарные и бинарные), он же во второй половине соответствует шести бинарным долям. Приведенная ниже схема²⁵ поясняет многоплановую музыкальную структуру примера, состоящую из нескольких микрострофических уровней:

²⁵ Приводимые в тексте схемы иерархии многоплановой микрострофики не имеют единого признака строения: их верхний или нижний уровень может быть обозначен как наименьшей (фразовой), так и наибольшей масштабной структурой, в зависимости от анализируемого примера. В каждом случае схема предваряется уточняющими ее указаниями.

2 части музыкальной строфы:	A	B
2 пары фраз (схема ритма):	a a	b b
4 фразы (схема звуковысотности):	a b	c d

Аналогичный образец представлен мелодией *примера 10*, двухчастность которого усугубляется сменой метра (6/4 первая часть, 4/4 вторая часть).

Итак, ориентируясь только на признаки ритмического соотношения фраз, можно наблюдать разные уровни микрострофики в структуре мелодии.

Роль лада в микрострофической структуре мелодии. Подобно ритмическим, ладовые признаки фраз в их соотношении друг с другом также могут способствовать и членению, и связности микростроф. Т. Сорокина выделяет связующую функцию кадансов, сцепление фраз посредством общих тонов (совпадения конечного звука фразы с последующим начальным), что образует, по мнению автора, цепную форму (53, 24). Кадансовые ладовые опоры и «арки» между ними позволяют выделить множественные варианты мелодических «рифм» вне точных повторов самой мелодии:

- все фразовые кадансы разные, что усугубляет автономию микростроф: *примеры 2, 15* (ладовые опоры на разных ступенях тональности), 5 (кадансы разнотональны: $fis - E - A/h - A$).
- совпадают кадансы первой и второй фраз, образуя парную мелодическую рифму: *пример 9*.
- тождественны кадансы третьей и четвертой фраз, как заключительная парная мелодическая рифма: *пример 12*.
- совпадают кадансы первой и третьей фраз, как единичная мелодическая перекрестная рифма: *пример 4*.
- совпадают кадансы второй и четвертой фраз, аналогично единичной перекрестной рифме: *примеры 13, 14*.
- перекликаются попарно кадансы первой-третьей и второй-четвертой фраз, подобно перекрестным рифмам: *примеры 6, 8*.
- совпадают кадансы второй и третьей фраз, как срединная рифма: *пример 10*.
- совпадают кадансы первой и последней фраз, образующих опоясывающую рифму: *примеры 3, отчасти 2* (тоника верхняя и нижняя), *11*.
- тождественны кадансы первой, третьей и четвертой фраз, как сочетание заключительной парной и опоясывающей рифм: *пример 7*.

Разнообразие ладовых «рифм» только в рамках четырехфразовых синтаксических структур едва поддается какой-либо классификации, особенно если принять во внимание множество образцов массива протестантских мелодий. Варианты укрупнения микростроф по ладовому признаку включают, среди прочего, последовательную парную группировку фраз, приближающуюся к цельности предложений (особенно показателен в этом плане *пример 15*).

Отмеченные ритмические, ладовые, звуковысотные свойства мелодий, вносящие свой вклад в микрострофику — это лишь отдельные стороны структуры хоральной строфы. Что можно сказать о форме четырехэлементной музыкальной строфы в целом?

Почти все приведенные примеры в принципе близки по структуре к периоду, однако отличаются от него функцией фразы как главенствующей структурной единицы. Почти во всех примерах также имеются пары фраз, эквивалентные предложениям. Все *примеры №№ 2–15* периодичны, из них № 4 и отчасти № 10 содержат обеспеченную подобием ритмического рисунка структуру пары периодичностей.

Последовательность расположения четырехфразовых мелодических примеров диктуется задачей: показать роль фраз-микростроф в структуре целого, микрострофическое значение симметрии и скрытой асимметрии в их группировке; продемонстрировать варианты приближения структуры напевов к периоду и отличие от него. В то же время, поскольку каждая мелодия — уникальное музыкальное целое, необходимо отметить и особую выразительность ритма их формы, разнообразие и индивидуальность структурного рисунка.

Пример 2. Хорал ‘Vom Himmel hoch da komm ich her’



В мелодически чеканном гимне ‘Vom Himmel hoch da komm ich her’, принадлежащем Мартину Лютеру (*пример 2*)²⁶, главные структурные единицы квазипериода — количественно равные, относительно замкнутые фразы — объединяются интонационными событиями. От фразы к фразе протекает развитие функционального «сюжета» с последовательным освоением разных участков октавного звукоряда, сменой поступенных распевов и кварто-терцовых мелодических «жестов». «Стрелообразный», по выражению В. Холоповой (62, 209), рисунок последней микрострофы ассоциируется с заключительной фразой самого знаменитого лютеровского напева ‘Ein feste Burg’ (70, 449). Опорные устойчивые ступени, к которым подводят фразовые кадансы, подобны сокрытым в мелодии гимническим фанфарам. Самостоятельные микрострофы-фразы группируются попарно (поступенному распеву первой фразы отвечает «фанфарный» распев во второй; энергия квартовых интонаций третьей отзывается обобщающим «росчерком» последней фразы). Функция зачина (первой фразы) и заключения (последняя фраза) образует третий уровень микрострофической структуры, замкнутой и асимметричной:

4 микрострофы-фразы:	$a + b + c + d$
2 микрострофы-пары фраз:	$ab + cd$
3 асимметричные микрострофы:	$a + bc + d$
функции:	$i - (m) - t$

Аналогично *примеру 2*, автономия микростроф-фраз лютеровской мелодии ‘Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort’ (*пример 3*) рождается из их масштабного равенства, ритмической повторности, долготных и ладовых кадансовых «узлов» в окончании каждой фразы. Даже метрическая асимметрия (фразы включают по 5 половинных долей и реально построены в метре 5/2, вследствие чего микрострофы *b* и *d* начинаются с середины нотированного такта) способствует их синтаксической весомости и самостоятельности. Объединяют же мелодию разного типа периодичности внутри четырехфразовой структуры, чему способствует симметричная

²⁶ По А. Швейцеру, эта мелодия была введена в церковный обиход Вальтером в 1551 году (после смерти Лютера), взамен мелодии популярной народной песни (см. Примечание на С. 36–37 данных лекций); по данным Арчибалда Уилсона, настоящая мелодия впервые появилась в песенниках в 1539 году, то есть при жизни Лютера. Ф. Целле (Fridrich Zelle. Das älteste lutherische Haus-Gesangbuch, 1524. Göttingen, 1903) считает, что она могла быть сочинена Лютером (70, 449). В песенных сборниках для церковного обихода она до сих пор значится как принадлежащая М. Лютеру и по тексту, и по мелодии.

«волна» движения по опорным мелодическим тонам («e–g–h–g–e»), опоясывающая музыкальная рифма в кадансах первой и последней фраз (подобно *примеру 2*). В то же время симметрия нарушается замкнутостью начального «ядра» и рифмовкой крайних микростроф ($a - d$), оканчивающихся тоникой: эти детали, при всем подобии мелодического строения периода, говорят о внутренней «вибрации» структурного ритма, аналогично предыдущему примеру (пропорции микростроф 1: 2 : 1 , или $a - b c - d$).

Пример 3. Хорал ‘Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort’

В строфе хорала ‘Das alte Jahr vergangen ist’ (*пример 4*) два уровня микрострофической структуры (фразы и их пары) объединяются множественными интонационными связями. С одного тона («а») начинаются фразы a , b , c ; ладовое наклонение объединяет фразы $a-c$ и $b-d$. Ритмическому подобию внутри пар фраз ab и cd способствует внутритактово переменный метр: 6/4 и 3/2 в первой паре, 6/2 во второй паре. В совокупности с кадансовыми арками четных фраз (F-dur) это формирует не столько период, сколько двухчастную, масштабно асимметричную строфу ($ab + cd$). Две части по их замкнутости, автономии, соотношению друг с другом также являются микрострофами.

Пример 4. Хорал ‘Das alte Jahr vergangen ist’

В строфе хорала ‘Ach lieber Herre Jesu Christ’ (*пример 5*) очевидна фразовая микрострофичность $a + d + c + d$, отчетливая вследствие замкнутых разнотональных кадансов и межфразовых пауз. Звуковысотная сопряженность фраз («fis–fis», «e–e», «h–cis») способствует соединению их в строфические пары и периодоподобное целое.

Пример 5. Хорал ‘Ach lieber Herre Jesu Christ’

«Вопросо-ответная» парная группировка четко расчлененных фраз хораля 'Ich singe dir mit Herz und Mund' (пример 6) скреплена ладовым и ритмическим соподчинением кадансов. Тем самым форма всей строфы песни складывается из микростроф — предложений. Мелодика третьей фразы с кульминацией в верхнем участке звукоряда создает обобщающее событие, способное «стянуть» целое к периодоподобной структуре. Однако однотипные заключения предложений, однородный ритм их пар (первой-третьей и второй-четвертой фраз) выдают микрострофичность как ведущий принцип строения строфы.

Пример 6. Хорал 'Ich singe dir mit Herz und Mund'

Многоплановую микрострофику, скрытую за внешней простотой четырехфразового ритма, содержит хорал 'Nun komm, der Heiden Heiland' (пример 7). Мелодия Мартина Лютера в лаконичных, утвердительно замкнутых оборотах сохранила суровый дух средневекового амвросианского гимна. «Огранкой» музыкально «совершенных» оборотов, следующих контурам архаических малообъемных ладов (см. абрис трихордов в каждой фразе), служит четкий скандированный ритм, мерность которого подчеркнута расхождением просодических и тактовых акцентов, взаимно «утяжеляющих» друг друга (например, слово *Heiden* акцентирует четвертую долю, *Heiland* — вторую). Каждая фраза этого напева завершена и самодостаточна, подобно самостоятельной песне. Функциональное расслоение фраз, тем не менее, присуще и этой мелодии.

Пример 7. Хорал 'Nun komm, der Heiden Heiland'

Первые фразы-микрострофы, каждая со своим финальным тоном («g», «b»), группируются в экспозиционную пару; остальные примыкают к ним в качестве припева-дополнения (их окончания — на начальной тонике «g»). Последняя повторяет первую опоясывающей тематической рифмой. Структура мелодии содержит несколько планов синтаксического ритма: 1) собственно фразовый микрострофический ритм «a + b + c + a», соответствующий ритму смены стихов в строфе текста (4 ритмические единицы-фразы); 2) ритм двухчастности в чередовании пар фраз, с дополняющей функцией второй пары (2 разнофункциональные ритмические единицы); 3) репризность последней фразы (a.....a) придает ей статус припева, вносящего асимметрию в масштабные соотношения частей (abc / a, пропорции 3 : 1). На фоне детально «рифмованной» музыкальной формы поэтическая структура (четыре стиха строфы с четырехстопным хореем, при внутренней ямбичности первого стиха) во всех пяти крупных строфах выглядит достаточно простой, так как объединена только парными рифмами:

Фразы: $a + b + c + a$
 Симметричны пары фраз: $ab + ca$
 Асимметричные группы фраз: $abc + a(a + b + ca)$

В соотношении фразовых пар хораля ‘Herr, öffne mir die Herzenstür’ (пример 8) периодическая смена-переключка мелодических опор («с» и «f») в сочетании со слабой метрически-функциональной переменностью (6/4 и 3/2) способствует выявлению уровня предложений. Их вариантность (разные начала, подобные окончания) в совокупности с микрострофикой фраз образуют два структурных плана: это четыре фразовые микрострофы $a + b + c(a') + d(b')$ и две микрострофы — предложения: $ab + a'b'(cd)$.

Пример 8. Хорал ‘Herr, öffne mir die Herzenstür’

The musical score is written in G major, 3/2 time. The first staff contains the lyrics: 'Herr, öff - ne mir die Her - zens - tür, zieh mein Herz durch dein'. The second staff contains: 'Wort zu dir, laß mich dein Wort be - wah - ren rein, laß mich dein Kind und Er - be sein.' Above the first staff, a bracket labeled 'a' spans the first six notes, and a bracket labeled 'b' spans the next six notes. Below the second staff, a bracket labeled 'c' spans the first six notes, and a bracket labeled 'd' spans the next six notes.

Форма напева ‘Ihr lieben Christen, freut euch nun’ (пример 9) приближается к периоду, в основном, «стяжением» фраз-микростроф в предложения и предложений в целое (квазипериод) вследствие крупного ритма суммирующей фразы и единой тоники в конце песенной строфы. Однако совсем не периодична метрика мелодии (что фиксируется метрически смещенной нотацией), отражающая автономию длительно «неравновесных» фраз-микростроф²⁷.

Пример 9. Хорал ‘Ihr lieben Christen, freut euch nun’

The musical score is written in D major, 4/4 time. The first staff contains the lyrics: 'Ihr lie - ben Chri - sten, freut euch nun, bald wird er - schei - nen Got - tes Sohn,'. The second staff contains: 'der un - ser Bru - der wor - den ist, das ist der lieb Herr Je - sus Christ.' Above the first staff, a bracket labeled 'a' spans the first six notes, and a bracket labeled 'b' spans the next six notes. Below the second staff, a bracket labeled 'c' spans the first six notes, and a bracket labeled 'd' spans the next six notes.

Четырехфразовый хорал ‘Es kommt ein Schiff, geladen’ (пример 10) весьма приближается к периоду: фразы группируются по две, четные кадансы переключаются между собой с функциональным перевесом последнего (серединный устой «F» — заключительный устой «d»). Микрострофическая специфика этой формы и ее отличие от периода в том, что между фразами также существуют отношения «начальной — завершающей», то есть функциональность

²⁷ Это характерное свойство мелодии примера 9 требует более детальной аргументации, в продолжение вводных замечаний о роли в микрострофике асимметричного ритма. Как было отмечено ранее, первые две фразы содержат по пять половинных долей, включая разделяющую их четвертную паузу, третья фраза — четыре с половиной, так как паузы лишена, последняя же фраза — девять половинных долей. Асимметрия внутри ритмически равных фраз a и b далеко не исчерпывается их смещением относительно тактовой черты. Свою роль играют здесь трехзвучный зачин первой фразы, затактовая функция которого подчеркнута последующим скачком на квинту, тогда как в остальных фразах «ответный» квартовый скачек мигрирует, попадая все ближе к началу аналогичной фигуры. Это сглаживает ее затактовое положение и усиливает цельность мелодического рисунка всей фразы. Ямбическое начало фразы то компенсируется паузой, то лишается равновесия, то входит в общий ритмический «курсив».

относительно замкнутой (периодоподобной) структуры. Это выдает принцип синтаксического песенного ритма, опирающегося на микрострофику и фраз ($a - b - c - d$), и автономных предложений ($ab - cd$). Кроме того, метрическое изменение второй половины песни (4/4) привносит в целое некоторую двухчастность.

Пример 10. Хорал 'Es kommt ein Schiff, geladen'

Структурное и отчасти звуковысотное подобие мелодий *примеров 10 и 11* в последнем случае — хорале 'O Heiland, reiß die Himmel auf' — тем отчетливее демонстрирует вариантность микрострофического принципа формы. В обоих примерах есть тенденция к группировке двойными фразами (в *примере 11* — вторая фраза звучит вариантной секвенцией первой, четвертая аналогична третьей по зачину). Но в ладовом отношении этот «бинарный» синтаксический ритм организован иначе (сфера лидийского F в центре мелодии, по краям которой — сфера d-moll). В напеве хорала 'O Heiland, reiß die Himmel auf' наблюдается также характерная для ряда протестантских мелодий приоритетная функция чеканной, замкнутой заглавной фразы (см. *примеры 2, 3, 7*, отчасти 4 и 5).

Пример 11. Хорал 'O Heiland, reiß die Himmel auf'

Форма из четырех микростроф мелодии хорала 'Kommt und laßt uns Christus ehren' (*пример 12*) могла бы быть названа периодом, если бы не различие мелодического содержания фраз и дополняющая функция четвертой из них. Ее особое положение внутри строфы отражает вне-рифменную позицию последнего стиха поэтической строфы (структура рифм: $a + a + a + b$).

Пример 12. Хорал 'Kommt und laßt uns Christus ehren'

Синтаксис хорала 'Wir Christenleut habn jetzund Freud' (*пример 13*) включает мотивные ячейки (отмеченные в примере скобками), отражающие строение стиха. Четырехстрочный текст поэтической строфы слегка асимметричен: четырем ямбическим стопам нечетных сти-

хов отвечают пять стоп четных стихов; кроме того, нечетные стихи синтаксически членятся пополам. Эта внутристиховая цезура и отражена в мотивном синтаксисе мелодии. Причем синтагма четных строк текста также содержит возможность подобного членения, что и выражено мотивным строением мелодии благодаря секвенции во втором предложении (три мотива). Тем самым оно получает иную структуру и звучит асимметрично в сравнении с первым предложением. Общей аperiodичности способствует переменный размер нотированных тактов 3/2 и 2/2. В то же время два замкнутых предложения звучат как две вариантные микрострофы, состоящие из мотивов и округляющей их (суммирующей) фразы. Повторяющийся рисунок мотивов в обоих предложениях выявляет оттенок мельчайшей — мотивной — микрострофики (1т. + 1т. + ... в первом предложении, 1т. + 1т. + 1т. + ... во втором).

Пример 13. Хорал 'Wir Christenleut habn jetzund Freud'

Wir Chri - sten - leut habn jet - zund Freud, weil uns zu Trost Chri - stus ist Mensch ge -
bo - ren, hat uns er - löst. Wer sich des tröst' und glau - bet fest, soll nicht wer - den ver - lor - en.

Хорал 'Gelobet seist du, Jesu Christ' (пример 14) может считаться образцом переходной формы от четырех микростроф к пяти в рамках периодоподобной структуры. Последняя поэтическая строка расширена словом 'Kyrieleis', что мелодически оформляется кратким мотивным распевом. Ладовая основа «g» (см. начало первой фразы, кадансы второй и последней фраз) способствует функциональному равенству фраз и тем самым — их статусу микростроф, последняя из которых расширена.

Пример 14. Хорал 'Gelobet seist du, Jesu Christ'

Ge - lo - bet seist du, Je - su Christ, daß du Mensch ge - bo - ren bist von ei - ner
Jung - frau, das ist wahr; des freu - et sich der En - gel Schar. Ky - ri - e - leis.

В заключительном примере этого раздела — хорале 'Lobt Gott, ihr Christen alle gleich' (пример 15) — все фразы объединяются мелодическим развитием и заключительным кадансом,

Пример 15. Хорал 'Lobt Gott, ihr Christen alle gleich'

Lobt Gott, ihr Chri - sten al - le gleich, in sei - nem höch - sten Tron, der
heut schließt auf sein Him - mel - reich und schenkt uns sei - nen Sohn, und
schenkt uns sei - nen Sohn.

что свидетельствует об их подчиненности единому целому и образует период с дополнением на повторении заключительной строки текста. Но мелодическое «созвучие» фразовых пар: $a - c(a')$, $d - e(d')$, однотипные цезуры выдают «подспудную» микрострофику, подчеркнутую дополнением — пятой микрострофой: $a b c d e(d')$. «Звнящий» в каждой фразе квинтовый тон — мелодический стержень напева подобен единой музыкальной «теме», которая «искрами музыкальных образов» раскрывается снова и снова в каждой фразе — маленькой гимнической «песне», или песенной «микро-строфе».

§ 5. Форма бар и другие многоэлементные формы песенной строфы.

Если столь многообразно соотношение элементов в рамках короткой музыкальной строфы, то, естественно, с ростом ее масштаба увеличивается и число комбинаций микростроф.

Многоэлементные структуры хоральной и песенной строфы наследуют различным музыкально-стиховым жанрам средневековья и Возрождения. Например, П. Обри характеризует музыкальную строфу в лирике трубадуров и труверов, как состоящую из повтора начальной пары АВ и последовательности произвольного числа свободно расположенных мелодических фраз: «...общий вид музыкальной строфы трубадура или трувера сводится к следующей формуле: $AB + A'B' + x$. Но эта формула может подвергаться бесчисленному количеству вариантов: уже первая часть строфы может измениться, основная мелодическая фраза допускает три или четыре части <...> часть фразы может непосредственно повториться в середине музыкальной фразы <...> количество вариантов почти бесконечно, особенно с учетом комбинаций, могущих иметь место в x — т. е. свободной части строфы. Здесь-то именно авторы и высказывали свою изобретательность и мастерство» (38, 17). По существу, П. Обри описал закономерность микрострофики, проявляющейся на фразовом уровне.

Особую роль в многоэлементных структурах играют повторяющиеся поэтические и музыкальные разделы: припев, рефрен, ритурнель. Припев, как вторая половина куплета с неизменным текстом, исполняемая хором после сольного запева (33, 440); рефрен (фр. Refrain — припев), как повторяющийся раздел, в вокальной музыке — с повтором текста, «в музыке XVII–XVIII вв. синоним ритурнеля в арии *da capo*, концертной форме» (33, 459); наконец, ритурнель (фр. ritournelle, итал. Ritornelle, от ritorno — возвращение) как инструментальный вводный, повторяющийся между другими разделами или завершающий раздел, отыгрыш (33, 465) — близкие значения всех этих терминов свидетельствует о родстве их функций в музыкально-исторической ретроспективе.

Одной из предпосылок деления поэтической строфы на куплет (запев) и припев является их смысловое, а также жанровое различие. П. Обри указывает на словесную функцию припева из двух стихов, как главного элемента рондо и некоторых других поэтических жанров эпохи трубадуров: «Это двустихие принадлежит бытовой поэзии; это — привычное изречение, сентенция; настоящее *passee-partout*²⁸ <...> Самое же рондо дает развитие мысли, содержащейся в начальном припеве» (38, 28). Ж. Тьерсо характеризует особенности рефренных текстов народной французской песни, среди которых встречаются «бессмысленные» звукоподражания, выполняющих лишь ритмическую функцию (55, 285); роль рефрена, по Ж. Тьерсо — расчленять песню, собственной мелодией притягивать к себе внимание «в ущерб» куплету. Рефрен, заканчивающий куплет, «позволяет голосам слиться в громогласном и веселом tutti»; противопоставление solo и tutti дает солисту и хору возможность обмениваться мелодическими фразами (сольный вызов — хоровой ответ, повторяющий слова и мелодию солиста) (55, 286).

²⁸ *passee-partout* — фр. отмычка, здесь: ключ, исходная мысль.

Характерна для искусства средневековья, отмечает М. Сапонов, обособленность «рефрена», как специфической части строфы: в диапазоне «от припева, сросшегося с куплетом, до отчужденной квази-цитаты, даже самостоятельной пьесы <...> обобщенной лирической сентенции, изречения или пословицы <...> Слово “рефрен” для средневекового человека часто означало именно лаконичную песенку...» (49, 154). Автономия рефрена относительно строфы, пишет М. Сапонов, проявляется в том, что рефрен может вторгаться «как цитата из другой песни», инструментальная вставка, в сочетании со строфой может приблизиться к танцевальной сюите, реализовать признаки спонтанного жонглерского музицирования: «Нередко микрорефрен явно инструментален», в нем проявляется солирование, игровая изобретательность (49, 245–246). Припев в народной песне приостанавливает развитие поэтического сюжета, создает перерыв в действии (25, 250, 289). Таким образом, общий круг значений припева, рефрена и ригурнеля включает семантический, а также разные тематические, функциональные и структурные аспекты: изложение главной исходной или «суммирующей» мысли, расчленение, выражение многократного тождества (репризности) и контраста в соотношении с окружающими разделами, структурной и тематической автономии.

Музыкальное искусство позднего Ренессанса и в особенности Барокко разнообразно превращает рефренные и ригурнельные функции в крупных формах и различных жанрах: рондо, концертно-ригурнельной форме, ариях с ригурнелем-девизом и т. д. Само строение песенной строфы, выходящей за строгие рамки малой формы, включает припев, а также повторение частей, прежде всего, в структуре бар ААВ. Однако и непосредственно внутри строфы любого типа, среди функциональных соотношений микростроф встречаются такие, которые реализуют смыкающуюся с заключительной функцией роль «припева» как дополнения, завершения, досказывания, иногда — «рефренного» («ригурнельного») возвращения, репризности. Так, Т. Сорокина указывает на рефренную роль коротких фраз абгезанга (53, 13, 15) в ряде хоралов формы бар, и квалифицирует их в качестве «коды»; рассматривает случаи, «когда заключительный раздел значительно короче ауфгезанга, отчего меняется и его функция в структуре целого», придавая подобной форме промежуточный характер между баром и куплетной формой с припевом (53, 17).

Проявление функции припева происходит, как уже было отмечено в предыдущем параграфе, также и в пределах маленькой четырехфразовой строфы — в признаках дополняющего, «припевного» значения отдельных фраз и их групп. Л. Кулаковский даже проводит параллель между «ответной» фразой мелодии и припевом (25, 250). Тем самым на микрострофику проецируется не только строфический ритм, но отчасти и бинарно функциональный песенный рельеф. Соответственно многоплановости и вариантности микрострофического ритма, функция припева также может реализоваться на нескольких синтаксических уровнях, в более или менее отчетливой форме. Это объясняет неявность «припева» в форме бар, где его роль может сыграть повторяющаяся первая часть, либо вторая, нередко заключительная фраза второй части, в особенности если она репризна; встречаются и другие варианты.

Форма бар главенствует среди многоэлементных песенных структур. По словам В. Холоповой, она «для протестантских песен стала такой же канонизированной, как и для цеховых ремесленников-мейстерзингеров» (62, 108). Автор отмечает ее родственность барочной и классической двухчастной форме, а также «традиционному для вокальной музыки 2-частному запевно-припевному куплету» (62, 209).

Количественный и тематический состав бар-формы — двух-, трех-, четырех- и пятичастной, с преобладающим повторением первой части и нерегламентированным тематическим составом остальных разделов (65; 68), свидетельствует о вариантности структуры ее строфы. Различны соотношения элементов уже в рамках первой части, строение которой может вклю-

чать функционально однородные фразовые микрострофы, либо одно относительно цельное предложение; «вопросо–ответная» замкнутость фраз в некоторых примерах приближает их к типу соподчинения предложений периода. Что же касается абгезанга, последнего раздела формы бар, то по своему количественному, структурному и функциональному профилю он может быть как уступающим по масштабу первой части, так и выйти далеко за пределы одного раздела, соотносимого только с повторяющимся началом, и развернуться в многострофную структуру. Элементы поэтической строфы, содержащие до семи-восьми и более стихов, также обретают в музыкальной строфе различную группировку, включающую признаки припева.

В отличие от малой строфы, строение которой «управляется» всецело синтаксисом, бар состоит из самостоятельных частей. Однако что это за части и каково их структурное и функциональное соотношение? Прежде всего, схема из трех частей ААВ в музыкальном отношении соответствует двухчастной форме ||: А :|| В , а так как мелодия дважды звучит с текстом двух разных поэтических штолленов, то начало бар реализует строфический ритм, основанный на повторении малой формы. Далее, структура абгезанга также опирается на фразы и их группы, соответственно, она микрострофична, а поскольку части тематически и функционально не контрастны, то общий для них микрострофический ритм «распластывает» форму целого, способствует распространению повествовательно-статичного течения формы на всю структуру бар. В итоге собранный в двух-трехчастность стиховым ритмом текста, фиксированный знаками повтора (||: А :|| В) в нотации и поэтому визуально концентрированный ритм бар-формы оказывается в звучании строфы неконцентрированным, «уплощенным», равным или приближающимся к ритму строения малой формы. Особенность тематического развития в форме бар отмечена и Т. Сорокиной: «...расчлененность развивающей части на определенные в масштабном отношении фрагменты и их периодический повтор не способствует направленному процессу изменений» (53, 13). Это принципиально сближает бар и иные разновидности строфы, как краткие четырехфразовые, так и развернутые многоэлементные. Конечно, в конкретных хоральных и песенных образцах инерции периодичности, способствующей «растяжению» микрострофической цепочки, противостоит функциональная группировка микростроф, но она вариантна, многопланово проявляется на разных уровнях формы, принцип припева также объединяет микрострофы по-разному в каждом случае.

Порядок изложения последующих примеров продиктован задачей показать не только постепенный рост второй части, но прежде всего — выявление автономии микростроф разного уровня в вариантах структуры целого.

Музыкальная строфа знаменитой в свое время песни ‘Est-ce Mars’²⁹ (пример 16) написана в «классической» бар-форме ААВ. Апериодичная «игровая» структура текста, явно песенной природы, отвечает асимметрии и апериодичности синтаксической структуры мелодии, облик которой значительно отличается от звуковысотного и метрически уравновешенных хоральных напевов с их четким синтаксическим ритмом. В этой песенной мелодии сливаются синтаксически несамостоятельные обороты, чередуются «неравносильные» мотивы и фразы: ритмо-синтаксическая «диагональ» волнообразна и неустойчива. Так, ладово замкнутой первой фразе (а), инкрустированной «расплавленными» в мелодии субмотивами, отвечает лаконичный, но масштабно равный ей фанфарный восходящий мотив (b); во второй части (с) также выделяются лишь начальный³⁰ и отчасти заключительный мотивы, при слитности середины построения.

²⁹ Эта мелодия обычно пелась на текст ‘Марс ли это, бог войны?’ и многократно использовалась в качестве темы вариаций «для клавесина (Свелинк, Шейдт, Фарнеби), для скрипки, для лютни соло, а также для ансамбля 4-х лютен» (23, 9).

³⁰ В другом варианте той же песни начальный мотив второй части соединяется мелодической связкой с последующим, образуя слитную структуру (23, 25).

Все это препятствует проявлению периодического ритма микрострофики внутри частей, обладающих лишь мерностью фонического ритма — «равнодольного», скрыто маршеобразного.

Уровни микростроф образованы ритмом последования двух частей музыкальной строфы $\parallel: A : \parallel B \parallel$, а также трех предложений (AAB). Объединению целого способствует повторяющееся на двух микрострофических уровнях функциональное песенное соотношение «зачин-припев»: внутри первой части роль припева-дополнения играет ее заключительный мотив (*b*), внутри второй — общий с первой частью субмотив или «репризный» мотив (в примере они соответственно отмечены скобкой и стрелкой), во всей форме строфы — вторая часть *B*.

Пример 16. Песня 'Est-ce Mars'

Example 16 shows the musical score for the song 'Est-ce Mars'. It consists of two staves, A and B, in C major and 4/4 time. Staff A contains the first line of the melody with lyrics: 'Est - ce Mars le grand Dieu des a - lar - mes, que je le vois?'. Staff B contains the second line: 'Si l'on doit le ju - ger par ses ar - mes, je le crois!'. The score is annotated with microstructural levels: Level A (circled) covers the first staff, and Level B (circled) covers the second staff. Brackets labeled 'a' and 'b' indicate specific phrase groups within the melody. Arrows indicate the continuation of motifs between the two staves.

«Репризная» бар-форма песенной мелодии 'Mein junges Leben hat ein End' (пример 17): $\parallel: a + b : \parallel c + c^1 + b$ отчетливо расслаивается на фразово-«стиховые», как в хорале, микрострофы. В запеве каждая фраза замкнута, при более устойчивом (метрически сильном) кадансе второй из них. Вторая же часть содержит дополнительно «наименьшую» (внутри части) микрострофику с повторяющейся фразой *c*. Микрострофические уровни песни следующие: 1) уровень семи фраз (с учетом их повторений), в котором выделяется «местная» микрострофика второй части; она же делает синтаксический ритм «неровным», функционально выделяя некоторое дробление начала абгезанга (*c c^1*) и одновременно — «укрупнение» всей асимметричной трехстрофной второй части: (*a b a b*) (*c c^1 b*); 2) уровень трех фразовых групп: *ab ab cc^1b*; 3) уровень двух неравных частей $\parallel: A : \parallel B$. Компоненты всех трех уровней масштабно и структурно асимметричны по количеству долей и фраз. На каждом микрострофическом уровне выявляется дополняющая («припевная») функция замыкающего элемента: во фразовых группах это фраза *b*; повторение парной микрострофы звучит как «досказывание» (дополнение); наконец, вся вторая часть — припев (развитие-замыкание) относительно первой.

Пример 17. Песня 'Mein junges Leben hat ein End'

Example 17 shows the musical score for the song 'Mein junges Leben hat ein End'. It consists of two staves, A and B, in C major and 4/4 time. Staff A contains the first line of the melody with lyrics: 'Mein jun - ges Le - ben hat ein End, mein Freud und auch mein Leid;'. Staff B contains the second line: 'Le - ben kann nicht län - ger stehn, es ist schwach, es muß ver - gehn, es fährt da - hin mein Leid.'. The score is annotated with microstructural levels: Level A (circled) covers the first staff, and Level B (circled) covers the second staff. Brackets labeled 'a', 'b', 'c', and 'c^1' indicate specific phrase groups within the melody. Arrows indicate the continuation of motifs between the two staves.

Семистрочная строфа текста хорала 'Herr, für dein Wort sei hoch gepreist' (пример 18) «распета» в мелодии пятью разными фразами: $\parallel: a b : \parallel c d e$. Автономия одинаково в ладовом отношении замкнутых начальных фраз слегка «колеблется» дополняющей функцией второй

из них, своего рода «комментирующим вариантом». На их фоне фразы *c* и *d* в разной мере неустойчивы и подчинены только замыканию (*e*). Кроме того, модулирующая третья фраза выделяется «вопросительной» интонацией как неустойчивая, а две заключительные выполняют «репризную» роль, возвращая тональность G-dur. Строфа в целом получает несколько микрострофических «измерений»: нормативные для микрострофики чередования семи фраз ($a + b + a + b + c + d + e$), объединенных ритмом последования фразовых групп ($ab + ab + cde$) и масштабно асимметричным ритмом частей бар-формы ($||: ab :|| cde$).

Пример 18. Хорал 'Herr, für dein Wort sei hoch gepreist'

Пример 19. Хорал 'Es ist ein Ros entsprungen'

Подобно предыдущему примеру, пять раз-микростроф хорала 'Es ist ein Ros entsprungen' (пример 19) расположены вокруг серединной, мелодически вопросительной фразы *c* ($abca^1b$). Но в отличие от него, крайние микрострофы здесь объединяются в периодоподобные пары соотношением интонации призыва-«вопрошания» (фраза a^1) и ответного утверждения (фраза *b*). Тематическая симметрия микростроф репризной бар-формы $||: a b :|| c a^1 b$ сочетается в данном мелодическом варианте с долготной асимметрией фонического ритма и тем самым — масштабов фраз (размер нотированного текста мелодии переменный: 4/4 и 3/2). В сравнении с рифмами поэтического текста (перекрестными в штолленах и опоясывающей рифмой в трехстрочном абгезанге: стихи 5 и 7, с внерифменным шестым стихом), музыкальная «перекрестность» — переключки интонаций — соответствует репризности всей первой части *ab*. Ритм микрострофики целого, помимо уровней фраз и частей бар-формы, получает еще один, связанный с фразовым повтором, рисунок:

Ритм бар-формы:	A	A	B
Репризный ритм формы:	A	+	A
Ритм фразовых групп:	ab	+	ab
Ритм фраз:	a	+	b

Последующие примеры основаны на восьмистрочных строфах текста. Они чаще всего укладываются в типичную для формы бар поэтическую структуру: четыре строки в первой музыкальной части, четыре — во второй. Эта типовая стиховая форма по-разному преобразуется в музыкальной строфе.

В строении репризной бар-формы хораля 'Nun jauchzet, all ihr Frommen' (пример 20) фразовая периодичность подчиняется парной, благодаря объединению всех пар сходными кадансами: $||: a + b :|| c + d + a' + b$. Тем самым возникает трехплановый микрострофический ритм (ритм фраз, ритм двойных фраз, ритм двух частей). При этом очевидная визуально ритмика двухчастной формы становится на слух вариантной: многократный повтор однотипного ритмического зачина каждой фразы создает типичную для песенной строфы периодичность чередования восьми фраз-микростроф, а «репризность» припева вносит объединяющий целое ритм трехчастности ($ab \dots a'b$).

Пример 20. Хорал 'Nun jauchzet, all ihr Frommen'

a b
 { Nun jauch - zet, all ihr From - men, zu die - ser Gna - den - zeit, }
 { weil un - ser Heil ist kom - men, der Herr der Herr - lich - keit, }
 c d
 zwar oh - ne stol - ze Pracht, doch mäch - tig, zu ver - hee - ren und
 a^1 b
 gänz - lich zu zer - stö - ren des Teu - fels Reich und Macht.

Хорал 'Ermuntre dich, mein schwacher Geist' (пример 21) интересен «многотемностью» и строением второй части формы бар: $||: ab :|| c d e f$. Попарно сгруппированные фразы абгезанга образуют нечто вроде двух частей, с припевно-суммирующей функцией заключительной пары. Тем самым в мелодии возрастает периодическая структурированность микростроф:

Ритм частей бар-формы: $||: A :||$ B
 Ритм фразовых пар: $ab + ab + cd + ef$
 Ритм микростроф-фраз: $a + b + a + b + c + d + e + f$

Пример 21. Хорал 'Ermuntre dich, mein schwacher Geist'

a b
 { Er - mun - tre dich, mein schwa - cher Geist, und tra - ge groß Ver -
 { ein klei - nes Kind, das Va - cher heißt, mit Freu - den zu emp -
 c d
 lan fan - gen, } Dies ist die Nacht, da - rin es kam und mensch - lich We - sen
 fan - gen. }
 e f
 an sich nahm, da - durch die Welt mit Treu - en als sei - ne Braut zu frei - en.

Пример 22. Хорал ‘O Mensch, beweine dein Sünde groß’

a b
 O Mensch, be - weine dein Sün - de groß, dar - um Chri - stus seins Va - ters
 von ei - ner Jung - frau rein und zart für uns er hie ge - bo - ren
 c d
 Schoß äü - ßert und kam auf Er - den; Den To - ten er das Le - ben gab und
 ward, er wollt der Mitt - ler wer - den.
 d^1 e f
 legt da - bei all Krank - heit ab, bis sich die Zeit her - dran - ge, daß er für uns ge -
 g h
 op - fert würd, trüg uns - rer Sün - den schwe - re Bürd wohl an dem Kreu - ze lan - ge.

Мелодия хорала ‘O Mensch, beweine dein Sünde’ (пример 22) заслужила славу ‘Гугенотской Марсельезы’, ‘Песни сражений’. Как пишет Ж. Тьерсо, «перейдя в уста протестантов Эльзаса, она <...> вскоре стала одной из главных песен единения гугенотов <...> Со своим характером суровости, своим медлительным, но уверенным движением, со своими периодическими остановками <...> вполне сохраняя утвердительные интонации и в некотором роде догматический оттенок, она представляет наиболее верный тип гугенотского пения» (55, 245)³¹. Многоплановая и многоэлементная микрострофика мелодии опирается на «утроенные» пропорции стиха формы бар (2 штоллена по три стиха в каждом продолжаются абгезангом из шести стихов). Соответственно, помимо двухчастности бар (AAB) мелодия содержит длинную цепочку фразовых микростроф: $a b c a b c d d^1 e f g h$. При этом в первой части третья фраза выполняет функцию замыкания-припева, но среди остальных фраз уже второй части ритм фразовыми «тройками» не выдерживается, так как только финальная из них имеет замыкающий характер. Общая микрострофическая схема этой мелодии:

Ритм частей формы бар:	A	A	B
Ритм тройных и двойных микростроф:	$a b c$	$+ a b c$	$+ dd^1 + ef + gh$
Ритм фразовых микростроф:	$a + b + c$	$+ a + b + c$	$+ d + d^1 + e + f + g + h$

Хорал ‘Macht hoh sie Tür, die Tor macht weit’ (пример 23) выходит за пределы бар-формы, но, за исключением неповторяющейся первой части, по своей структуре он подобен предыдущим образцам. Восемь его фразовых микростроф объединены попарно: $ab | cc^1 | dd | ef$, вся строфа обобщается четырьмя более крупными микрострофами: A, B, C, D. Из них первая и заключительная пары эквивалентны предложениям, вопросо-ответный замкнутый характер уподобляет их также периодам. Тем самым, как и в четырехфразовых песнях, в мелодии выделены зачин и окончание, которое имеет в данном случае оттенок репризы-припева; в то же время, периодичность и метрическая квадратность провоцируют инерционное объединение и этих укрупненных пар. Срединные автономные пары повторяются, из них пара $c + c^1$ модулирует в

³¹ Ж. Тьерсо приводит несколько отличающийся вариант той же мелодии, в тональности F-dur (55, 245–246).

Пример 23. Хорал 'Macht hoch die Tür, die Tor macht weit'

доминанту и тем самым отличается от окружения развивающей функцией. Форма целого получает несколько измерений, частично не совпадающих:

Ритм крупной двухчастности:

AB + CD

Функциональный ритм (зачин–развитие–заключение):

A + BC + D

Ритм песенной функциональности (запев–вторая часть):

A + BCD

Ритм фразовых пар (двойных микростроф):

A + B + C + D

Ритм микростроф-фраз:

a + b + c + c¹ + d + d + e + f

Вероятно, максимально возможное в песенной строфе умножение функции припева содержит многострофный хорал 'Nun singet und seid froh' (пример 24). Его мелодия, зачином подобная форме бар, количественно превышает ее своим продолжением:

(a + a¹) + (b + c) + (b¹ + c) + (d + e)

2т. + 2т. 2т. + 2т. 2т. + 2т. 2т. + 2т.

Собственно, от формы бар здесь лишь повторение первой фразы, но более постоянным структурным элементом песни явно служит фразовая пара. Из трех микрострофических уровней (8 фраз; 4 пары фраз; крупные части: aa¹ + bc с повтором, de) строго периодичны толь-

Пример 24. Хорал 'Nun singet und seid froh'

ко два, и в целом структура оказывается непропорционально, асимметрично двухчастной: $aa' | bc + b'c + de$. Функционально «вопрошающему» зачину ($a + a'$) соответствует масштабно больший ответ-припев ($bc, b'c$); к нему добавляется еще один припев, являющийся таковым и по словесному тексту из односложных слов игрового характера ('Du bist A und O, Du bist A und O').

§ 6. Микрострофическая форма в многоголосии.

Многоголосные хоровые и инструментальные версии хоральных и песенных мелодий в европейской профессиональной музыке от средневековья до Барокко получают различные формы. Опирающиеся на многовековую традицию контрапунктического развития григорианских песнопений, полифонические обработки растворяют мелодию по принципу *cantus firmus* в связном течении голосов, «растягивают» и событийно насыщают каждый ее тон. Тем самым микрострофическая структура песенного напева разрушается, подчиняясь непрерывному полифоническому разворачиванию. Сохраняют структуру мелодии гомофонные многоголосные обработки протестантских хоралов, песен; их вариации; рефрены и ригореллы жанрового характера. В многоголосном тексте происходит «утяжеление» звуков мелодии весомостью, гармонической содержательностью вертикали (60, 244), ее фактурное, ритмическое обогащение. Каким образом это влияет на микрострофическую форму?

Многозвучная вертикаль «укрупняет» силлабический ритм мелодии. Окружающие ее голоса, в хоровом изложении нередко с внутрислоговым распевом, наполняют комплементарным движением отдельные мелодические тоны, придают фразам различную интенсивность. Так, в баховских обработках протестантских мелодий композитор стремится преодолеть их «стандартную квадратность», «усиливая нерегулярность мотивных связей в контрапунктических голосах» (11, 196). Особо экспрессивную функцию придает Бах ладотональной перекраске мелодических тонов, линии баса, фактурной уплотненности вертикали; хоровая четырехголосная ткань может дублироваться в оркестре по принципу *colla parte* (11, 195). Важнейшую роль играет «многомерный» гармонический ритм: он сообщает ладовым функциям тонов функциональную и тональную определенность, активизирует или «снимает» направленность мелодических тяготений. Иначе говоря, в многоголосном оформлении мелодия обретает ряд новых событийных измерений, эмоциональную и смысловую многослойность, по выражению Ю. Евдокимовой (12, 222). В итоге меняется объем ритмических планов формы, что отражается на синтаксическом статусе фраз — микростроф, которые в основном становятся эквивалентными предложению либо автономной «части»; встречается и подчинение мелких структур более высоким уровням. В этом можно убедиться, сравнивая обработки с одноголосным прототипом, вслушиваясь в объем, глубину, насыщенность звучания хорального или песенного многоголосия.

Лютеровский гимн 'Vom Himmel hoch da komm ich her' (*пример 2*), троекратно звучащий в 'Рождественской оратории' Баха (№№ 9, 17, 23), получает каждый раз новое освещение и иную организацию микрострофики. В до-мажорном четырехголосном варианте Хорала 'Schaut hin! Dort liegt im finstern Stall' № 17 (*пример 25*) четырехфразовая тема обретает своего рода «бесконечное» внутреннее измерение. Лаконизм самого напева отражен в строгих и торжественных, соответственно его строю, неизменно до-мажорных кадансах; но все его остальные параметры находятся в непрерывном движении-изменении. Беспредельно разнообразна гармония, с прерванными оборотами и отклонениями, высоким темпом смены аккордовой вертикали (проходящие звуки восьмыми длительностями уплотняют его вдвое), меняющая освещение повторяющихся тонов на стыке мелодических фраз («с» на тонике и на $VI_{5/3}$; «е» на

Пример 25. И. С. Бах. 'Рождественская оратория', № 17, Хорал.

Soprano
Flauto traverso
I, II in 8va
Oboe d'amore I, II
Violino I

Alto
Oboe da caccia I
Violino II

Tenore
Oboe da caccia II
Viola

Basso

Continuo (2 ×)
Organo (bez.)

Schauf hin, dort liegt im fin - stern Stall, des Herr - schaft ge - het

ü - ber - all! Da Spei - se vor - mals sucht ein Rind, da ru - het itzt der Jung - frau'n Kind.

ü - ber - all! Da Spei - se vor - mals sucht ein Rind, da ru - het itzt der Jung - frau'n Kind.

Oboe da caccia

ü - ber - all! Da Spei - se vor - mals sucht ein Rind, da ru - het itzt der Jung - frau'n Kind.

ü - ber - all! Da Spei - se vor - mals sucht ein Rind, da ru - het itzt der Jung - frau'n Kind.

тонике в терцовом тоне и $VI_{5/3}$ с проходящим $I_{4/3}$). Фонический ритм, с различной пульсацией в комплементарных голосах, отражает непрерывный внутренний мелодический «ток». Наконец, богата мелодическая жизнь голосов, среди которых — экспрессивные начальные басовые ходы с суб-мотивным развитием («с—g—а» — «dis—e»), контр-линии, мощно сдвигающиеся во второй микрострофе, расходящиеся в третьей; пассионные задержания в конце хорала. В условиях подобной внутренней событийности четыре фразы-микрострофы многоголосной темы обретают статус структур, соизмеримых с самостоятельными частями.

Четырехголосная обработка С. Шейдта: хорал 'Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort' (пример 26, см. также пример 3) — также придает интонационную значимость каждому тону и звуковому «шагу» мелодии. Фразы обретают функциональную полноту и интенсивность внутреннего развития, построенного по сходной модели: за «медленным», мерным началом каждой из них следует активизация движения мелодизированных голосов, постепенно насыщающих вертикаль неаккордовыми звуками и энергичным гармоническим ритмом; в окончаниях всех фраз детализация развития сменяется обобщающим кадансовым оборотом, с характерной ла-

Пример 26. С. Шейдт. Хорал ‘Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort’

Er - halt uns, Herr, bei dei - nem Wort und steu - re dei - ner

5 Fein - de Mord, die Je - sum Chri - stum, dei - nen Sohn wol -

9 len stür - zen von sei - nem Thron.

довой заменой тоники. Все это способствует автономии и «самодостаточности» микростроф, приближает их функциональный статус к предложению. Одновременно возрастает роль кадансовых рифм (половинному кадансу второй микрострофы отвечает заключительный полный), стягивающих целое сначала в пары, затем в событийно уплотненную периодоподобную структуру. В итоге микрострофика в многоголосном примере подчеркнута, а отмеченные при анализе напева асимметричные признаки отступили в тень, погруженные в процесс развития внутри каждой микрострофической единицы формы.

Пример 27. С. Шейдт. Хорал ‘Lobt Gott, ihr Christen allzugleich’

Lobt Gott, ihr Chri - sten all - zu - gleich in sei - nem höch - sten Thron, der

4 heut auf - schließt sein Him - mel - reich und schenkt uns sei - nen Sohn, und schenkt uns sei - nen Sohn.

Строго моноритмическая обработка С. Шейдтом хорала ‘Lobt Gott, ihr Christen allzugleich’ (пример 27; см. также пример 15), в его упрощенном варианте (без распевов второго предложения) не меняет строения мелодии, гармонизация срединного каданса доминантой даже упрощает периодоподобную структуру. Однако автентические обороты на повторяющихся тонах (тт. 1, 4), не образуя мотивных микростроф, все же детализируют «скандированный» ритм нечетных фраз. Яркая, праздничная гармония с преобладанием мажорных аккордов, мерный «шаговый» гармонический ритм придают звучанию хорала гимнический характер, свойственный значительно более поздним хоровым немецким песням.

Микрострофика хорала ‘Ach Gott und Herr’ (пример 28), если рассмотреть отдельно его мелодию, включает в развертывании трех планов синтаксического ритма «диагональный восходящий» рисунок из последовательности четырехзвучных мотивов и суммирующей фразы:

Микрострофы-предложения:	A	B
Микрострофы из мотивных пар и фраз:	$ab + c$	$de + f$
Микрострофы из мотивов и суммирующих фраз:	$a + b + c$	$d + e + f$

В четырехголосной обработке С. Шейдта гармоническая и комплементарно-ритмическая насыщенность тонов мелодии повышает значимость единиц мелкого синтаксиса, в котором мотивы a, b, d, e по функции приближаются к фразам, суммирующие фразы c, f — к предложениям. Пара предложений мелодии АВ образует две автономные микрострофы, имеющие неодинаковый функциональный рельеф. Из них первая более детализирована и многомерно расчленена вследствие модуляционной событийности, вопросо-ответной периодоподобной симметрии элементов a, b , почти уравнивающей эту пару с суммирующей структурой c . Микрострофа В, напротив, тонально едина; подобие гармонической структуре периода, охваченного гармонической рифмой D – Т, разрушается здесь «преждевременной» тоникой в т. 7.

Пример 28. С. Шейдт. Хорал ‘Ach Gott und Herr’

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The lyrics are in German. Above the first system, the label (A) is placed over the first measure, and the letter 'a' is placed over the first two measures. Above the second system, the label (B) is placed over the first measure, and the letter 'd' is placed over the first two measures. Above the third system, the letter 'f' is placed over the first measure. The lyrics are: 'Ach Gott und Herr, wie groß und schwer sind mein be - gang - ne Sün - den! Da ist nie - mand, der hel - fen kann, in die - ser Welt zu fin - - - den.'

Пример 29. И. С. Бах. 'Рождественская ора́тория', № 5, Хорал.

a *b*

Soprano
Flauto traverso
I, II in 8va
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso
Violoncello

Fagotto
Continuo
Organo (bez.)

Wie soll ich dich empfan - gen und wie be - gegn' ich dir?
O al - ler Welt Ver - lan - gen, o mei - ner See - len Zier!

c *d*

O Je - su, Je - su, set - - - ze mir selbst die Fak - kel bei, da -
O Je - su, Je - su, set - - - ze mir selbst die Fak - kel bei, da -
O Je - su, Je - su, set - - - ze mir selbst die Fak - kel bei, da -
O Je - su, Je - su, set - - - ze mir selbst die Fak - kel bei, da -

e *f*

13
mit, was dich er - göt - - - ze, mir kund und wis - send sei!
mit, was dich er - göt - - - ze, mir kund und wis - send sei!
mit, was dich er - göt - - - ze, mir kund und wis - send sei!
mit, was dich er - göt - - - ze, mir kund und wis - send sei!

Распев заключительного каданса наряду с его завершающей функцией объединяет всю строфу, в которой, таким образом, одновременно углубляется и становится многоплановым и вариантным синтаксический ритм.

Все приведенные четырех- и пяти-фразовые примеры (№№ 25–28), внешне подобные периоду, выходят за его рамки по музыкально-событийной «плотности». Укрупнение структуры происходит и в многоэлементных строфах, включая бар-форму, где типичное для многоголосия повышение структурного статуса фраз способствует упрочению микрострофики.

Шестифразовая мелодия хораля 'Wie soll ich dich empfangen' (см. *примеры 1а и 1б*) в бар-форме $||: a + b :|| c + d + e + f$ на восемь стихов текста, в варианте Хорала № 5 из 'Рождественской оратории' Баха (*пример 29*) имеет следующую микрострофическую структуру:

<i>Ритм частей бар-формы:</i>	A	A	B
<i>Ритм фразовых пар:</i>	ab	+ ab	+ cd + ef
<i>Ритм микростроф-фраз:</i>	a + b	a + b	c + d e + f

Однако в схеме невозможно отобразить все детали подчас асимметричного ритма по-разному связанных интонационных событий. Только один гармонический ритм (если отвлечься от фактурных, ритмических и иных изменений, которые вносит в мелодию многоголосие) является фактором внутреннего усложнения микростроф-фраз. Уже аффективный первый (прерванный) оборот, придающий мелодически утвердительному квартовому ходу характер неожиданного драматического жеста, открывает собой путь «утяжеления» каждого звуковысотного шага напева, их почти символической значимости.

Фразы-микрострофы насыщены многоплановым гармоническим ритмом. Два плана имеет рисунок смены аккордов: «силлабический» ритм соответствует тонам мелодии, «внутрислоговой» образуется мелодизацией голосов, создающих дополнительные проходящие и вспомогательные гармонические обороты. Они обогащаются ритмом смены функций и функциональных гармонических оборотов. Так, изменение функций охватывает, как минимум, две-три доли, обобщаясь оборотами в рамках мелодической фразы (фраза *b*) либо ее участков (фразы *a, c, d, e, f*). Апериодичность тональных изменений, особенно интенсивная во второй части формы бар, приводит к относительной регламентации в разнотональных кадансах, отличающихся также различной завершенностью. В этом отношении аккорд E-dur в его доминантной «вопрошающей», размыкающей функции (тт. 2 и 3, а также затактовый D₇) и доминантно-тоникальной роли в заключительном кадансе (т. 16) выделяется подобно семантически значимой единице.

В итоге мелодические фразы обретают функции предложений. В процессе развития формы первые две микрострофы складываются в тонально и гармонически замкнутое, повторяющееся периодоподобное целое. Вторая пара микростроф, сохраняя ритмическое родство кадансов, тесситурно и гармонически разомкнута; в ней полный каданс микрострофы *c* (тоника C-dur, т. 10) «перевешивает» завершающий каданс (аккорд A-dur в доминантно-тоникальной роли, т. 12), способствуя структурной автономии строф-предложений. Последнюю же пару объединяет функциональное значение в форме: развивающая пятая микрострофа округляется завершающей шестой. Форма бар в этом примере включает не только функциональное укрупнение синтаксических структур, но и рост самостоятельности прежде соподчиненных частей целого. Микрострофический ритм хораля имеет «диагональный» динамический вектор дробления: строфы-предложения, тесно сгруппированные в начале дважды попарно (2 фразы с повтором в составе первой части), во второй части теряют верхний уровень структурного ритма (периодичность внутри первой части), обретая тем самым большую автономию и повышая интенсивность движения в форме.

При многоголосном изложении относительно крупных строф возникает еще одна тенденция — к выписанному вариационному удвоению частей. Уже повторяющийся, выделенный заглавной функцией первый раздел бар содержит предпосылки к варьированию. Диминуированные части строфы, как правило, слитны, в них не так заметен микрострофический ритм мелкого синтаксиса. Зато фактор повтора фиксирует внимание на строфе и свидетельствует об еще одном ритме формы — собственно строфическом или близком к нему. Тем самым целое стремится выйти за рамки малой формы и приблизиться к крупной.

Инструментальные версии песни ‘Марс ли это, бог войны’ Дж. Фарнэби (пьеса ‘Скажи, кто’) и Я. Свелинка (I вариация на тему ‘Est-ce Mars’) упрочивают многоплановую мелодическую микрострофику вариационным повторением частей (сравним с *примером 16*), по схеме $AA^1 BB^1$. К тому же в пьесе Дж. Фарнэби микрострофический ритм мелодии значительно разрастается вследствие возможного повтора каждой части вместе с их варьированными «репризами» (разделы Rep.).

Различие форм обработок состоит в способе варьирования. В пьесе Дж. Фарнэби (*пример 30*) это диминуирование, «умельчающее» и фонический, и синтаксический ритм; «растворение» мелкого мотивного синтаксиса мелодии связывает субмотивы, делает внутренне слитными фразы, объединяет предложения; в диминуициях — инструментальных колоратурах становятся незаметными припевные функции фраз. Зато, по крайней мере, в первой части фразовое строение подчеркнуто синтаксической нотацией. Правда, у «тактов» неравные доли (4/2, 2/2), что позволяет уложить асимметричную вторую часть в мнимый (существующий лишь в нотном тексте) «квадрат». Относительность этой ранней метрической записи такова, что в варьированных повторах величина тактов свободно меняется, сравнительно с соответствующими участками мелодии: сопоставим фразы b (один такт) и b^1 (два такта); в части В четыре такта, в вариации B^1 их шесть (четвертый такт второй части мелодии растягивается на три). Тем самым и масштабные соотношения фраз и частей бар-формы также оказываются асимметричными, что усугубляет вариационное «подчинение» повторов и двухчастность формы. Бывшая песенная бар-форма AAB приобретает структуру $AA^1 BB^1$, которую можно назвать двойной варьированной микрострофой на основе предложений. В дальнейшем развитии она ведет не столько к вариациям, сколько к классико-романтическим простым двойным структурам (в данном случае — двухчастным), излюбленным формам Гайдна, а также Мендельсона, Шумана и других композиторов.

Пример 30. Дж. Фарнэби. ‘Новая игра «Скажи, кто»’

The musical score is presented in two systems. The first system contains the initial phrase A (measures 1-4) and phrase B (measures 5-8). The second system contains the first variation A1 (measures 9-12) and the first variation B1 (measures 13-16). The variations are marked with 'Rep.' and '3' indicating a repeat. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and bar lines.

Measures 6-13 of a piano score. Measure 6 is marked with a circled 'B' and a '2' above it, indicating a second ending. Measures 10-11 are marked with a circled 'B1' and a 'Rep.' (Repeat) sign. The score is written for piano with treble and bass staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Пример 31. Я. Свелинк. Вариации на песню 'Est-ce Mars'

Measures 1-13 of a piano score titled '1e Variatie' by J. Svelink. The score is marked with micro-strophic forms: 'A' (measures 1-4), 'A1' (measures 5-8), 'B' (measures 9-12), and 'B1' (measures 13-16). The score is written for piano with treble and bass staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is present in measure 1. The instruction '(Man.)' is written below the bass staff in measure 1. The score ends with a double bar line in measure 13.

Я. Свелинк оставляет неизменной мелодию песни 'Марс ли это' (пример 31), с ее «припевными» субмотивами, но также удваивает структуру. Композитор раскрывает в гомофонно-полифоническом изложении интонации песни, внутренне «расщепляя» ее синтаксический ритм. Вариация (выступающая в функции «темы» вариационного цикла) отличается, при внешней простоте ее начала, характерной для Я. Свелинка гармонической и фактурной изобретательностью, отчетливой фактурно-тембровой линией развития в каждой из двух частей (А, В). Обретая в этой обработке изысканный и зачастую неожиданный гармонический ритм (например, гармонические синкопы в тт. 10–11, 14–15), полифоническое обыгрывание отдельных интонаций, мелодия песни в «отражениях» разных голосов и в разные моменты такта как будто дробится на различные (в том числе мельчайшие) синтаксические элементы (см. имитации фанфарного мотива во второй части ВВ¹). Основная структурная роль многоголосия в обработке Я. Свелинка состоит, сравнительно с мелодической строфой песни, в детализации мельчайшего мотивного синтаксиса. Повтор предложений мелодии, событийно обогащенных, синтаксически цельных, способствует строфической удвоенности формы АА¹ ВВ¹. Кроме того, двойная варьированная микрострофа (двойная двухчастная форма) сохраняет внутри предложений-частей отголоски ритмических «резонансов» мотивной и в особенности фразовой микрострофики.

Фразовая микрострофика песенной мелодии 'Mein junges Leben hat ein End' (пример 17) в клавирной многоголосной фактуре вариации Я. Свелинка (пример 32) «растягивается» и приобретает явные черты многострофности ($a\ b\ a^1\ b^1\ c\ c^1\ b^2\ c^2\ c^3\ b^3$). Дело здесь не только в варьированных повторах каждой из двух частей мелодии (АА¹ ВВ¹), но в «укрупнении» каждого мелодического хода внутри фраз. В результате фразовые микрострофы при повторениях обогащаются все новыми гармоническими красками (в том числе мажоро-минорными), певучими линиями в имитациях. Специфика микрострофики данного примера состоит, в числе прочего, в сочетании периодических ритмов ее многослойных планов — и аperiodичности, а потому и непредсказуемости, разнообразных ритмов смены аккордов и функциональных гармонических оборотов, вступления голосов, последовательности распевов в них, смены тембров (см. вступление баса на границе фраз-микростроф a^1b^1 , b^2c^2).

* * *

Итак, микрострофика в хорале и песне, включая многоэлементные строфы, проявляется в ритме чередования однородных или близких по функции синтаксических структур на нескольких уровнях строфы, в многоголосных обработках упрочивается повышением их статуса сравнительно с одноголосной мелодией. Группировка мелких микрострофических элементов, образующая более крупные единицы вышележащего структурного уровня, свидетельствует о действии в форме песенной строфы не только периодического ритма микрострофики, но и законов функциональности. Однако это «рассредоточенная», принципиально вариантная функциональность, что корреспондирует с формообразующими закономерностями музыки XVI–XVIII вв.: остинатностью, бинарностью, многоцентричностью композиции.

Проявлениям симметрии, парности, функции припева противостоит — как результат нецентрализованности структуры строфы, несовпадения микрострофических ритмов на разных уровнях ее формы — закономерность асимметрии, вариантной множественности микрострофических структур. Это придает микрострофике каждой песни индивидуальный облик.

Пример 32. Я. Свелинк. 'Mein junges Leben Hat ein End'

1e Variatie

4

8

12

16

20

p

a

b

*a*¹

*b*¹

c

*c*¹

*b*²

*c*²

*c*³

*b*³

Ⓐ

Ⓐ¹

Ⓑ

Ⓑ¹



Глава III

МИКРОСТРОФИЧЕСКАЯ ФОРМА В ТАНЦЕ. РАЗВИТИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ И ПЕСЕННОЙ МИКРОСТРОФИКИ

§ 1. Предпосылки микрострофической формы в жанре танца.

Танец — это второй, наряду с песней, жанровый источник микрострофической формы в музыкальной культуре доклассического периода. Родственная песенной танцевальная микрострофика обнаруживает ряд особенностей в связи со спецификой жанра.

Взаимодействие пластического и музыкального начал в танце имеет общее основание — ритм. Как будто очевидное ритмическое родство музыки и хореографии, аналогичное единству музыкально-поэтического ритма, все же требует сопоставления ритмической структуры обоих составляющих жанра, сравнения способов письменной фиксации «неуловимой материи» музыки и движения. Сразу следует отметить, что различие — и в системе временной организации, и в статусе письменных текстов — здесь явно преобладает над сходством. Не уступающий песне в древности происхождения, танец большую часть своей истории не нуждался в письменном закреплении образующих его элементов¹, что далеко не случайно. Среди причин можно назвать разнообразие (если не разнородность) структурных составляющих танца.

Вербальный язык — продукт культуры, средство коммуникации, язык движений — и порождение культуры, в том числе средство общения, и сама жизнь в бесконечных формах ее проявлений. Если материей песенного текста служит слово, вербальная речь, то «материей» танца — сам человек, его тело, положение и перемещение его в пространстве и времени (вспомним слова Ф. Ницше: человек в пляске — «уже больше не художник: он сам стал художественным произведением»: 37, 47). Танцевальный лексикон по своему богатству может конкурировать с вербальными словарями всех языков мира, поскольку в его состав входят компоненты не только разной степени структурированности, но и вне-организованное, свободное кинетическое выражение жизненных сил, стихии физического бытия. В то же время «дионисийский» фундамент танца в истории его развития обрастает наслоениями, несущими знаки национальной и эпохальной культуры своего времени. От структуры хореографии: ее стихийно-кинетического основания и социокультурной «надстройки» — до структуры музыки, «союзницы» танца, пролегает значительная дистанция. Если вокализованное, распетое в музыке слово входит в состав музыкального звука, способно раствориться в мелодии, то хореография и музыка в танце остаются автономны, движение не может «раствориться» в звуке. Какие же свойства кинетического, пластического ритма могут быть отражены в музыке?

¹ Даже в современной балетной практике эта фиксация возможна только в очень условной форме, несмотря на сложившийся словарь классических «па». Тем более это относится к танцу отдаленных эпох.

Параметры танцевальных движений поистине необъятны: это сочетание изменений в трехмерном пространстве и во времени, дискретность и плавность, статуйность поз и двигательная инерция шага, равномерный и переменный темп; соотношение шагов, прыжков, направление перемещений солиста, пары, групп и массы танцующих и т. д. (41). В этой «стереометрической» пластике, отчасти подобной многоплановой структуре поэтического и музыкального текстов, далеко не весь объем движений поддается пространственно-временной упорядоченности. Разумеется, исторически в хореографии выдвигаются на первый план те или иные типы движений, как это можно видеть на примере классического балета с его азбукой «позиций». Но все остальные, сопутствующие танцевальным «па» перемещения тела в пространстве и времени, их пространственно-временной рисунок, различная степень их связности и расчлененности просто не допускают жестких канонов, но напротив, включаются в танцевальный лексикон в качестве компенсирующих «порядок», стихийных двигательных сил.

Что может быть для музыки благодатней, чем подобное кинетическое изобилие, предоставляющее возможность музыкального «резонанса» самым разным сторонам движений! В то же время, сама избыточность, многокрасочность кинетической палитры танца является препятствием для однозначной координации музыкального и хореографического составляющих жанра. Подобно музыке и слову, в их соотношении можно наблюдать и параллелизм, и расхождение. В музыке эпохи XVI–XVIII вв. бытовая танцевальность несет на себе признаки «редукции» кинетического начала и в большой степени подчинена музыке.

Хореографический облик бытовых, придворных, сценических танцев XVI–XVIII столетий, зафиксированный в письменных источниках, говорит о ярко выраженной «стилизованности» танцевальной манеры, представляющей собой выверенные хореографами, далекие от обиходных движения (41). От фольклорного единства музыки и пластики в нем мало что остается, и очень ясно проявляется диктат музыкального начала: в этот период хореографический узор уже «подстраивается» под музыкально-ритмические формулы, тактовая мера служат «мерой» танцевальной кинетики. Кроме того, главенствующие в танцах XVI – первой половины XVIII вв. общестилевые нормы музыкального языка (гомофонный склад, песенная мелодия, ранне-тональная, с чертами переменности и «архаического» мажоро-минора, и развитая предклассическая гармония, уже сложившаяся акцентная ритмика и тактовый метр) преобразуют кинетический источник танцевального жанра, сглаживают его свойства и сближают с музыкой иных жанров. В чем же проявляются сущностные свойства танца, его разнородная ритмика? Она сохраняется в самой сердцевине танцевального жанра: ритме **разных планов формы**, ином сравнительно с песней. Спектр ритмов формы и его метрической структуры дает возможность отражения многообразных движений и их различных временных «мер»; часть их фиксируется в фонических формулах (пунктирных, равномерных, контрастных и иных). Область разноплановых танцевальных ритмов определяет также особенности микрострофической формы танцевальной строфы.

Необходимость многоплановых «мер» танца требует от музыки оstinatных факторов формы, выраженных разными музыкально-ритмическими планами. Это, прежде всего, комплементарность рисунков фонического ритма в многоголосии², способствующая выражению равномерной метрической пульсации. Повторность мелких синтаксических единиц в ритме формы (мотивов, ритмических повторяющихся фигур, фраз) образует дробный синтаксический ритм. Оstinatность структурных уровней «венчается» повтором самого крупного элемента: всей строфы.

² Как отмечает В. Раннев, комплементарность ансамблевого многоголосия и соответствующее распределение акцентности — одна из составляющих «прозрачной воздушности» как аффекта, «предписанного» жанру менуэта (40, 90, 96).

Многоплановая размеренность ритма танцев обладает сильной инерционностью, провоцируя продление разноуровневых ритмов формы — повторности моторных компонентов фоноического ритма, их акцентов, синтаксических структур — распространяемое вплоть до всей строфы. В танцевальной пьесе естественны приемы развития, также способствующие продлению танцевально-строфического ряда, прежде всего, элементарное фактурно-фигурационное варьирование. Ритмические вариационные диминуции, «растворяя» непосредственно танцевальные ритмические формулы, способствуют цельности строфы или ее части, как одного из звеньев «цепочки». Так же, как и в песенной строфе, в танцевальной подчас возникает группировка микро-структур. Благодаря глубине синтаксического членения она весьма разнообразна, периодичности одного уровня синтаксиса отвечает аperiodичность другого, и по горизонтали, в последовательном рисунке ритма синтаксиса, и по вертикали, в одновременности. Так создается богатство музыкально-ритмического строя танца, как его характерная черта.

Рассматривая прикладные танцы XVI столетия, Т. Баранова называет в качестве их основных форм гомофонный период (4, 24) и репризные формы. Главную особенность ренессансного периода, в отличие от классического, автор видит в сравнительной простоте, скромности его масштабов и отсутствии активного внутреннего развития (4, 25); отличие от классических репризных форм — в составном характере форм XVI в., функциональном тождестве их разделов (4, 23). Т. Баранова отмечает многочастность танцев, форма которых состоит из *n*-ного количества «периодов», нанизывания «большого числа замкнутых разделов, следующих один за другим без особого стремления к композиционному единству» (4, 27–28). Подобно С. Скребкову, Т. Баранова характеризует однородные части танцевальных композиций эпохи Возрождения как ряд равноправных «кубиков», еще не образующих целостной формы, основанной на функциональном соподчинении. Подчеркнутая повторами обособленность разделов создает структуру, близкую к «простой многочастной сюитного типа» (4, 29), либо содержащую синтез сюитного, вариационного принципов, черты сюиты, вариаций и куплетной формы (4, 32–33). Все эти признаки соответствуют песенной микрострофике, которую танцевальная во многом воспроизводит. Здесь также можно встретить цепочки однотипных фраз, их группы разного функционального «наклонения». Характерна для танцев, особенно тех, что основаны на песенных мелодиях, бар-форма, при отсутствии текста и, соответственно, второго поэтического штоллена проявляющаяся в простой повторности начального раздела всей пьесы. Танцевальные строфы часто содержат повторения не только первой, но и последующих частей. Но одну из главных особенностей танцевальной микрострофики составляет ее проявление на самом мелком синтаксическом уровне — мотивном.

§ 2. Микрострофическая форма в клавирных танцах.

Светская танцевальная музыка XVI–XVIII столетий в своих прикладных или относительно простых бытовых образцах уступает по художественной отделанности песне и особенно протестантскому хоралу — уникальному явлению европейской культуры. Но эта музыка подкупает «наивным» выражением музыкально размеренных движений в оstinатных ритмах разных планов формы, в ней заметны признаки игрового начала, явно «первичной» инструментальной обработки. В отношении структурирования формы танец не отстает от песни и хорала, можно даже утверждать, что танец более детализирован. В особенности это касается крайних уровне микрострофики: мелкого синтаксиса и всей строфы при ее повторях.

‘Ирландский домп’ (домп — меланхолический напев, см.: 24, 12), безыскусная пьеса анонимного автора (пример 33), состоит из автономных, «тщательно» округленных кадансами микростроф-предложений ABC. Все они имеют однотипное строение: за чередой точного или секвентного повтора мотивов из упругих оstinатных формул следует незначительное ритми-

Пример 33. Аноним. 'Ирландский домп'

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. System (A) starts with a treble staff containing eighth and sixteenth notes and a bass staff with chords. System (B) continues the melody and accompaniment. System (C) concludes the piece with a final cadence. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

ческое дробление-ускорение³ и кадансовое замыкание-расширение. Пульсация полутактовых мотивов, их пар и затем — череда трех предложений образуют систему остиной периодичности, в которой, начиная от мотивов, уровни синтаксиса надстраиваются в квадратной геометрической прогрессии.

Двухчастная форма типа бар с повтором обеих частей в 'Бранле' из сборника Пьера Аттеньяна (пример 34) содержит явную мотивную микрострофичность. Неквадратное строение двух повторяющихся частей пьесы основано на тройках однотоковых мотивов:

$$\begin{array}{l} ||: A :|| \qquad \qquad ||: B :|| \\ ||: a b c + a b^1 d :||: a^1 e f + a^1 e^1 d :|| \end{array}$$

Кадансы связывают мотивные «триплеты» в предложения, а их — в строфические квазипериоды⁴. Микрострофичность каждого уровня основана на повторах подряд и на расстоянии (однотипные зачины a, a^1 , переклички $bb^1 - ee^1$, «микро-припевы» $d - d$).

Аллеманды из Нидерландских нотных тетрадей Сусанны ван Сольд представляют собой, в отличие от более поздних образцов этого жанра из барочных сюит, энергичные акцентные танцы. Их четырехдольная размеренность не обладает «текучестью» ритма баховских и ген-

³ Зона дробления второй микрострофы отмечена переменностью метрической пульсации (при главенстве пульсации на 6/4 в т. 6 есть «сбой» — две группы по 3/8), типичной скорее для гальярды и позднее — куранты (см. Куранту из 'Фицуильямовой вёрджинальной книги': 24, 18–19).

⁴ Подобные периоды по величине и членению, пары предложений здесь отличаются от периода отсутствием объединяющего их события.

Пример 34. 'Бранль'

Allegretto *a* *b* *c* II предл. *a*

Ⓐ I предл.

5 *b*¹ *d* Ⓑ I предл. *a*¹ *e*

9 II предл. *f* *a*¹ *e*¹ *d*

Пример 35. 'Аллеманда молодой монашки'

6 11

делевских лирических аллеманд вследствие дискретности внутренней структуры, с весьма акцентной, ударной ритмикой фразовых кадансов — характерной чертой инструментальных танцев.

‘Аллеманда молодой монашки’ (пример 35), с характерным для рубежа XVI–XVII вв. колоритом функционально переменных гармонических и ладовых красок, игрой мажора и минора, содержит признаки инструментально-вариационного «переложения». Они, однако, оставляют прозрачными черты танцевального синтаксиса: фразовую структуру со скрыто остигнутым ритмом кадансов. Двухчастная пьеса с повторяющимися частями ||: A ||: B :|| в глубине ткани сохраняет остигнутую, акцентную ритмическую формулу (отмеченную скобками в примере), выявленную гармонией и нижними планами фактуры. В результате первая часть Аллеманды членится на фразы с однотипными ритмическими фигурами в четных нотированных тактах. Вторая, масштабно более протяженная часть носит следы явной инструментальной диминуции (распевы мелкой ритмикой восьмых), но, тем не менее, сохраняет танцевальные остановки во фразовых кадансах. Ее структуру составляют три неравных фразы: две короткие, как в первой части, собраны гармонически (доминантой к g-moll), ответная фраза суммирует их в диминуированной секвенции и «припечатывает» заключительным энергичным кадансом.

Повторность частей из «разнокалиберных» фраз (по 4 и 2 тт.) в ‘Плотничьей аллеманде’ (пример 36) сочетается со вставкой между разделами, отчего визуально пьеса кажется состоящей из трех микростроф:

$$\begin{array}{l} ||: a + b + c :|| \quad c^1 + ||: d + d^1 + c^1 :|| \\ ||: 4т. + 2т. + 2т. :|| \quad 2т. + ||: 2т. + 2т. + 2т. :|| \end{array}$$

Пример 36. ‘Плотничья аллеманда’

Однако ее схема не вполне отражает асимметричные масштабные соотношения фраз, охваченных весьма причудливыми функциональными «скрепами». Так, диминуировано распе-той первой фразе-предложению (*a*) отвечают сначала, при первом проведении, две акцентиро-ванные фразы (*b + c*), при повторении же к ним присоединена варьированная третья (*b + c + c'*). Вторая часть представляет собой варианты повторения как будто «звнящих» акцентностью кадансов в духе фраз *c* и *c'*; весь раздел звучит как цепь танцевальных «колен», секвентным развитием продлевающих первую часть. Фраза *c'* в окончании «Плотничьей аллеманды» явля-ется одновременно припевом первой части и четвертой фразой в «припевной» цепочке, прира-щенной ко всей первой части. Возникает и еще одно масштабно-ритмическое измерение этой пьесы, в котором все первое предложение А, подобно *initio*-ядру полифонического тематизма, задает энергичный зачин-«разбег», а последующие фразы (*b, c, c', d, d', c'*) реализуют гомофон-ное развертывание более короткими, акцентно-танцевальными «па». — Налицо преобладание в пьесе фразового строения, вариантности синтаксической и общей структурной группировки (две возможные внутренние границы двухчастной формы).

Закономерности микростроф в четырехчастной 'Любовной аллеманде' (пример 37) дей-ствуют на нескольких структурных уровнях, среди них и мелкий мотивный синтаксис. Кроме того, отчетливый «строфоподобный» ритм формы выстраивают танцевальные ритмические фигуры фонического плана ритма, с характерной для жанра остинатностью. Рассмотрим ритм каждого уровня, начиная с верхнего.

Верхний план формы пьесы складывается из чередования частей ||: А :|| В :|| С :|| D :||, то есть трех пар (повторений) предложений (А, В и D) и одиночного предложения (С). Сред-ний план формы составляет собственно цепь предложений — структур каждой части, из них пять начальных (с учетом повторов) оканчиваются одинаковым кадансом на трезвучии D-dur (многократно повторяясь, доминанта к g-moll приобретает некоторую модальную «тоникаль-ность»), два остальных — тем же кадансом в основной тональности с ладовой подменой тони-ки (G-dur): А + А + В + В + С + D + D. Следующий структурный уровень образуется фразами, и вот здесь возникают перекрестные связи, масштабные и тематические. Так, шеститактовое предложение А обязано своей асимметрией тем, что двутактный зачин продолжен четырехтак-товым развитием до каданса. Квадратность восстанавливается в предложении В, однако тут же и нарушается: начиная с его второй фразы (тт. 15–16), в форме нарастают функции припевов как вариантных кадансовых рифм относительно окончания первой части. Наконец, часть D на-чинается, как общий припев, повтором второй фразы части А. Этот хоровод припевов разного синтаксического ранга (фразы, предложения), переключки-«консонансы» начал и окончаний создают «диагональные» пересечения ритмических уровней формы.

Наконец, самый мелкий синтаксический уровень формы связан с ритмическим рисун-ком звуков: формулами заостренно-контрастного ритма, энергично акцентированных силь-ных долей. Черда ритмически характерных оборотов организована по микрострофическому принципу. Хотя формул несколько, они «успевают» уложиться в ряд повторений и тем самым создают остинато, дробящее мелодию на мотивы. Границы мотивов (см. схему в нотном при-мере), вследствие игры в них ямбического и хореического зачинов, подвижны в рамках двух долей: четвертного затакта и сильной доли, но в целом совпадают с тактами нотированного текста (точнее сказать — строят эти такты). Выделяются множественные повторения, среди которых особо заметны «микро-припевы» *b* — повторения кадансовых мотивов. Цепь мотивов выглядит следующим образом:

$$||: \underline{ab} \ c \ \underline{ddb'} :||: \ e \ + \ \underline{fb'} :||: \underline{gb'} \ \underline{gb'} :||: \ c \ d \ \underline{hb^2} :||$$

мотивы по 1 т. 2 т. + 2 т. по 1 т.

Пример 37. 'Любовная аллеманда'

The musical score for 'Love Allemande' is presented in four systems, each with a circled letter label (A, B, C, D) indicating a section. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system (A) contains measures labeled a, b, c, and d. The second system (B) contains measures labeled d¹, b¹, e, and f. The third system (C) contains measures labeled b¹, g, b¹, g, and b¹. The fourth system (D) contains measures labeled c¹, d, h, b², and c¹. The score includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Форма 'Танца' из двух повторяющихся частей (пример 38), мелодия которого, по Н. Копчевскому, встречается еще в памятниках XV в. (23, 8), характерна внутренним членением разделов. Структурирование первой части начинается с уровня мотивов, образованных чередованием и затем повторением ударных, акцентных ритмических фигур. Их долготная зеркальная симметрия: ритм. рисунок $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ обнаруживает во времени как раз неравновесные асимметричные свойства, дополненные суммирующим гармоническим ритмом ($|TD|T|$), также несимметричным. Однако прогрессирующее фразовое суммирование способствует образованию отчетливой структуры предложения.

Членение на мелкие мотивы продолжается и во второй части, но кадансовая роль фигуры $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ структурирует фразовый синтаксис, который воспроизводит «зеркальность» фонического ритма в повторах средней фразы, образуя цепь из четырех микро-строф ($d e e^1 f$).

Пример 38. 'Танец'

Построить точную буквенную схему всей пьесы не представляется возможным из-за пересечения разных мелких синтаксических планов. Буквенные символы в нотном примере представляют лишь одну из возможных версий. Приведем еще ряд вариантов схемы первой части (вне связи с буквенными знаками примера):

- $ab\ b^1\ a^1\ c$, где c — это большая двухтактовая фраза, тогда как $ab\ b^1\ a^1$ — мелкие полутактовые мотивы сходного ритмического рисунка;
- $a + b + c + d$, где буквы означают потактовые, не вполне самостоятельные структуры;
- $a + b + c$, означающие неравновеликие фразы (1т. + 1т. + 2т.) в рамках структуры суммирования;
- $a + b$, где объединяющий фактор гармонии позволяет услышать двутактовые фразы разной степени расчлененности (дробная по синтаксису первая — слитная вторая).

Двухчастная 'Жига' Уильяма Бёрда (пример 39) интересна с точки зрения изменения микрострофического ритма синтаксиса в процессе развития. Фразовые ячейки во второй части «плавают» в секвенциях под напором гармонической инерции (тт. 11, 12, 13) и сливаются в развивающую по функции фазу предложения. Этот участок, расположенный между начальной и кадансовой двутактовыми фразами (последняя — с характерной метрической переменностью), придает всей части характер, близкий барочному развертыванию и не типичный для танцевальной синтактики.

В двухчастной 'Куранте леди Рич' [Anonim] (пример 40) строение частей превышает предложение и приближается к периоду, вследствие дробного синтаксического ритма нескольких структурных уровней и синтаксических «мостов»-групп внутри каждой части. Мелкий мотивный ритм, тяготеющий к остинатности, включает несколько формул и не образует микрострофики. Зато фразы, чей ритмический рисунок более устойчив, вытягиваются в микрострофическую цепь $a\ b\ c\ d\ e\ e^1$ на протяжении всей первой и половины второй частей (где благодаря мотивному дроблению фразы f и d скорее сливаются). Синтаксически «весомые», глубоко расчлененные четырехтактовые предложения, а следом и их «периодоподобные»

Пример 39. У. Бёрд. 'Жига'

пары также осуществляют микрострофический ритм, хотя и с тенденцией к функциональной группировке в две части. Сходство формы этой куранты с классической простой двухчастной несомненно, но также несомненно и отличие: дробность внутренней структуры, отчетливые признаки многоплановой остиной мерности синтаксиса. Эти микрострофические черты ритма синтаксиса дополняются в пьесе проявлением функции припева на двух уровнях формы: во внутренней двухэлементности ее первой части, где «запев» — пара начальных фраз *ab*, «припев» — игровое развитие и замыкание *cd*. Эта музыкальная «припевная рифма» отражается в рамках всей пьесы повтором фразы *d'*.

Итак, закономерности строения танцевальной строфы, повторяющейся точно или вариационно, отчасти совпадая с теми, что были выявлены при анализе песенной строфы, дополняются в соответствии со спецификой жанра моторной инерционностью, остинатностью. Превышение масштаба малой формы компенсируется в ряде примеров «сквозной» фразовой микрострофикой, и во всех примерах — вполне соизмеримым, в разных частях, синтаксическим сквозным ритмом мотивного уровня формы.

Пример 40. Аноним. Куранта 'Леди Рич'

The musical score is for a piece titled 'Lady Rich' (Куранта). It is written in 3/4 time and consists of six variations, labeled a through f. The score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The variations are as follows:

- Variation a:** Measures 1-4. Features a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff.
- Variation b:** Measures 5-8. Continues the melodic and harmonic development.
- Variation c:** Measures 9-12. Includes a first ending (e¹) in measure 12.
- Variation d:** Measures 13-16. Includes a first ending (d¹) in measure 16.
- Variation e:** Measures 17-20. Includes a first ending (e¹) in measure 20.
- Variation f:** Measures 21-24. Includes a first ending (d¹) in measure 24.

The score is marked with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The variations are connected by a continuous line, indicating a sequence of movements.

§ 3. Вариационность и сюитность в микрострофической форме песни и танца.

Инструментальные пьесы на основе песни и танца, характерные для музыки Барокко, встраивают песенную и танцевальную микрострофику в рамки иных форм: полифонических (хоральная прелюдия) и гомофонных (вариационные циклы), а также в инструментальный цикл (танцевальную сюиту). Однако некоторые разновидности песни и танца находятся как бы на «пол пути» к вариациям и сюите: в основном это инструментальные миниатюры — переложения популярных песенных и танцевальных мелодий, приспособленные к бытовому музицированию и содержащие лишь отдельные признаки их «обработки». Безыскусные диминуции, подчас внезапно прорывающиеся сквозь мелодическую линию, гирлянды все более дробных ритмических пассажей и гармонических фигураций как «знаки» вариационного жанра, отдельные имитационные приемы обогащения фактуры, а также — переизложение танцевальной или песенной темы в другом метре как «жанровая» вариация, — все это вовсе не заслоняет песенного или танцевального облика мелодии и не меняет ее микрострофической структуры. Напротив, как это было показано в песенных и хоральных многоголосных обработках, вариационные и жанровые «удвоения» обычно умножают эту структуру, привнося в пьесу дополни-

тельный строфический уровень ритма формы. При этом, если варьирование не ограничивается «знаками жанра» вариаций, то его интенсивность все же влияет на функциональное наклонение микрострофов, их взаимную «диспозицию» и в целом укрупняет малую форму строфы.

Строение подобных пьес, несомненно, свидетельствует об одном из путей эволюции микрострофики. Они отличаются от полноценных вариационных и сюитных форм тем, что сохраняют в качестве заметного, отчетливого, а иной раз и ведущего микрострофический принцип. Признаки иных форм «проникают» в песенно-танцевальную строфику именно по линиям ее структурно-синтаксических цезур.

Форма Аллеманды на песню «Девушка-брюнетка»⁵, с вариационным повтором в трехдольном движении (пример 41), содержит двухчастность «в третьей степени»: помимо общей структуры маленькой танцевально-вариационной сюиты, двух-элементность свойственна каждому разделу, умножаемому повторением (в начале пьесы варьированный повтор выписан). На этом, правда, парность кончается: масштабное различие частей ||: 4 т. :||: 6 т. :|| сопровождается сменой синтаксического ритма, неквадратного во второй части. Интересно, что при варьированном повторе синтаксический ритм частей меняется. Если в первой части он был суммирующим «восходящим» (прогрессия «мотивы *a b* – фраза *c* – варьированное предложение *d*»), то в трехдольном варианте все 4 такта (тт. 17–20) длится мотивная периодичность (*g g g' g' g' h h' i*). Дискретность синтаксиса этой части подчеркнута остинатностью «бряцающих» фигур сопровождения; тем самым «жанровая» вариация демонстрирует роль мелкого мотивного синтаксиса в структуре танцевального целого.

Пример 41. [Аноним]. Аллеманда на песню «Девушка-брюнетка»

⁵ Н. Копчевский пишет: «Фламандская песня «Девушка-брюнетка», лежащая в основе Аллеманды, была широко известна во многих странах. Фрескобальди использовал ее мелодию в своем «Каприччио на фламандский бас» (23, 8–9).

Пример 41. (продолжение).

(A²) реприза «Девушки-брюнетки»

Тип многоплановой двухчастности в вариационно-танцевальной сюите «медленный четный танец – быстрый трехдольный танец», как в «Паване и Гальярде» (пример 42), с характерным варьированным удвоением микростроф внутри частей: $ab + a^1b^1 + cd + c^1d^1 + \dots$ — индивидуализируется «импровизационным» расширением второй части (d^2e). Вся Павана пронизана мерным ритмом оstinатных фигур баса (иногда они звучат и в мелодии, см. скобки в примере), периодического повтора фраз, их пар, варьированной периодичности предложений А и В. Идея бинарности упрочивается «Гальярдой»: добавляя последний, самый крупный план формы, быстрый танец одновременно весьма детально «прорисовывает» и мельчайший — мотивный — уровень. Сопоставим фразу *a* «Паваны» (2 такта, относительно цельная мелодия, две танцевальные фигуры в басу) и аналогичную структуру «Гальярды» (4 такта, периодичность четырех мотивов-фигур в мелодии, усиленная фигурами сопровождения). В сочетании с быстрым темпом эта дискретность дает плотные акценты, ударный, энергичный характер танца.

Павана

Гальярда

А

В

 $a + b + a^1 + b^1$ $c + d + c^1 + d^1 + d^2 + e$

2т. + 2т. + 2т. + 2т. 2т. + 2т. + 2т. + 2т. + 2т. + 2т.

Пример 42. 'Павана и Гальярда'

ПАВАНА
Maestoso

(A)

a *b*

a¹ *b¹*

(B)

c *d*

(B¹)

c¹ *d¹*

d² *e*

ГАЛЪЯРДА
Allegretto

7

Вариационность уже без сюитности в структуре микростроф демонстрируют также следующие пьесы, часть из них — песни, часть — танцы.

Общая схема пьесы Я. Свелинка 'Малле Симен' (пример 43) такова:

A	A ¹	B	B ¹
(a + b) 4т. + 4т.	(вар. повтор) (предложения)	(c + c ¹) + (d + d + d ¹ + d ¹) + (a ¹ b ¹) (фразы) (мотивы-фигуры)	(вар. повтор) (предложение)

В пьесе принцип варьирования проявляется не только при повторении частей (A + A¹, B + B¹), но и проникает «внутрь» второй из них, дробя синтаксический ритм (c + c¹ — двутактовые фразы, d + d + d¹ + d¹ — однотоковые мотивы-фигуры). Хотя строение первой части периодоподобно, зато вторая чередой сокращающихся фраз и мотивов-фигур продлевает развитие, обнаруживая микрострофическую структуру с припевом, в качестве которого выступает тематически «суммированное» предложение из первой части (a¹ b¹).

Мотивное оstinato в каждой части анонимной пьесы 'Эль [матушки] Уоткин'⁶ (пример 44) почти уподобляет танцевальные формулы микрострофам, и только секвенции способствуют группировке мотивов в предложения. В целом трехстрочная пьеса построена по схеме «раздел плюс его варьированная реприза»:

$$a + \text{Rep.} \parallel b + \text{Rep.} \parallel c + \text{Rep.} \\ a + a' + b + b' + c + c'$$

Характерное для инструментальных обработок известных мелодий, песенных и в особенности танцевальных, такое строение неоднократно встречается в пьесах Фицуильямовой верджинальной книги (см. в данном издании пьесы: 'Новая игра «Скажи, кто»', С. 22; 'Куранта' У. Бёрда, С. 23; 'Жига' Дж. Булла 'Доктор Булл собственной персоной', С. 28; 'Драгоценность д-ра Булла', С. 28 и др.). Будучи одним из путей развития формы орнаментальных вариаций, репризно-вариационное «разбиение» формы темы по границам ее структуры подчеркивает строфичность целого.

На пути внутроструктурного варьирования могут происходить комбинации различных строф, наращивание строф, не обязательно танцевальных или песенных.

Рассмотрим в этой связи пьесу Дж. Фарнэби 'Его остроумие' (пример 45). Исходная форма типа бар здесь претерпевает количественные изменения, образуя четыре строфы с внутроструктурным варьированным повтором первой и третьей из них: $\parallel: a + a' \parallel b \parallel c + c' \parallel d$.

Комедийные черты этой остроумной миниатюры сказываются в «перипетиях» развития периодичной по форме песенной мелодии. В первой части варьируется ее второе предложение (что отмечено знаком Rep.). В последующих строфах содержатся нарочито «ученые» приемы полифонического стиля: хроматический (во второй строфе) и диатонический ходы (в четвертой строфе) вверх и вниз, стреттные имитации (в третьей строфе). Наконец, открыто комично звучит в конце последней части оstinato «застрявший», в попытке развернуться в песенную линию припева, фрагмент напева, вращающийся «поперек» такта вместе со своими фрагментами имитаций.

Сквозь хитросплетения структур просвечивает форма песенной мелодии из трех строф. Ее первая и вторая части соответствуют строфам 1 и 3 всей пьесы, они периодичны, так как

⁶ Как отмечает Н. Копчевский, эта пьеса «представляет собой обработку популярной нравоучительной баллады, предостерегающей неопытных девушек от времяпрепровождения в увеселительных заведениях типа пивной, которую держала некая Уоткин (баллада начинается такими словами: "На днях одной девице развлечься захотелось..."» (24, 12).

между двутактовыми микрострофами внутри частей есть соподчинение кадансов. Последняя же строфа всей пьесы в четырех заключительных тактах «скрывает» имитациями припев-дополнение песни. Все это соответствует микрострофической форме, обретающей в комедийной музыкальной сценке признаки четырех-строфической композиции с элементами вариаций и даже частично — рондо («ученая» музыка в эпизодах *b* и *d*).

Относятся ли приведенные в последних параграфах (§§ 2, 3) примеры к малой форме, только ли признакам микрострофики они отвечают? Частично выходя за рамки малой, исключительно синтаксически организованной формы, микро-сюиты и внутривидовые (внутри-строфические) вариации все же способствуют членению целого на части, а это уже признак следующего за малой формой класса. Ближайшее родство с микрострофической формой обнаруживает «обыкновенная» строфическая структура, но ее-то мы и не наблюдаем в примерах с усложнением и «расщеплением» микрострофики. В них отсутствует сопоставление однородных разделов, но зато действует принцип многоплановой вариантной соподчиненности: диминуированная вариация или жанрово-темповый вариант — именно подчиненные целому варианты. Такие примеры свидетельствуют об одном из путей «роста» микрострофической формы.

Пример 43. [Я.Свелинк]. 'Малле Симен'

The musical score for 'Malle Simon' by J. Sweelinck is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is marked with a circled 'A' and a bracket labeled 'a'. The second system (measures 5-8) is marked with a circled 'A1' and a bracket labeled 'b'. The third system (measures 9-12) continues the piece. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Пример 43. (продолжение).

The musical score for Example 43 (continued) consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The measures are numbered 14, 19, 24, 29, 33, and 37 at the beginning of each system.

- System 1 (Measures 14-18):** Measure 14 starts with a treble staff melodic line and a bass staff accompaniment. Measure 15 features a treble staff melodic line with a bracket labeled *c* above it. Measure 16 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *c* above it. Measure 17 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *c* above it. Measure 18 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *c* above it.
- System 2 (Measures 19-23):** Measure 19 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *c*¹ above it. Measure 20 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *d* above it. Measure 21 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *d*¹ above it. Measure 22 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *d*² above it. Measure 23 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *d*² above it.
- System 3 (Measures 24-28):** Measure 24 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *d*³ above it. Measure 25 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *a*¹ above it. Measure 26 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *a*¹ above it. Measure 27 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *b*¹ above it. Measure 28 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *b*¹ above it.
- System 4 (Measures 29-32):** Measure 29 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *B*¹ above it. Measure 30 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *B*¹ above it. Measure 31 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *B*¹ above it. Measure 32 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *B*¹ above it.
- System 5 (Measures 33-36):** Measure 33 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *B*¹ above it. Measure 34 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *B*¹ above it. Measure 35 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *B*¹ above it. Measure 36 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *B*¹ above it.
- System 6 (Measures 37-40):** Measure 37 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *B*¹ above it. Measure 38 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *B*¹ above it. Measure 39 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *B*¹ above it. Measure 40 has a treble staff melodic line with a bracket labeled *B*¹ above it.

Пример 44. Аноним. 'Эль [матушки] Уоткин'

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#).

- System 1:** Measures 1-4. Features a melody in the treble staff with eighth and quarter notes, and a bass line with chords and eighth notes. A bracket spans measures 1-4.
- System 2:** Measures 5-8. Measure 5 is marked with a 'Rep.' sign. The melody continues with eighth notes, and the bass line has chords and eighth notes.
- System 3:** Measures 9-12. Measure 9 is marked with a '2' and a bracket. The melody has eighth notes and a quarter note, while the bass line has chords and eighth notes.
- System 4:** Measures 13-16. Measure 13 is marked with a 'Rep.' sign. The melody features eighth notes and a quarter note, and the bass line has chords and eighth notes.
- System 5:** Measures 17-20. Measure 17 is marked with a '3' and a bracket. The melody includes eighth notes and a quarter note, and the bass line has chords and eighth notes.
- System 6:** Measures 21-24. Measure 21 is marked with a 'Rep.' sign. The melody has chords and eighth notes, and the bass line has eighth notes and chords. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Пример 45. Дж. Фарнэби. 'Его остроумие'

The musical score for 'His Wit' by John Farnaby is presented in a single system with six systems of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins with a treble clef and a bass clef. The first system contains measures 1 through 5. The second system starts at measure 3 and includes a repeat sign with first and second endings between measures 10 and 11. The third system contains measures 12 through 15. The fourth system starts at measure 16 and includes a repeat sign. The fifth system contains measures 19 through 20, which end with a double bar line and repeat signs. The notation includes various note values, rests, and ornaments, typical of 17th-century lute or keyboard music.



Глава IV

МАЛАЯ ФАЗНАЯ ФОРМА В МУЗЫКЕ БАРОККО

§ 1. Малая фазная форма в системе барочных музыкальных форм.

Малая фазная форма встречается в музыке Барокко повсеместно. Она структурирует одностатную форму, входит в состав малых и крупных форм в качестве их раздела. В этой форме написаны небольшие пьесы жанра прелюдии, инвенции, части бипартиты (старинной двухчастной формы) и эпизоды, а подчас и рефрены старинного рондо, экспозиционные ритурнели и развивающие разделы арии (двухчастной, *da capo*), ансамбля, хора, барочной концертной композиции. Наиболее характерен для нее фигуративно-моторный музыкальный материал, импровизационного, иногда виртуозного плана, основанный на гомофонных инструментальных формулах движения. Важнейшую роль в образовании малой фазной формы играет ее гармоническая основа.

В современных учебных пособиях форма, соответствующая малой фазной, относится к различным категориям. Ю. Тюлин включает ее в качестве структуры самостоятельного произведения, а также части более крупных композиций, в группу развитых одностатных форм¹, наряду со вступлениями классико-романтических крупных произведений, романтической инструментальной и вокальной миниатюрой, оперными ариями. Л. Мазель применяет наименование периода типа развертывания, рассматривая в качестве образцов строение первых частей старинной двухчастной формы (29, 425–426)². В. Холопова, также пользуясь понятием периода типа развертывания для описания частей старинной двухчастной и иных форм³, одновременно обозначает самостоятельные структуры подобного рода как одностатные сквозные. Обсуждая категорию периода типа развертывания, Е. Ручьевская отмечает: «Части <...> [старинной двухчастной формы], обозначенные Л. Мазелем как период свободного развертывания, не являются периодами ни по одному из признаков и количественно несоизмеримы с классическим гомофонным периодом, то есть не эквивалентны ему» (44, 229).

Предложенное в настоящей работе название *малая фазная барочная форма* фиксирует ее временной масштаб (малая), структуру (вместо разделов — фазы) и стиль (Барокко). Отказ от терминов «период типа развертывания», «одностатная форма» обусловлен, как было отмечено в I главе лекций, не-эквивалентностью этой формы периоду как синтаксической структуре, а также использованием ее в составе иных структур на правах подчиненной целому части. Ста-

¹ «Под развитой одностатной формой мы подразумеваем вообще более развитую, по сравнению с простейшей <...> [это] построения, так или иначе выходящие за пределы простого периода, и тем более построения неструктурного типа, со свободным развитием материала...» (34, 112–113).

² Характерно, что Ю. Тюлин относит к периоду типа развертывания расширенные разновидности классического периода (34, 59–60).

³ «Период типа развертывания состоит из начальной мотивной группы <...> и развертывания — секвентного развития начальных мотивов, с возможным введением новых». Далее излагаются детали тонального и структурного развития (62, 256).

тус малой формы важен, поскольку с ростом временного «пространства» барочной сквозной композиции (как в развернутых органных, клавирных прелюдиях, симфониях, токкатах и т. д.) происходит и возрастание сложности формы: включение в нее нового материала либо изменение типа развития, формирование автономных участков; такая сквозная форма примыкает уже к уровню крупных (контрастно-составных, концертных) композиций.

Ядром понятия малой фазной формы является термин «фаза», восходящий к трудам Э. Курта. Ученый связывает фазу движения с «кинетической энергией мелоса», единством непрерывно текущей мелодической линии, в которой «рост силы напряжения <...> сменяется его разрядом». Внутри этих не распадающихся на части участков «царит единство напряжения <...> стремление движущей силы направлено к кульминации; эта кульминация может служить или окончанием мелодической фазы, или же являться ее центром» (26, 48–49). В современной отечественной теории фаза означает участок формы с размытыми гранями, выявляющий какую-либо формообразующую функцию. Фазными Е. Ручьевская предлагает называть «формы, не членившиеся на разделы, но имеющие четкий функциональный рельеф» (44, 176); в них «отсутствует резкая смена функций, функциональный контраст; части такой формы лучше определить как фазы развития, а не разделы, поскольку само слово «раздел» подразумевает идею расчленения и возможность достаточно четкого выделения части из целого» (46, 123). Тип развития в фазной форме, как было отмечено в главе I — это сдвиг-перелом: «...точка или относительно пространная зона, обозначающая переход развития в новую функциональную фазу. Смена функций происходит не резко, постепенно» (46, 122).

Отличие барочной фазной формы от сквозных, фазных структур иных музыкальных эпох состоит в определенной стабильности, почти что «типовом» порядке расположения развивающихся фаз. Хотя принципы фазного музыкального развертывания формировались начиная со средневековья, своего «совершенного» вида этот процесс достигает лишь в музыке зрелого Барокко. Именно в конце XVII – начале XVIII вв. складываются условия для выражения в форме функциональной триады развития (*i–m–t*): типы тематизма, среди которых не последнюю роль играет гомофонный фигурационный материал инструментальной природы, не-полифонические способы его развития и «поддержания», «продления» движения, соподчинение круга родственных тональностей под эгидой основного тонического центра.

Фазность непрерывного и поступательного развертывания сближает эту гомофонную форму с полифоническими, позволяет ей впитывать признаки фуги, имитационной инвенции. С другой стороны, пластике фазного движения не противоречит относительно отчетливо структурированный зачин, и экспозиционная фаза формы (в соответствии с эпохальным нормативом строения типа «ядра-развертывания») может приближаться к другому полюсу — микрострофическому. В исторической перспективе малая фазная форма Барокко развивается по направлению к крупным композициям, расчленяясь на фазные «строфы» в баховских неразделенных на повторяющиеся части Инвенциях; в развернутых прелюдиях Английских сюит уже наблюдается фазное «течение» крупной концертной композиции.

В противоположность микрострофике с ее дискретным фразовым синтаксисом, малая фазная форма опирается на мелкие и «мельчайшие» синтаксические элементы: фигуры и мотивы, образующие слаборасчлененные цепи. С точки зрения ритма, временное развертывание этой структуры представляет своего рода «жидкий кристалл», поверхность которого — верхний план формы — являет собой род континуума, а глубина — внутренне строение — насыщена скрытыми течениями, содержащими, в числе прочего, также и тенденции к дискретности формы. Барочное постепенное развертывание на основе сдвига-перелома реализует медленный темп тематического развития, вектор которого колеблется в направленности к той или иной «цели». Здесь в полной мере проявляются вариантность, комбинаторика, плавность рельефа в

сочетании с внезапными «уступами» — изменением движения. В итоге вся форма отличается фактурной, тематической, синтаксической константностью, однородностью, тем самым, соответствуя принципу остинатности.

Фазы данной формы отвечают последовательности элементов функциональной триады *initio – motus – terminus*: причинно-следственной логике связи и взаимодействия тематических изменений-событий, то есть отражают временной порядок развития в форме. Однако преобладание постепенности изменений, континуальности крупного плана формы выдвигает — количественно и качественно — на первое место функцию *motus*, при различной оформленности начала формы (*initio*) и фазы завершения (*terminus*). В последовательности *i m t* функция *m* раскрывается в несколько этапов, и вся функциональная направленность выглядит как *i m¹ m² ... t*.

Предложенные в последующем анализе латинские буквенные индексы *i m t*, в которых функция *m* конкретизирована порядковыми номерами (*m¹ m² m³ m⁴*), обозначают участки, специфичные именно для синтаксического развития малой фазной барочной структуры. Фактор сдвига-перелома предполагает возможность лишь приблизительно указать границы этих участков; помещенные над строками нотных примеров знаки функций имеют в известной мере условное значение, поскольку их реализация во временном отношении, несмотря на статус малой формы, происходит на нескольких ее уровнях. Например, функция экспонирования (*i*) охватывает, помимо собственно инициальной синтаксической фазы, также более крупный участок до интенсивных модуляций (тот, который в синтаксическом отношении является уже начальным развитием). Функция замыкания (*t*), непосредственно выраженная в синтаксическом плане завершающим кадансом, гармонически готовится подчас чуть ли не с середины малой фазной формы, включая в себя доминантовый преддыкт. И все же на уровне развития фигур и мотивов наблюдаются закономерности, допускающие их функциональную детализацию. Главным признаком той или иной функции является, помимо гармонии, синтаксическое строение тематического элемента, сохранение либо изменение его цельности и интонационного значения.

Подобно другим структурам музыки Барокко, малую фазную форму отличает вариантность масштаба, строения, тонального развития и в рамках одночастной формы самостоятельного произведения, и в форме части более крупного целого.

§ 2. Функциональный рельеф старинной одночастной формы.

В отношении функционального рельефа наиболее показательна, развита и структурно оформлена старинная одночастная (или малая одночастная) форма. Она базируется на отчетливом гармоническом плане, который отражает направленность функционального движения: экспонирование тональности (*i*); развитие с отклонениями в родственные строи (в доминантовую или параллельную тональность: *m¹*; интенсивные модуляции, секвенции, нередко с возвращением в основную тональность: *m²*); доминантовый преддыкт (*m³*), маркирующий последующее кадансирование (*t*). Характерность такого гармонического «конспекта», а также закрепление за фазами формы типовых гармонических оборотов и тонального плана — свидетельства норм гармонического и тонального мышления эпохи. Сложный экспозиционный оборот, типичный для многих прелюдий I тома ХТК И. С. Баха, начальная модуляция в доминантовую либо параллельную тональности с последующим модуляционным развитием в рамках ближайшего тонального родства встречаются также во многих других формах Барокко. Например, подобны прелюдийным гармонические обороты интрадных арпеджированных зачинов главных партий во многих сонатах Д. Скарлатти (К. 293 h-moll, К. 305 G-dur, К. 403 E-dur и т. д.); доминантовое направление имеют модуляции первых частей стариной двухчастной и старосонатной

форм. Отчасти таков же тонально-гармонический план фуги (тональности пары «тема-ответ», нередко — пары «экспозиция – свободная часть»), рондо (тенденция к доминантовой либо параллельной тональностям начальных эпизодов), концертной формы (модуляционное течение в ритурнеле, эпизодах). Однако, как и в иных случаях, в малой фазной форме гармоническая основа является лишь предпосылкой ее конструкции. Об этом свидетельствуют пьесы с частично фиксированным текстом — гармонической основой импровизации.

Таковы встречающиеся в музыке XVII–XVIII вв. неметризованные, или немензурированные прелюдии: *Prélude non mesuré* (unmeasured preludes). Луи Куперен, Никола Лебег, Жан Анри Д'Англебер, Гаспар Ле Ру (Gaspard Le Roux) и ряд других композиторов записывали пьесы для клавесина⁴ без обозначения (либо с частичной нотацией) ритма и метра; эта манера записи сохраняется также в некоторых прелюдиях клавирных сюит Ж. -Ф. Рамо, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха. Письменный текст представляет собой нотацию аккордов с лигами и условной системой обозначения голосоведения, в разной степени нуждающихся в расшифровке и интерпретации⁵. Такая нотация, по мнению исследователей, относится к музыкальному тексту, который невозможно фиксировать иным способом, поскольку он предполагает свободную импровизацию по заданной гармонической канве.

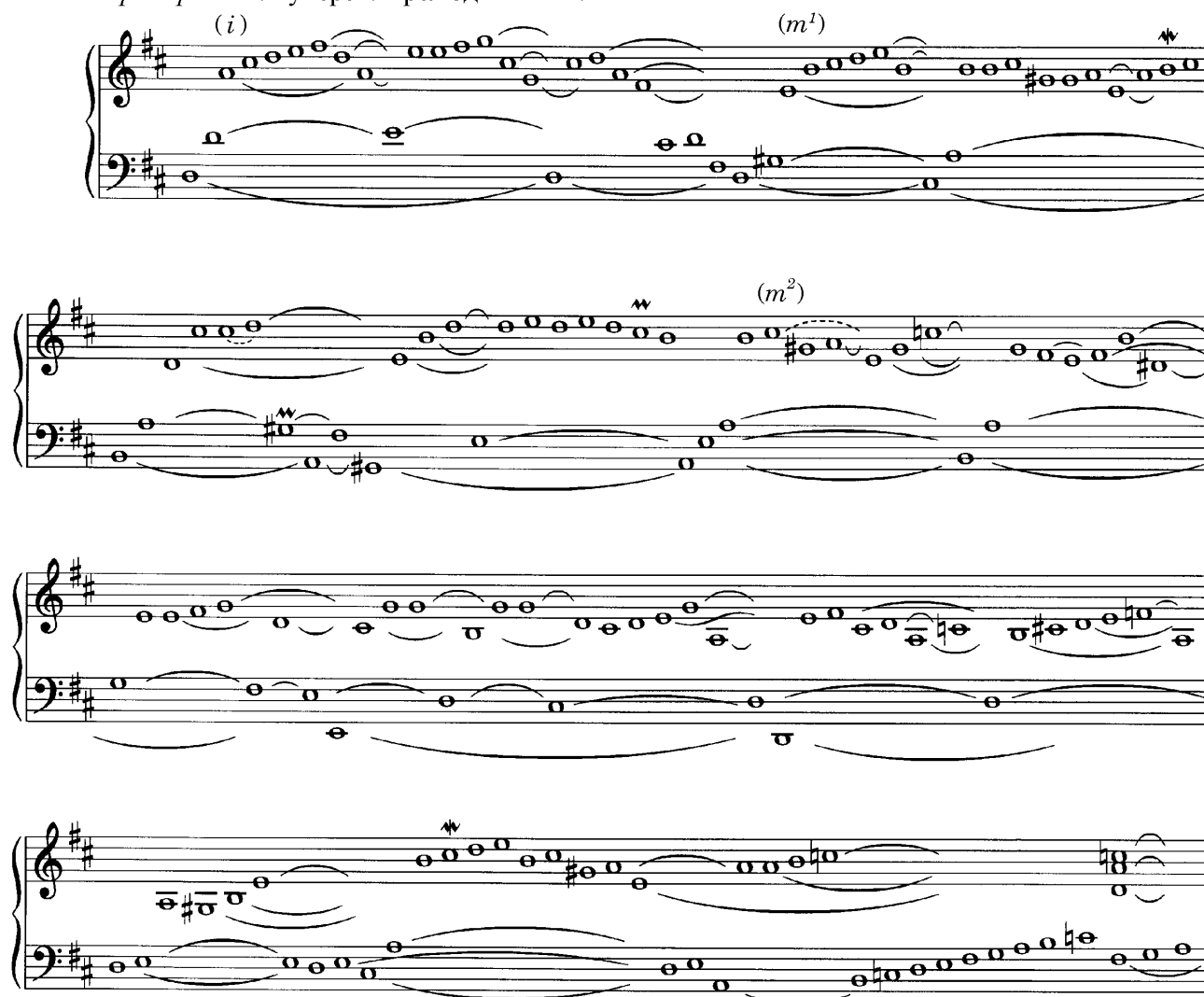
«Достраивание» текста пьесы происходит в процессе исполнения, где материал получает каждый раз новое, индивидуальное (в зависимости от таланта исполнителя) ритмическое, мелодическое и, в конечном счете, структурное воплощение. Фиксированный же облик прелюдий позволяет судить только об общем типе импровизационного изложения: арпеджированного либо гаммообразного, не обладающего закрепленным синтаксисом. В результате развитие, его направленность остаются лишь предположительными; можно отметить и некоторые общие «пути» продвижения формы, следовать которым исполнителю предлагают авторы прелюдий. Родственная ряду сочинений такого рода начальная (и преобладающая в дальнейшем) основа фигурации (восходящая либо нисходящая) очерчена широким, крупным штрихом; эти обобщенные фигуры явно дробятся в срединном и заключительном участках, их звуковысотный рисунок в завершающем кадансировании может меняться на противоположный. В этом видны некоторые черты функциональной направленности формы.

Сам нотный облик неметризованных прелюдий чрезвычайно выразителен; сквозь условную нотацию «проступают» отдельные признаки возможного тематического оформления. В Прелюдии № 2 D-dur Луи Куперена (*пример 46*) наблюдается формирование мелодического зерна в скрытом фигурацией верхнем голосе, а также постепенное заполнение тесситурного пространства от баса до средних гармонических тонов, свободного в начале пьесы; продиктованные гармонией экспрессивные обороты при поворотах в минор. Прелюдия a-moll из Первой тетради Ж. Ф. Рамо (*пример 47*) содержит вкрапления декламационных мотивов, выразительные дуэты нижнего и верхнего плана гармонической вертикали. Прелюдия из Сюиты D-dur Генделя (*пример 48*) в современном нотном изложении, размеченная метрически, по музыкальному материалу тем не менее принадлежит к типу пьес с «нефиксированным» тематизмом. В развертывании ее формы виден контраст арпеджированных крайних фаз и «середины», комбинировавшей гаммообразные и аккордовые типы фигурации, содержащей также инструмен-

⁴ Как отмечает Д. Мороней (Davitt Moroney), ритмическая свобода, подобная записи прелюдийных пьес, встречалась в музыке и до XVII столетия, под названиями Интонация, Токката, Ричеркар и Прелюдия. Самые ранние из образцов подобной нотации Прелюдий для лютни относятся примерно к 1630 году (67, 212).

⁵ Д. Мороней пишет о трех возможных вариантах значения нот под лигами: 1) ноты под лигой относятся к последовательности звуков в аккорде, 2) группа нот может иметь значение орнаментальное или мелодическое, 3) лига может отделять ноту от предшествующей или последующей (67, 213).

Пример 46. Л. Куперен. Прелюдия D-dur.



тально-речитативные вкрапления. Лапидарность сопоставлений и «крупный штрих» формы типичны для композитора.

Относительно отчетливая гармоническая основа формы неметризованных образцов (основание для наблюдений над процессом постепенного становления гармонической функциональности) далека от типизации, тональное движение гармонически «собрано» вокруг доминанты, параллельной и субдоминантовой тональностей, подчас с заменой ладового наклонения. Стабилизированы отчасти гармонические фазы зачина-экспонирования и завершающего каданса, а также тенденция начальных модуляций в доминантовую либо параллельную (из минора) сферы. Л. Куперен (пример 46) фиксирует гармоническое основание экспозиционной и первых двух развивающих фаз (i , m^1 m^2). В Прелюдии Рамо (пример 47) первая часть двухчастной контрастно-составной прелюдии (по типу сюиты «медленная часть – быстрая часть») построена как набросок импровизации по укороченному тонально-гармоническому плану (удвоенный экспозиционный оборот с едва прописанной при его повторении инструментальной декламацией верхнего голоса; затем — фаза минорной доминанты и сжатое возвращение в ля-минор)⁶. Развернутая Прелюдия Генделя (пример 48), напротив, содержит «умножение» фаз, в том числе импровизационной.

⁶ Характерно, что вторая часть с выписанным тематизмом содержит аналогичный план, только развернутый почти что в сторону старосонатной экспозиции, см.: тт. 1–15 второй части. Ее вторая,

Пример 47. Ж. Ф. Рамо. Прелюдия *a-moll*.

(Grave)
(i)

(f)

(m¹ = i¹)

(m³) (m⁴) (t)

меньшая, часть выделяется интенсивным секвенцированием при подходе к тонике и, что самое существенное, характерным для фазной формы кадансированием, с трехтактной предыктовой автентической «игрой» и каденционным участком в тт. 21–24.

Пример 48. Г. Ф. Гендель. Сюита В-dur. Прелюдия.

The musical score is written for piano in D major (two sharps) and common time (C). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-7) features a series of chords in the right hand, with the first measure marked 'arpeggio' and circled 'i'. The second system (measures 8-9) begins with a circled 'm⁴' and shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The third system (measures 10-11) continues the melodic and bass lines. The fourth system (measures 12-13) starts with a circled 'm²' and 'arpeggio' marking, followed by a circled 'm⁴' in measure 13. The fifth system (measures 14-15) and the sixth system (measures 16-18) continue the flowing melodic and harmonic texture. The piece concludes with a final chord in measure 18.

Пример 48. (продолжение).

Гармонические фазы прелюдийной формы в зрелых барочных образцах настолько нормативны, что в ряде случаев, уже при наличии выписанного тематического материала в виде, например, гармонической фигурации, приводят к примечательному «схождению» разных текстов. В качестве примеров рассмотрим Прелюдии G-dur И. Кунау и C-dur (I том ХТК) И. С. Баха. Их сопоставление, возможное по признаку внешнего родства гармонически фигуративного материала, подобия экспозиционных (фазы i) и начальных развивающих фаз (поворот в доминантовую тональность в фазах m'), а также отчасти предыкта (фаза m^3), выявляет и глубокое различие в характере тематизма и его развитии, то есть интонационной насыщенности и событийности формы.

Прелюдия Иоганна Кунау из Партиты № 5 (пример 49)⁷, тематическое ядро которой подкупает наивной простотой «чистого» гармонического арпеджио, отмечена инерционностью развития. Ее волнообразная симметричная фигурация на протяжении всей пьесы пребывает в зоне первой октавы, верхний план-скрытый голос неизменного зерна и ряд гармонических оборотов статичны и содержат повторы (отклонения в доминанту в тт. 4 и 11, параллельная тональность в тт. 12–16). В итоге функциональные фазы оказываются выровнены из-за отсутствия интонационных событий.

⁷ Пьеса И. Кунау напоминает не столько начало цикла 'Хорошо темперированного клавира', сколько до-мажорные Маленькие прелюдии Баха.

Пример 49. И. Кунау. 'Новые клавирные упражнения', Ч. I. Партита № 5, Прелюдия.

The musical score is written for a single instrument, likely a keyboard, in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 24 measures, organized into six systems of four measures each. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The score includes several key markings: a triplet (3) in the first measure, first (m¹), second (m²), and third (m³) endings, and a trill (t) in the final measure. The piece concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

Баховская тема (пример 50), с асимметричным рисунком и педальными, также метрически асимметричными, тонами в нижних «этажах» аккорда, уже в фазе экспонирования (i) наполнена внутренней «жизнью» движущихся скрытых голосов и планов фактуры. Отталкиваясь от начального оборота, в развитии (фазы m^1 и m^2) продлевается пунктиром прочерченная мелодия, меняется насыщенность и плотность вертикали, «вибрация» консонирующих и диссонансирующих тонов; гармоническая экспрессия отклонений усилена фонизмом уменьшенных звучаний, мелодически обусловленных квартаккордов. Течение формы неуклонно направлено к ее обширному доминантовому предыкту (m^3), в котором «под сенью» неизменного органного пункта продолжается и нарастает процесс микро-интонационного развития, кульминирующий в зоне уже тонического органного пункта в виде внезапного изменения рисунка в импровизационной каденции (m^4/t). Все это создает ту степень цельности, в которой, по словам Э. Курта, «царит единство напряжения».

Основные фазы старинной одночастной формы имеют, помимо типового тонально-гармонического оформления, характерные синтаксически-структурные признаки. Траектория развития мелких фигур или мотивов выстраивает форму целого как внутренне событийно насыщенную, нередко динамичную, что проявляется даже в лаконичных образцах типа Маленьких прелюдий Баха.

Пример 50. И. С. Бах. ХТК, I том. Прелюдия *C-dur*.

Фаза экспонирования (*i*) содержит относительно крупное (в большинстве случаев — самое крупное в форме) синтаксическое единство, в дальнейшем не возвращающееся: цепь фигур, группу их повторений. Например, в Прелюдии Кунау это пятиэлементная цепь фигур, в Прелюдии C-dur Баха — четырехэлементная цепь повторенных фигур-мотивов. В Маленькой прелюдии d-moll Баха (*пример 51*) излагается цепочка из трех пар асимметричных фигур с переменной акцентностью, повторенных на разных аккордах экспозиционного оборота; Прелюдия d-moll I тома ХТК (*пример 52*) основана на группе из четырех подобных пар. Непрерывное тематическое развертывание начинается уже в экспозиционной фазе: в *примере 51* это гармоническое изменение, сопровождающееся диссонантным сочетанием тоники и вводного тона, далее устремляющееся в развивающую фазу; в *примере 52* — плотное сцепление трехзвучных фигур в волну из трех нисходящих звеньев, в конце фазы «зависающих» над тоникой на вводном тоне (аналогично *примеру 51*).

Но основные события происходят в фазах *m*, дифференцированных не столько по тонально-гармоническому признаку, сколько по изменениям материала и его синтаксического ритма. Фаза *m¹* характеризует начальное развитие (с поворотом в оппозиционную тональную сферу), в нем несколько сокращаются синтаксические структуры, фигуры темы обогащаются новыми деталями и вариантно подменяются, движение активизируется секвентными повторами. Фаза *m²* как следующий, активный участок развития с секвенцированием и модуляционным процессом, охватывающим также возвращение (особенно не подчеркиваемое) в основную тональность, продолжает тематическую вариантную работу на основе более кратких, в сравнении с экспозиционными, синтаксических элементов. В обеих фазах материал подвергается разнообразным «испытаниям»: «закручиваются» в спиральных звуковысотных рисунках ранее гаммообразные либо арпеджированные фигуры, гаммообразно «выпрямляются» прежние гармонические фигуры и т. д., постепенно меняется фактура, звуковысотный контур (например, из нисходящего он становится восходящим или наоборот); наконец, фигуры заменяются на новые. Синтаксическое дробление выражает активизацию развития и нередко сопровождается повышением уровня моторики: например, ритмическое равновесие экспозиционной гармонической фигурации Маленькой прелюдии d-moll Баха (*пример 51*, фаза *i*) в фазе *m¹* обретает ускорение, «низвергаясь» поступенным мелодическим ходом с едва достигнутой вершины, и далее синтаксически дробится в секвенциях, постепенно переходя через фазу *m²* к предыкту *m³*. Характерна смена плотности и фонизма фигуративной массы движения, как в Прелюдии c-moll Баха (I том ХТК). «Игра фигур», воплощение стихии концертности и инструментализма, «импульс, стимулирующий процесс темо- и формообразования», интеллектуальная игра с материалом и формой (15, 3), в ритмически-временном плане также выражает освоение тесситурного пространства, смену плотности и энергии движения, образование темпового рельефа формы.

Фаза *m³* осуществляет предыкт, с «событием» импровизационного плана — микрокаденцией *m⁴*. Предыкт важен именно в функциональном плане, как сфера доминанты (органный пункт), тонально же он бывает представлен доминантной как к основной, так и к подчиненной тональности. Например, в Прелюдии d-moll Баха (I том ХТК) он начинается на тоническом органном пункте, периодически «вспыхивая» доминантовой функцией к тональности субдоминанты, и только затем обретает свой функциональный бас на пятой ступени ре-минора. Развитие, продолжающееся в предыктовой зоне, может строиться как на уже обновленном материале, так и посредством восстановления исходного тематического звена, как в *примере 51*.

Специального внимания требует фаза *m⁴*: микрокаденция. Не являясь самостоятельной «каденцией» в структурном смысле (подобно виртуозным сольным разделам классической или романтической формы), и тем более в ладово-гармоническом плане, как каданс, или «заклю-

чительный гармонический или мелодический оборот, завершающий музыкальное построение» (58, 223–224), фаза m^4 содержит тем не менее оба признака. Как уже отмечалось, она входит в зону «крупного» кадансирования (начинающегося с предыкта), и фактурно-ритмически построена как сольная импровизация. Масштаб малой формы диктует каденции временные рамки «микро-участка», подчиненной целому фазы. Здесь происходит большей частью единственное в форме изменение тематизма, сопровождающееся сменой типа изложения, ритма, подчас сменой темпа с соответствующим вербальным указанием. Отчетливые признаки «сдвига-перелома» в нотном тексте выделяют микрокаденцию как своего рода «кризис» однородной фактуры и моторно-ритмического остиinato, заменяемых новым материалом. В свою очередь, этот материал не только имеет все признаки остинатности (однородный ритм, выровненный рисунок фигураций, сведенный к элементарным формам арпеджио, гамм): он и нотирован бывает в духе неметризованного текста, либо с детально выписанной импровизационно-временной «свободой», то есть переменным метром и темпом. В *примере 51* отмеченные скобками фигуры, обороты дробят движение и разрушают установившуюся метрическую меру, что говорит о метрической свободе, непредустановленности движения.

В кадансовой фазе t происходит однократное укрупнение синтаксиса и, соответственно, синтаксического ритма. Восстанавливая после событий микрокаденции приближенный к начальному синтаксический масштаб, фаза каданса-торможения приводит форму к некоторому равновесию. Из приведенных примеров в Прелюдии Кунау структура этой фазы почти равна начальной и строится на том же материале; в Маленькой прелюдии Баха она короче экспозиционной в два раза и содержит преобразованный материал; тематически обновлена и сжата до четырех аккордов в Прелюдии d-moll Баха (I том ХТК). В Прелюдии C-dur Баха (I том ХТК) равенство масштаба экспозиционной и заключительной фаз (4 такта) сочетается с различием в них синтаксиса, тематической новизной в фазе t и сжатием-ускорением в ней фонического ритма (наложение на фазу t микрокаденции m^4).

Пример 51. И. С. Бах. Маленькая прелюдия d-moll.

Пример 51. (продолжение).

Example 51 (continued) is a musical score in G minor, 3/4 time, consisting of six systems of staves. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, and time signatures. It features several measures of music, including a trill (m³) and a trill (t). The score is divided into measures 19, 25, 31, 37, 41, and 45. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Measures 19-24: Treble clef, G minor, 3/4 time. Measure 19 starts with a trill (m³) on G4. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes and rests.

Measures 25-30: Treble clef, G minor, 3/4 time. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes and rests.

Measures 31-36: Treble clef, G minor, 3/4 time. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes and rests.

Measures 37-40: Treble clef, G minor, 3/4 time. Measure 37 starts with a trill (m⁴/t) on G4. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes and rests.

Measures 41-44: Treble clef, G minor, 3/4 time. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes and rests.

Measures 45-48: Treble clef, G minor, 3/4 time. Measure 45 starts with a trill (t) on G4. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes and rests.

Пример 52. И. С. Бах. ХТК, I том. Прелюдия *d-moll*.

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a measure rest in the bass. The third system has a measure rest in the bass. The fourth system has a measure rest in the bass. The fifth system has a measure rest in the bass. The sixth system has a measure rest in the bass. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'i', 'm1', 'm2', 'm3/t', 'm4', and 'm'.

Пример 52. (продолжение).

Описанное линейное развертывание малой фазной барочной формы не исчерпывает ее особенностей. Для нее в высшей степени характерна вариантность: временного масштаба фаз, их количества, а иногда и порядка появления. Логика фазного течения допускает как эллипсисы — вытеснение либо наложение соседних фаз друг на друга, — так и удвоения фаз, их «умножение», даже рассредоточенность во времени.

Так, в первых двух до-мажорных Маленьких прелюдиях Баха, вследствие их краткости, элиминированы фазы m^2 . В первой из них также сокращена до автентического оборота фаза m^1 : тематическая ячейка сразу вовлекается в энергичное секвентное дробление, вытянутое в стремительную линию по направлению к обширной зоне преддыкта. Экспансия преддыктовой доминантовой фазы m^3 в Маленькой прелюдии c-moll на половину ее пространства приводит к тоникальности соль-мажоро-минора, тем самым размыкая тональный план этой модулирующей пьесы; кроме того, микрокаденция (m^4) оказалась «вытолкнута» на участок кадансирования. Аналогичные процессы мы находим в прелюдиях I тома ХТК Баха. Так, вытеснение m^4 в фазу каданса встречается в Прелюдии C-dur. Зато в Прелюдии B-dur можно наблюдать многократное — причем рассредоточенное — появление фазы микрокаденции, а также умножение фаз начального развития (m^1), как будто в развитии этой импровизационной пьесы действует некий доминантовый «магнит». Последовательное удвоение фазы m^2 (активного развития, с изменением направления тональной модуляции), а также «незапланированное» субдоминантовое проведение экспозиционной «фразы» (цепи мелодических мотивов-фигур) наблюдается в Прелюдии D-dur, в ее предкаденционной фазе, как намек на «концертно-виртуозный» скрипичный стиль и ритуальный статус темы.

Нередко фактор удвоения фаз обусловлен полифонически: этому содействуют имитации, предполагающие неоднократное проведение темы. При этом происходит также наложение определенных фаз друг на друга.

Имитационный тип изложения сочетается в баховской Прелюдии Cis-dur (I том ХТК) с танцевальностью темы (примеры 53 а, б), что имеет свои структурные следствия. Первая половина формы отчетливо членится соответственно квадратности экспозиционного предложения, структурный многоплановый ритм экспозиционной фазы укрупнен, также многопланова и квадратна метрическая структура, которая в начальном развитии пропорционально (вдвое) дробится и ускоряет темп. Игра двойного контрапунктического переизложения способствует

Пример 53. И. С. Бах. ХТК, I том. Прелюдия *Cis-dur*.

a)

7

i

i/m1

13

b)

62

m3

68

m4

74

Пример 53. (продолжение).

80

86 m^3

92 m^4

98 t

удвоению почти всех начальных фаз формы, и вместе с тем уже первый контрапункт накладывается на фазу m^1 , отзываясь структурным ритмом экспозиции фуги (тема – ответ). Тональное обращение экспозиционной пары (Cis – Gis) в виде «ответа» (Fis – Cis) удваивает на расстоянии фазу i . Неоднократные всплески микро-каденций, напротив, характеризуют не полифонический, а фигуративно-гомофонный тип течения формы и умножения ее фаз.

Пример 54. И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 3, I ч., ритурнель.

The musical score is presented in three systems, each with five staves. The top three staves are for Violins I, II, and III; Viola; and Violoncello and Contrabasso. The bottom two staves are for the Cembalo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes the following markings and features:

- Measure 1:** Violins I, II, and III start with a half note G4, marked with a circled *i*. The Cembalo plays a chord of G4 and B4.
- Measure 2:** Violins I, II, and III play a sixteenth-note figure. The Cembalo continues with the chord.
- Measure 3:** Violins I, II, and III play a sixteenth-note figure. The Cembalo continues with the chord.
- Measure 4:** Violins I, II, and III play a sixteenth-note figure. The Cembalo continues with the chord.
- Measure 5:** Violins I, II, and III play a sixteenth-note figure. The Cembalo continues with the chord.
- Measure 6:** Violins I, II, and III play a sixteenth-note figure. The Cembalo continues with the chord.

The score is divided into three systems by double bar lines. The first system contains measures 1-3, the second system contains measures 4-5, and the third system contains measure 6. The markings *m¹/m³*, *m²*, *m³/m⁴*, and *t* are placed above the Violins I, II, and III staff in measures 3, 4, 5, and 6 respectively.

§ 3. Функциональный рельеф малой фазной формы как части крупной формы.

Фазная часть отличается от самостоятельной (одночастной) фазной формы особенностями проявления функций в соответствии с местом и ролью раздела в крупной форме.

Среди фазных частей необходимо дифференцировать строение разделов *bipartite* — старинной двухчастной формы, и разделов многочастных структур. В свою очередь, в последней группе различаются фазные однотональные части, в основном это первые разделы — ригурнели концертной формы, инструментальные вводные ригурнели арий, вокальных ансамблей и хоров, — и модулирующие (развивающие) части малых и крупных барочных форм. Обе разновидности встречаются в концертной форме, ее инструментальном (оркестровый *concerto grosso*, образцы сольной концертной формы) и вокальном (арии, ансамбли, хоры кантатно-ораториальных жанров, оперы) выражении.

Сравнительно с одночастной фазной формой, в фазном разделе происходит, как правило, редукция отдельных участков-фаз. Каких именно — зависит от функции раздела в целом. Так, в первой фазной части старинной двухчастной формы сокращается фаза m^2 , «приберегаемая» для второй, развивающей «половины» формы. Первый же раздел, иногда с имитационно удвоенным изложением, содержит соответственно его модулирующему тональному плану совмещение фаз m^1 и m^3 (см., например, двухголосную баховскую Инвенцию F-dur, тт. 1–12; Прелюдию № 15 G-dur из II тома ХТК). «Отточенная» симметрия архитектоники старинной двухчастной формы, «рифмы» кадансов частей и симметрия их начал (по словам В. Холоповой: см. 62, 258) дополняются масштабно-синтаксической асимметрией второго, в основном двухфазного раздела с промежуточным кадансом. Сжатый вариант фазной формы наблюдается в каждом из них. Фаза до каданса второй части — это обычно чередование i/m^2 , m^3 , иногда даже m^4 и местное t ; фаза после каданса, нередко включающая фрагменты «репризного» проведения начального материала — фазы m^3 и t . Таково строение второй части баховской Прелюдии G-dur (II том ХТК); в двухголосной Инвенции F-dur, с полифонически сглаженной цезурой между частями (т. 12: каданс-наложение), движение второй, нерасчлененной части пронизано развитием и соответствует фазам m^2 , m^3 , m^4 , t .

Однотональные ригурнели, в преддверии дальнейшего развития формы, концентрируют экспонирование и не содержат активных модулирующих фаз. Таков первый туттийный раздел Бранденбургского концерта № 3 Баха (пример 54), в котором за энергичным зачином (фаза i) следует токкатная предыктовая фаза: совмещение фаз m^1 и m^3 происходит на основе общей для них сферы доминантового притяжения. Парадоксально сочетание в теме ригурнеля двудольного акцентированного движения, соответствующего празднично-торжественному концертному звучанию полного струнного ансамбля, симметрии парного объединения также двухзвенных мотивов — и акцентированные гармонией затакты, асимметрия трехзвенных фигур в фазах экспонирования и начального развития, «незаметное» перетекание фаз со сменой их функций, чуждое всякой квадратности. Возникает неодолимое «расширение энергии» движения, перекрывающего едва установленные двоичной группировкой границы. Преобладающая в ригурнеле функция движения закономерно удваивает наиболее динамичную фазу — предыкт (m^3); за вторым из них следует энергичный, выделенный октавным курсивом «росчерк» микрокаденции (m^4 , здесь количественно — «микро», пол такта), почти полностью охватывающей каданс (совмещение с функцией t).

Противоположный баховскому пример структурно несамостоятельного экспозиционного ригурнеля представляет *Concerto grosso* ('L'Estro armonico') op. 3 № 11 А. Вивальди (пример 55). Игра минорных «фанфар» в монотембровых скрипичных имитациях расширяет до девятнадцати тактов масштаб только одной экспозиционной фазы (i), редуцируя все ос-

тальные. Отчасти их заменяет смена фигур (см. отмеченные в примере участки a, b, c, d, e, f), в последовательности которых реализуется экспозиционное развитие: в них постепенно «прибывает» моторики, звуковысотного пространства, фонизм тонического трезвучия обогащается признаками доминанты (материал $c - f$), активизируются имитации (тт. 5–8). Незамкнутость этого ритурнеля, при отсутствии фаз предыкта и замыкания, способствует связности и текучести всей первой части концерта.

Иначе построены модулирующие части. Первая часть бипартиты обычно содержит удвоенное экспонирование, соответствующее ее начальной функции. Модулирующий в доминантовую сферу тональный план приводит к тому, что фаза m^1 , с ее автентической направленностью и неторопливым структурным развитием, становится главенствующей, вытесняя фазу m^2 . Одновременно, не вмещающая полноценного доминантового предыкта с микрокаденцией, эта часть формы сжимает их.

Такова структура ритурнеля I части Бранденбургского концерта № 1 И. С. Баха (*пример 56*). Его многоэлементная, тематически насыщенная вертикаль содержит в «горизонтали» формы лишь намеки на фазы, угадываемые «потактно». Сокращены фазы m^2 и m^3 , замыкание очерчено кадансовой формулой, и лишь разбег гаммообразной фигуры, пространство для которой открывает приостановившийся на мгновение бас, свидетельствует о фазе микрокаденции.

Более рельефно и полно представлены фазы в ритурнеле финала Бранденбургского концерта № 3 (*пример 57*). Экспонирование начального мотива «вращения» расширено до четырехкратного проведения, соответственно «террасным» имитациям, относительно редуцирована только фаза m^2 , тогда как остальные, включая туттийный предыкт и микрокаденцию, представлены отчетливо.

Развивающие разделы концертной формы, подчиненные функции m , в разной степени сокращают экспозиционные и завершающие фазы, фазы развития в них определяются контекстом. В основном, они структурно несамостоятельны и не относятся к малой фазной форме, хотя их внутреннее строение иногда выдает признаки отдельных фаз.

Ранние образцы концертной формы дают обильный материал на преломление фаз m^2 : модулирующего секвентного, иногда полифонизированного развития.

В обоих примерах из концертов А. Корелли: фрагментах Concerto grosso op. 6 № 1 (*пример 58a*) и Concerto grosso op. 6 № 4 (*пример 58б*) — фазы на нейтральных фигурах движения построены так, что только от гармонии, тонального плана зависит их функциональная направленность: продолжающая в *примере 58a*, устремленная к завершению в *примере 58б*. В то же время вектор движения выявлен и в этих неустойчивых фазах. В концерте op. 6 № 1 восходящее движение уплотняется лавинообразным нарастанием tutti и слегка сдерживается перед зоной идущего следом медленного каданса автентическими оборотами (подобием фазы m^3). В концерте op. 6 № 4 также восходящая направленность секвенции внутри ее звеньев (*a, b, c, d*) обогащена нарастанием плотности комплементарного ритма (от четвертных первой доли к энергичному заполнению всех внутридольных пульсов восьмыми длительностями), а участок типа предыкта (m^3) наполнен моторикой, подобно микрокаденции. Дополнение, подхватывающее *perpetuum mobile* каданса возвращением фаз m^3 и t , одновременно тормозит «разбег» и способствует цельности заключения.

Пример 55. А. Вивальди. Concerto grosso (L'Estro armonico) op. 3, № 11.

Violino I Solo

Violino II Solo

VI. I Solo

VI. II Solo

VI. I Solo

VI. II Solo

VI. I Solo

VI. II Solo

VI. I Solo

VI. II Solo

Vc. Solo

Cont.

Allegro

i

a

ff

Soli

b

c

d

e

f

m¹

Solo

ff

Пример 56. И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 1, I ч.

First system of the musical score for Example 56. The instruments listed are Corno in F, Oboe II, VI. I, VI. II, Vla., Fag., Vc., Cb. e Cont., and Cemb. The system includes measures with annotations (i), (m¹), and (m²). The Corno in F part has a circled 'i' above the first measure. The Oboe II part has a circled 'm¹' above the second measure. The Vla. part has a circled 'm²' above the third measure. The Cemb. part has a circled 'i' above the first measure.

Second system of the musical score for Example 56. The instruments listed are Corno in F, Oboe II, VI. I, VI. II, Vla., Fag., Vc., Cb. e Cont., and Cemb. The system includes measures with annotations (m⁴) and (t). The Corno in F part has a circled 'm⁴' above the second measure. The Oboe II part has a circled 't' above the third measure. The Vla. part has a circled 'm⁴' above the second measure. The Cemb. part has a circled 't' above the third measure.

Пример 57. И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 3, II ч.

Allegro

VI. I

VI. II

VI. III

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Vc. I, II, III
Cb.

Cemb.

i

m^1

i/m^1

m^2

Пример 57. (продолжение).

The musical score for Example 57 (continued) spans measures 7 to 10. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written for multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several other staves. Measures 7-9 are marked with a circled m^3 , indicating a triple meter. Measure 10 is marked with a circled t , indicating a triple meter. The score includes a double bar line with repeat dots after measure 9.

Пример 58 а. А. Корелли. Concerto grosso op. 6, № 1.

12 Allegro m^2

Viol. concert. I
Viol. concert. II
Vc.
Viol. di rip. I
Viol. di rip. II
Vla.
Vc. Cb.
Cemb.

15 m^3

5 6 5 6 9 8 7 6 9 8 6 7

Пример 58 б. А. Корелли. Concerto grosso op. 6, № 4.

112

Пример 58 б. (окончание).

§ 4. Темповый рельеф малой фазной барочной формы.

Важной ритмо-временной характеристикой малой фазной формы являются ее темповые предпосылки. Темп, в музыкальной реальности принадлежащий конкретному тексту, потенциально заложен в закономерностях малой фазной формы, противоположных по своей направленности. Они обусловлены спецификой проявления в этой форме принципа преодоления синтаксического рельефа в развитии, ведущего «к образованию пассажно-фоновых разделов» (47, 84). Этот процесс описан Э. Куртом как постепенное разрежение первоначальной характеристики темы и ее мотивов, в результате которого от них «остаются лишь упрощенные до последней степени, абсолютные черты движения» (26, 252), так называемые «мотивы развития». Казалось бы, эта закономерность в малой фазной форме предполагает прогрессирующее диминуирование синтаксического ритма, в метрической структуре — также нисходящую «диагональ», сокращение крупной пульсации, неустойчивость движения и в итоге однонаправленное ускорение. И, однако, это далеко не так.

В отличие, например, от разработочных участков исторически более поздних классических форм, в частности сонатной, с их динамичным мотивным дроблением, синтаксический ритм в малой фазной барочной форме имеет гораздо более «пологий» контур. Сжатие в ней осуществляется на большей части ее пространства длительно и постепенно — за исключением предыкта и в особенности его каденционной фазы, которая частично обусловлена импровизационной природой формы, некоторой свободой, незаданностью ее разворачивания, допускающей игровую «внезапность» изменений. Фактор, компенсирующий «наклонение» темпа малой фазной формы к ускорению — это сдвиг-перелом как основной тип формообразующего события. Постепенное вариантное обновление материала поддерживает постоянную плотность «микро-событий» на уровне синтаксиса, однородный темп их смены. В таком, событийном, смысле темп малой одночастной формы в целом является выровненным, стабильным.

Наиболее многослойный структурный ритм образуется в экспозиционном участке, опирающемся на самую крупную во всей форме синтаксическую группу фигур или мотивную цепь. Вспомним примеры предыдущих параграфов: группы фигур занимают в Прелюдии Куна 2,5 такта (пример 49), в Прелюдии C-dur I тома ХТК Баха — 4 такта (пример 50), в Маленькой прелюдии d-moll Баха — 6 с небольшим тактов (пример 51), в Прелюдии d-moll

I тома ХТК (*пример 52*) — 1 такт, и это наибольшая синтаксическая цельность во всей пьесе. Большая экспозиционная «цепь» фигур, эквивалентная крупной фразе или фазно-разомкнутому предложению, в прелюдии Cis-dur I тома ХТК занимает 7 тактов (*пример 53a*). Все они вмещают еще один-два уровня членения на фигуры или субмотивы, как экспозиционная фаза в ригурнеле I ч. Бранденбургского концерта № 3 Баха (*пример 54*), состоящая из двух с половиной пар мотивов, в свою очередь расчлененных на субмотивные группы, и опирается на дифференцированный фонический ритм. Это обуславливает и устойчивую многоплановую метрическую мерность начала формы, и «прочную» временную перспективу.

Преобладание фигуративного тематизма, импровизационно-прелюдийной моторики в экспозиционной структуре создают многоплановую, но «прозрачную» пульсацию, прорисованную фоническим ритмом и ритмом мелкого синтаксиса. В таком ритмо-темповом зачатке формы всегда находится место метрически оппозиционным вариантным ритмам, завуалированным фигурационной тканью скрытым голосам, асимметричным педалям, как это было отмечено в анализе; микро-события на уровне лада, гармонии «выносятся» на интонационный уровень в виде вариантности фигур, мотивов и их комбинаций. В результате экспозиционный участок формы, хотя и задает перспективу инерционного движения, оказывается потенциально многозначным.

Фазы развития (m^1 , m^2) незначительно активизируют синтаксический ритм, сокращают также верхний план метрической пульсации, которая все же в целом достаточно устойчива и удерживается повторностью звеньев в секвенциях или имитациях. И только для фазы преддыкта (m^3) и особенно микрокаденции (m^4) типично резкое ускорение синтаксического ритма, сжатие объема метрических пульсов с одновременным понижением уровня мелких пульсаций вслед за часто встречающимся здесь ритмическим дроблением. Это второй фактор общего темпового «наклонения» малой фазной формы Барокко, обуславливающий один резкий перелом как импровизационную эмфазу формы.

В микрокаденции многоплановая метрическая «постройка» экспозиционной и развивающих фаз, все накопленные к данному моменту крупные и средние уровни синтаксического ритма «обрушиваются» к элементарным моторным пластам пульсаций, фундаменту фонической составляющей ритма. Происходит резкий перелом развития, вместо постепенного интонационного обновления — полная смена материала с упрощенными интонационными свойствами. Так, в приведенных ранее примерах баховских Прелюдий I тома ХТК двутактовые и однотоковые фигуры, поддерживаемый ими многоплановый метр сменяются полу-тактовыми и даже долевыми мелкими фигурами; в фазных частях (см. *примеры 54, 56, 57*) скоростная «стремнина» всегда угадывается даже в пределах долей такта — по инерционному «скольжению» элементарных гаммообразных или арпеджированных линий. С изменением тематического материала на упрощенные, инерционные формулы, сопрягающие в квази-импровизации мельчайшие обороты — следствие вариантных изменений основного тематического зерна с характерным ритмическим учащением — движение не только резко теряет в объеме планов, но и оказывается предельно наполненным однородностью ритмических рисунков фонического и наименьшего синтаксического уровня. Моторной плотности соответствует в этой фазе крайняя неустойчивость метрической структуры, зачастую лишенной даже прежнего тактового и долевого уровней, потенциально пронизанной переменностью метрической группировки (см. *примеры 51, 52*).

Между фазами развития и преддыктом-микрокаденцией возникает значительный контраст не-соседних, отдаленных друг от друга метрических пропорций; это порождает эффект «несоизмеримости» метрических шкал, внезапного перехода на значительно более дробную меру движения. Темповый аспект микрокаденции в одночастной фазной форме нередко уси-

лен одним или несколькими хронометрическими сдвигами, несколькими сменами квази-импровизационного материала (пассажи, арпеджио, речитативы), например, в Прелюдиях с-moll, D-dur I тома ХТК Баха. Внося в плавный контур ритмической линии формы внезапный резкий уступ, микрокаденция «зависанием» над краем композиции отмечает фазу окончания пьесы или части.

В то же время, хотя увлекаемый «диагонально нисходящими» потоками движения фазы m^4 участок спектра темпа-скорости смещается к ускорению, в темповом плане одновременно действует тормозящий фактор. В отношении гармонического ритма движение в микрокаденции «застывает» на неустойчивой, направленной вперед, но длительно не меняющейся доминантовой функции. Вся микрокаденция — это одно событие в рамках части либо одночастной формы, причем имеющее характер интонационного «рассеивания». Микрокаденция — обобщающее событие для целостной формы, а форма как целое не размерена, не имеет типовых пропорций, не размерена либо слабо размерена и микрокаденция вследствие сужения объема планов ее метрической структуры. В итоге фаза m^4 по отношению ко всей форме выполняет темповую функцию вне-размеренного расширения, в котором движение перерастает в свою противоположность — статику, своего рода «фермату».

В этом отношении и последняя, заключительная фаза формы как укрупнение-замедление, скорее будет соответствовать восходящей части темпового спектра предыдущей (каденционной) фазы. В одночастной форме фаза замыкания противостоит метрически размытой микрокаденции, нередко она также «выбита из колеи» прежних относительно устойчивых ритмических рисунков и метрических мер: и по объему планов, и по их акцентной и долготной переменности, и по нейтральности интонационной сферы (здесь возникают типовые кадансовые формулы обобщенного рисунка). Фаза каданса довершает перепад ритма формы и глубин метрической структуры, восстанавливает верхние и снимает нижние (мелкие) планы метрической пульсации. И все же итоговое синтаксическое расширение в кадансе даже в старинной одночастной форме лишь слегка тормозит движение, почти никогда не возвращая его к начальной, относительно широкой синтаксической мере; тем более это относится к местным кадансам в фазной части. Поэтому в целом темповый рельеф формы оказывается «накрененным» к концу, неравновесным. Отчасти в этом сказывается генезис импровизации, прелюдии как настройки, вступления — начального звена «ямбической» стопы двухэлементного барочного цикла или контрастно-составной формы (прелюдия, или фантазия — и fuga, пассакалия, чакона и т. д.), отчасти — характерная многоцентренность барочной композиции, в данном случае выраженная явлением асимметрии.

Противоречия временного континуума последних фаз формы способствуют ее вариантности в конкретных образцах. Удвоение или умножение микрокаденции, типичное для импровизационных жанров, делает всю форму более неустойчивой, подобной зафиксированной импровизации, как в Прелюдии B-dur I тома ХТК. И в то же время такие примеры демонстрируют различие между нормативными фазами малой барочной формы и ее гармонической схемой при невыписанном тематизме (о которых уже шла речь). Так, хотя в немензурированных пьесах (Прелюдиях, Фантазиях) встречаются указания на место импровизации, и даже сами микрокаденции, как в Прелюдии Генделя (пример 48), однако при отсутствии индивидуализированного материала и закреплённого направления его изменений смысл микрокаденций как критической фазы развития, кульминации формы, со всеми ее ритмическими, метрическими и темповыми особенностями, полностью утрачивается.

Рассмотренные темповые закономерности, проявляясь индивидуально в музыкальных текстах, являются самыми общими предпосылками количественной характеристики движения. «Скоростной» ритмический вектор малой фазой формы взаимодействует с ритмом интонаци-

онных событий, которые задаются тематизмом художественного образца. Именно поэтому в пьесах с незакрепленным музыкальным материалом можно судить лишь о тенденциях темпового развития, реализуемых по-разному в исполнительских вариантах. Напротив, оформленный и фиксированный в нотации музыкальный текст допускает исполнительские варианты в определенных темповых рамках, продиктованных многоплановым ритмом фазной формы. Вернемся к части приведенных примеров, обратив на этот раз внимание только на особенности их тембра и фактуры в их связи с темповыми предпосылками формы.

«Классический» темповый вектор Бранденбургского концерта № 1 Баха (*пример 56*) в его ригурнеле, благодаря единовременному контрасту тематических «слоев» политембровой фактуры, обретаёт богатство «политемпа» в экспозиционной фазе, некоторую концентрацию в микро-развитии (сужения фактурных планов в фазе m^2), сменяется «выбросом энергии» в фазе m^4 (три плана фактуры в начале микрокаденции) и «замедляется» в туттийном кадансе. Отмеченная в анализе вивальдиевского концерта ор. 3 № 11 (*пример 55*) расширенная экспозиционная фаза, гармонически статичная, внутренне наполнена интенсивным накоплением фигуративных оборотов (a, b, c, d, e, f) драматического интонационного строя. Имитационное «пересечение» скрипичных фигур в экспрессивном сольном тембре, подобное скрещиванию клинков в поединке, стремительно накаляет атмосферу интонационного «пролога». Тем самым событийная сторона темпа обретаёт насыщенность и движение, в то время как последующее гармоническое и фактурное развитие (синтаксически более оживленное) оказывается темповой «разрядкой», выражением внешнего (моторного) движения. Близкое к монотембровому (струнные плюс чембало), но массивное (*tutti*) звучание ригурнеля Бранденбургского концерта № 3 Баха (*пример 54*) фактурно «утяжеляет» и отчасти выравнивает все функциональные фазы тематической дополнительностью вертикали, неоднородностью элементов, тем более выделяя фазу m^4 в т. 7 единением всех планов фактуры. «Флуктуации» событийного темпа этого ригурнеля основаны на плотности интонационных микрособытий и в целом находятся в рамках умеренного движения. Напротив, темп фаз ригурнеля в финале третьего Бранденбургского концерта (*пример 57*) основан на инерционной ритмике, причём моторика тематического зерна «умножается» как его неизменным синтаксисом, так и однотипными «многоэтажными» имитациями, удвоением фазы i . Периодически «прибывающая масса движения» (проведения темы в G-dur и затем в D-dur) не меняет внутреннего событийного темпа, который сдвигается в сторону «ускорения» только в предыкте со сменой фигуры и «рассеивается» в микрокаденции. Все вместе тяготеет к однородной, без детализации, празднично-игровой инструментальной кинетике. Подобный темповый эффект свойственен и развивающим фазам кореллиевских концертов (*пример 58 а, б*).



Глава V

ОТ МАЛОЙ ФОРМЫ К КРУПНОЙ: РАЗВИТИЕ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПРИНЦИПОВ МИКРОСТРОФИКИ И ФАЗНОСТИ

§ 1. Особенности микрострофической формы как части крупной композиции.

В музыке XVI–XVIII вв. микрострофическая форма встречается не только в своих жанрово «чистых» образцах, но и в ряде смешанных разновидностей. К ним примыкают рассмотренные в предыдущих параграфах вариационные повторы-дубли, вариационно-танцевальные сюиты. Уровни формы в таких случаях наращиваются «поверх» самостоятельных синтаксических элементов, строение целого укрупняется, но сохраняет периодическую закономерность структурного ритма. Этот путь ведет к цикличности строфики, фактурных вариаций и циклической форме сюиты.

В составе более крупных композиций микрострофическая форма подвергается различным преобразованиям. Возможность сохранения заданного хоральной мелодией ее структурного ритма отмечает Ю. Евдокимова, в связи с формой второго плана баховских хоральных обработок со сквозным развитием свободных голосов (12, 243). Действительно, песенные и танцевальные строфы в рамках крупной формы могут, сохраняя свои структурные признаки, «проецировать» их на целое. Такая проекция образуется проникновением «сквозь» микрострофы вставок инструментальной природы, то есть направлением развития формы к хоральной «концертантной», по М. Друскину, обработке: фразы хора в ней как будто «всплывают» на фоне сплошного, самостоятельного оркестрового движения: инструментальные голоса не дублируют вокальные, они нейтральны по отношению к ним. Возникает подобие *Tutti* и *solì*, где «соло» — хоровое пение, а «тутти» — ритурнель» (11, 195–196).

Повторение в вокальной и инструментальной концертной форме песенно-танцевальных ритурнелей придает ей рондальное наклонение, в котором цельная микрострофическая структура ритурнеля-рефрена отчасти выполняет песенную функцию припева. Сама же «припевная» строфа в свою очередь также может меняться, демонстрируя своеобразную микрострофическую комбинаторику в виде вариантного сочетания фраз или предложений. Особое направление развития формы возникает в случаях продления песенно-танцевального ритма посредством «цепной» микрострофичности.

Рассмотренная ранее мелодия Лютера (см. *пример 2*) вновь привлекает внимание в Хорале из баховской «Рождественской оратории» № 9 (*пример 59*), содержащем начальное преобразование микрострофы. В отличие от «общинного» четырехголосного Хорала (№ 17, *пример 25*), фразы напева разделены в № 9 небольшими инструментальными вставками на новом материале: музыкой ликования, в «блестящем» ярком тембре высоких труб, с контрапунктом праздничных, утверждающих мотивов литавр звучащей ответом на каждую хоровую реплику-фразу. Характерно разное «течение времени» в микрострофах и вставках: мерное в хоровом «соло» с

Пример 59. И. С. Бах. 'Рождественская оратория', № 9, Хорал.

a *e*

Tromba I

Tromba II

Tromba III

Timpani

Soprano
Flauto traverso
I, II in 8va
Oboe I, II
Violino I

Ach mein herz - lie - bes Je - su - lein,

Alto
Violino II

Ach mein herz - lie - bes Je - su - lein,

Tenore
Viola

Ach mein herz - lie - bes Je - su - lein,

Basso

Ach mein herz - lie - bes Je - su - lein,

Violoncello
Fagotto
Continuo
Organo (bez.)

b *e¹*

4

mach dir ein rein sanft Bet - te - lein,

mach dir ein rein sanft Bet - te - lein,

mach dir ein rein sanft Bet - te - lein,

mach dir ein rein sanft Bet - te - lein,

4

его опорой на пульсацию «шага» четвертей-восьмых, и энергичное в инструментальном «тут-ти» (опора на восьмые-шестнадцатые). Вставки функционально многозначны, воплощая идею возвращения ритурнеля — рефрена — туттийного припева, но также отчасти выполняя роль экспонирования (новый материал) и одновременно дополнения (каданс). Самостоятельность тематизма вставок говорит о «наклонении» всей формы к типу концертантного хорала, чему однако, препятствует статичный функциональный комплекс (развитие только тональное); зато функция вставок как припева упрочивает микрострофику Хорала. Схема формы фиксирует четыре микрострофы — фразы с дополнениями-припевами каждая:

$$(a + e) (b + e^1) (c + e^2) (d + e^3).$$

Структурно подобный, но иной в образном плане пример содержит Хорал G-dur (№ 23), в котором хоральным микрострофам контрастируют пасторальные припевы, тематически отчасти связанные с басовой инструментальной партией микрострофы. Ритм сицилианы в движении баса «растягивает» хоральные тоны, приближая микрострофу-фразу к функции предложения.

Ритурнель из оперы 'Орфей' Монтеверди (пример 60) представляет иной тип развития микрострофы, сохраняющей статус малой формы в составе крупной композиции оперного Пролога. «Хоровая» инструментальная песнь — тема ритурнеля — неоднократно повторяясь, предстает в двух вариантах: полном четырехфразовом (первая и заключительная строфы, пример 60а) и сокращенном за счет первой микрострофы (пример 60б). В срединных проведениях темы три фразы-микрострофы образуют самостоятельное целое, заменяя полную строфу и образуя рефрены, контрастные сольной декламации эпизодов. Не только возвращение темы, но и внутренние свойства ее структуры: смена тональности, функционально переменной гармонии, окрашивающие песенный мелос в элегически-печальные тона — обновляют снова и снова повторяющиеся фразы-микрострофы. Повествовательный ритм формы обеспечивается как рефренностью лирического туттийного «припева», так и периодичной мерностью количественно вариантных фраз-микростроф¹.

Пример 60а. К. Монтеверди. 'Орфей'.

RITORNELLO
Allegro

¹ Аналогично, только с «наращиванием», а не сокращением, микростроф строится Ариетта Керубино из оперы 'Свадьба Фигаро' Моцарта: в оркестровом обрамлении тема квадратна и двухэлементна (период из двух предложений), в вокальном же варианте она неквадратна, состоит из трех предложений. За этим, без сомнения, кроется микрострофика песни, тем более что последнее предложение темы имеет оттенок припева, и весь период как-то «неклассично» строгичен.

Пример 60б. К. Монтеверди. 'Орфей'.

RITORNELLO
Allegro

Аналогичная комбинаторика микростроф наблюдается в Мадригале Монтеверди на текст Франческо Петрарки (примеры 61а, б). Троищность структуры лежит в основе песенного ритурнеля-рефрена², еще дважды возвращающегося³ после контрастирующих ему, фазных по развитию эпизодов: Ритурнель + Эп. I. + Рит. + Эп. II. + Рит. Начальный рефрен Мадригала состоит из трех автономных предложений, основанных на трех разновеликих фразах:

$$\begin{array}{l} \text{микрострофы-предложения ритурнеля:} \quad A \quad B \quad A/B \\ \text{микрострофы-фразы:} \quad abc + ded' + \frac{abc}{ded'} \end{array}$$

Возникают три уровня структурного ритма, два из которых имеют явную микрострофическую природу, что подчеркнуто замкнутостью и фраз, и предложений, и один, самый верхний — статус ритурнеля-рефрена крупной формы. Помимо признаков рондальности и концертности, в строении мадригала выявляются черты песенной строфики и функций припева. Припевом-дополнением звучат в каждом предложении суммирующие третьи фразы ($c, d' c/d'$), звуковысотно «обегающие» тонику и дополнительно кадансирующие. Аналогичное значение получает третье предложение ритурнеля (A/B), полифонически совмещающее прежде самостоятельные песенные мелодии женских и мужских голосов. Наконец, сами проведения ритурнеля также имеют «припевный» жанровый статус в контексте целого, периодически возвращая после сквозных, идущих «за словом» драматических эпизодов обобщающий песенный образ.

В этом произведении, стоящем особняком по своей отчетливой жанровости среди 'Воинственных и любовных мадригалов' Монтеверди, песенно-игровое начало сочетается с усложнением жанрового подтекста. Внешняя «простота» песни вуалирует искусный контрапункт двух мелодических вариантов; «хороводное» вращение звуковысотного рисунка, звонкие игровые переключки вокальных партий постоянно обновляют фонизм мелодии (тембр инструментальный и вокальный, женских и мужских голосов). Сама мелодия «мерцает» интонационно родственными оборотами (поступенными и терцовыми микромотивами), цезуры в ней то отчетли-

² Форма данного мадригала несет несомненные черты концертности и собственно концертной композиции. В этом смысле термин «ритурнель» приложим к основной песенной теме: в его значении главного и возвращающегося тематизма.

³ С учетом проведенных внутри эпизодов это количество возрастает.

Пример 61 а. К. Монтеверди. 'Воинственные и любовные мадригалы'. Книга VIII.
'Vago augelletto che cantando vai'

A 6 e 7 voci con doi violini e un contrabasso

(Fr. Petrarka)

Score for Soprano (C.) and Contrabasso (Bc.).

(A) *a* *b* *c*

C.: Va - go, va - go au - gel - let - to che can - tan - do va - i, che can - tan - do, can - tan - do, can - tan - do va - i.

Bc.: (B)

Score for Violins I and II (VI. I, VI. II) and Bass (B.) and Contrabasso (Bc.).

(B) *d* *e* *d'*

B.: Va - go, va - go au - gel - let - to che can - tan - do va - i, che can - tan - do, can - tan - do, can - tan - do va - i.

Bc.:

Score for Tutti (TUTTI) section, starting at measure 11.

(A) **(B)**

VI. I, VI. II, C., Q., A., T. I, T. II, B., Bc.

Lyrics for all parts: Va - go, va - go au - gel - let - to che can - tan - do va - i, che can - tan - do, can - tan - do, can - tan - do va - i.

Пример 61 б. К. Монтеверди. 'Воинственные и любовные мадригалы'. Книга VIII.
'Vago augelletto che cantando vai'

106

VI. I

VI. II

C. ^(A¹) *a¹* *b¹*

Va - go, va - go au-gel - let - to che can - tan - do va - i.

Q.

Va - go, va - go au-gel - let - to che can - tan - do va - i. ^(B¹) *d* *e*

B.

Va - go, va - go au-gel - let - to che can - tan - do

Bc.

110

VI. I

VI. II

C. ^(A²)

Va - go, va - go au-gel - let - to che can - tan - do va - i, che can - tan - do va - - - i.

Q.

Va - go, va - go au-gel - let - to che can - tan - do va - i, che can - tan - do va - - - i.

A.

Va - go, va - go au-gel - let - to che can - tan - do va - i, che can - tan - do va - - - i.

T. I

Va - go, va - go au-gel - let - to che can - tan - do va - i, che can - tan - do va - - - i.

T. II

Va - go, va - go au-gel - let - to che can - tan - do va - i, che can - tan - do va - - - i.

T. III

^(B²) Va - go, va - go au-gel - let - to che can - tan - do va - i, che can - tan - do va - - - i.

B.

va - i, va - go, va - go au-gel - let - to che can - tan - do va - i, che can - tan - do va - - - i.

Cb.

Bc.

вы, то сглажены и при этом различны в мелодии сопрано и басов; игра временной симметрии и асимметрии выражается в квадратности начальных и неквадратности заключительной фраз. Басовый песенный ответ по-существу — вовсе не песенный, поскольку напоминает фигуры оstinatного баса, впрочем, также не повторяющегося, а вариантного. Даже распев легкого и певучего трехстопного стиха Петрарки, преобразованного в ритурнеле повтором слов в четырехстопный, слегка варьируется в пределах от силлабики до двухзвучного «растяжения» слога, что создает особый эффект непосредственной, сиюминутной вокализации, и в тембровом «вертикальном» плане — слегка «шероховатого», как бы спонтанного многозвучия.

Эта-то многоплановая вариантность дополняется изменением структуры проведений микростроф в эпизодах. Особенно выделяется заключительный ритурнель (*пример 61б*), с его лирической эмфазой в самый последний момент строфы — отсветом «субъективных» образов из эпизодов мадригала:

Заключительный раздел:	Ритурнель
Микрострофы-предложения:	A ¹ B ¹ A ² /B ²
Микрострофы-фразы:	av de $\frac{ae}{de}$

В итоге импровизационная, «свободная» вариантность строф всех уровней формы (микростроф и строф-ритурнелей), характерная для микрострофики количественная и структурная нестабильность обретают экспрессию утонченного, слегка асимметричного «боттичеллиевского» рисунка.

Тот же принцип комбинаторики наблюдается в ритурнелях концертов ‘Времена года’ А. Вивальди.

Праздничная тема I части концерта ‘Весна’ (*пример 62а*) в полном виде представлена лишь в начале:

A	+	A ¹	+	B	+	B ¹
(forte)		piano		forte		piano

Ее схема двухчастной песни с дополнениями-эхо (повторением *piano*) обозначает структуру трехтактовых предложений, функционально соотносимых как зачины (с половинными кадансами) и заключения (с полными кадансами), или начальные запевы и завершающие припевы, хотя и без характерного для «припевов» Tutti. Периодичность (но не период) с функционально подобным целому профилем (зачин – припев-ответ), содержится также внутри трехтактовых предложений, образуя фразовые микрострофы:

предложения:	A	A ¹	B	B ¹
фразы:	$a \ a^1 \ a^2 + a \ a^1 \ a^2 + \text{в} \ \text{в} \ \text{в}^1(c) + \text{в} \ \text{в} \ \text{в}^1(c)$			
динамика:	<i>forte</i>	<i>piano</i>	<i>forte</i>	<i>piano</i>
окончания кадансов:	T T D	T T D	T T T	T T T

Все остальные проведения ритурнеля сокращены до его второй части без эхо (*пример 62б*), восстановленного лишь в обрамлении. Форму темы повсюду «удерживает» ее жанровая — то есть песенная, микрострофическая — структура. Характерно, что единственный участок формы, в котором вариант основной темы *cis-moll* развивается секвентно с дроблением синтаксического ритма, разрушает микрострофику (тт. 66–70, *пример 62в*), «едва возвращенную» к кадансу благодаря полутактовым мотивным повторам (тт. 68–70).

Пример 62. А. Вивальди. 'Времена года' ор. 8, № 1 'Весна', I ч.

a) A *a* *a*¹ *a*² A¹

Allegro

VI. pr. (f) piano

VI. I (f) piano

VI. II (f) piano

Vla. (f) piano

Org. e Vc. (f) piano

Cemb. (f) p

5 B *b* *b*

forte

forte

forte

forte

forte

6 5 6 4 5 3 6 4 5 3

9 *b*¹ (c) B¹ Solo

piano

piano

piano

piano

piano

6 5 6 4 5 3 6 4 5 3 6 4 5 3

p

Пример 62. А. Вивальди. 'Времена года' ор. 8, № 1 'Весна', I ч.

6) B *b* *b* *b¹ (c)* Solo

56 *Tutti* *(mf)* 66 *Tutti* *(f)* *Tutti* *(f)* *Tutti* *(f)* 7

VI. pr.
VI. I

VI. II

Vla.

Org.
e
Vc.

[Allegro]

Cemb.

56 66

67 *Solo* *Tasto solo*

7

67 *Tasto solo*

Пример 63. А. Вивальди. 'Времена года' ор. 8, № 1 'Весна', III ч.

The musical score for Example 63, 'Spring', III part, by Antonio Vivaldi, is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is marked 'Allegro' and '(f)'. It features a main theme 'a' and a variation 'a1'. The second system (measures 5-8) is marked '(f)' and 'forte'. It features a main theme 'b' and a variation 'b1'. The third system (measures 9-12) is marked 'Solo'. It features a main theme 'c' and a variation 'c1'. The score is in G major (three sharps) and 12/8 time. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Organ/Contra Bass. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

Сицилиана Финала (Danza Pastorale) того же концерта (пример 63) отчасти реализует тот же принцип: и в построении основной темы из многопланового микрострофического синтаксиса, и в ее дальнейших проведениях (тт. 22–23, 58–64). Но, в отличие от предыдущих примеров, здесь наряду с микрострофической структурой действует фазное течение концертной формы. При внешнем сходстве схемы ритурнеля с бар-формой AA¹B, функция второй части поначалу соответствует не столько продолжающей, второй крупной микрострофе, сколько развитию. В итоге тематические изменения (синтаксическое дробление, доминантовый бас микрострофы B, смещение мелодии с сильной доли к затакту и т. д.) «размывают» окончание ритурнеля, как и всех остальных его проводений:

$$\begin{array}{ccccc}
 A & A^1 & B \\
 aaa' + aaa' + bb'cc'dd \\
 (forte) & piano & forte \\
 3т. + 3т. + 2т. + 2т. + 2т.
 \end{array}$$

Сходную модель с эхо-повтором асимметричных трехтактовых микростроф представляет форма ритурнеля первой части: 'Ballo e canto de' Villanelli' концерта А. Вивальди 'Осень' (пример 64). Однако здесь ритм глубоко расчлененной формы опирается на многоплановую осциллатность, включающую одноктактовые мотивы и их микро-мотивные элементы. Мельчайшие песенно-танцевальные обороты, как и более крупные синтаксические структуры, постоянно продлевают форму вариантным обновлением мелодических деталей, динамики и фактуры. Образуется примечательная по своей «бесконечности» вариантная строфическая цепочка.

В схеме относительно отчетливо можно представить лишь некоторую часть планов микроструктур; отметим двух-трехтактовые фразы-микрострофы, микрострофы-фразовые пары, организованные по признаку контраста *tutti* и *solo* двухчастные микрострофы АВ, А¹С с заключительной асимметрией в виде сокращенной микрострофы А⁽²⁾:

$$\begin{array}{ccccccccc}
 A & B & A^1 & C & A^{(2)} & \text{каданс-наложение} \\
 [(a + a') + (b + a^2) + (a^3)] & [(a^4 + a^4) + (c + c')] & [(a^2 + a^3)] \\
 3т. + 3т. + 2т. + 2,5т. + 2,5т. & 3т. + 3т. + 4т. + 4т. & 2,5т. + 2,5т. \\
 f & p & f & p & f & p & f & p \\
 tutti + v-no princ & solo & tutti
 \end{array}$$

Пример 64. А. Вивальди. 'Времена года' ор. 8, № 3 'Осень', I ч.

Violino principale

Allegro

(f)

Piano

Forte

Piano

(f)

(p)

Forte

Piano

(f)

(p)

Однотипность членения темы подчеркивается на разных уровнях припевами, функции которых выполняют: последние одноктавые мотивы фраз-микростроф, их «отзвуки»-эхо (*piano*) разного масштаба (по 3 т., 2,5 т. и 4 т.), части В и С ($b + a^2$) по отношению к микроритурнелю А и А¹; кроме того, внутри части В припевом звучит репризное «включение» (a^2). Припевы-дополнения как события на нескольких уровнях формы укрупняют микрострофы, границы которых частично не совпадают (см. раздел В, с его двумя припевами: внутренним репризным и «внешним» эхо-дополнением). Характерная вариантная комбинаторика проявляется в разном сцеплении микростроф-фраз: например, в той же части В фраза a^2 отвечает фразе b , тогда как фраза a^3 служит их дополнением, но в заключительной микрострофе А⁽²⁾ они образует единую двухэлементную структуру a^2a^3 .

Сокращения остальных проведений этой темы подобны тем, которые встречались в предыдущих образцах. И здесь также выделяются ритурнельные развивающие участки, как с т. 57 (g-moll) и с т. 77 (C-dur). Мотивное дробление в секвенциях меняет структуру, масштаб и синтаксический статус фраз-строф. Так, вторая фраза соль-минорного ритурнеля расширена развитием до предложения; вторая фраза до-мажорного ритурнеля, напротив, продолжена дополнениями и дробится полутактовыми мотивами. Все это меняет функциональный профиль ритурнеля, структурные элементы которого вместо подобия функций обретают разнонаправленное развитие и тем самым теряют свою обусловленную жанром строфичность.

Почти полностью на «цепной» строфике основана большая экспозиционная часть финала этого концерта, 'La Caccia' ('Охота') (пример 65). Начальной паре предложений-строф отвечают вплоть до т. 53 строфы туттийных и сольных предложений и фраз. Микро-строфы финала подобны ярким «картинкам», представляющим череду образов (по-крестьянски акцентные, «ударные» мотивы танца, игра фанфар — «валторн» у Violino principale).

Пример 65. А. Вивальди. 'Времена года' ор. 8, № 3 'Осень', III ч.

Allegro

VI. pr.
VI. I

VI. II

Vla.

Org. e Vc.

Cemb.

Allegro

Пример 65. (продолжение).

9

17

25

§ 2. Взаимодействие принципов микрострофики и фазности в крупной форме.

Поскольку микрострофический и фазный принципы являются главенствующими в структурировании синтаксиса гомофонной музыки Барокко, они многообразно сочетаются в крупной форме.

Критическим для микрострофического ритма является «погружение» характерной для него периодичности в фазное развитие, растворяющее песенно-танцевальный синтаксис и прежде всего область его кадансовых зон (что отчасти было показано на примерах из концертов Вивальди 'Осень', *примеры 65, 66*). Ритм строфики тем самым оказывается «подавленным», хотя это не препятствует проявлению ритмических признаков танцевального либо песенного жанра на уровнях фонического и мелкого «элементного» ритма. У этого процесса есть и обратная сторона. Синтаксическая дискретность, периодичность в сочетании с жанрово окрашенным тематическим материалом способствует кристаллизации микрострофического ритма, который может возникнуть даже в развивающих фазах из повторения коротких мотивных звеньев, фигур, фраз. Имитации в духе эхо, широко распространенные в гомофонных и полифонических жанрах, также образуют кратковременные «островки» расчлененного синтаксиса, выделяющиеся в непрерывном потоке развертывания. Подчас изобразительные эхообразные повторы в приглушенной динамике приближаются по функции к «припеву»-дополнению, признаку микрострофики (*примеры 66, 67*).

Яркая мозаика эхо-имитаций на игровых фигурах в Дорийской 'Фантазии в манере эхо' Я. Свелинка (*пример 66*) выделяет эти участки формы на фоне слитного фазного развертывания окружающих разделов. По характеру чередования имитационные пары иногда приближаются к микрострофическому ритму (см. пары мотивов танцевально-игрового звучания, с упругим ритмом в тт. 43–44, песенные фразы в тт. 48–49, кадансовые фигуры в тт. 50–51), хотя в целом микрострофическому звучанию этого периодического ритма препятствует инструментальная природа элементов, их тональное и масштабное различие.

Пример 66. Я. Свелинк. 'Фантазия в манере эхо'

Пример 67. Я. Свелинк. 'Фантазия в манере эхо'.

a)

70

74

78

82

б)

89

92

Жанровые признаки развивающихся интонаций во фрагменте Эолийской 'Фантазии в манере эхо' Я. Свелинка (*пример 67а*) более отчетливы, отчего микрострофический ритм становится несколько рельефнее. Ритмическая острота фигур, долготная акцентность свидетельствуют о танцевальности, выделяется также нечто вроде «песенно-хоровых» оборотов (тт. 73–74). Скобками в примере отмечено, как эти фигуры втягиваются в фазное движение с т. 73, увлекая за собой и «ломая» такой устойчивый в начале фрагмента (с т. 72), четный многоплановый метр и теряя по пути частицы своих элементов. Метрическая переменность фрагмента, не единственная в этом произведении (см. тт. 69–70), входит в игровое семантическое поле «манеры эхо». Другой фрагмент той же Фантазии (*пример 67б*) содержит уже вовлеченные в фазное развитие мотивы, подобно предыдущему примеру секвентным повтором «разрушая» на время инерцию титульного метра.

Преодоленная тенденция к микрострофике в финале оркестровой Увертюры (сюиты) И. С. Баха (*пример 68*) все же позволяет услышать «в глубине» связанного развертывания формы отдельные признаки мерного строфического ритма. Господство фазного развития выражается уже в модулирующем тональном плане первой части, в ее оркестровой драматургии: тембровом блеске туттийного тематического ядра и развертывании сокращенным инструментальным составом. Вместе с тем, отголоски микрострофики заметны в тематической повторности зачи-

Пример 68. И. С. Бах. Увертюра. Réjouissance.

a

Trb. in D I

Trb. in D II

Trb. in D III

Timp. in D u. A

Ob. I, VI. I

Ob. II, VI. II

Ob. III

Vla.

Fag., Vc. e Cb.

Cemb.

Пример 68. (продолжение).

The musical score for Example 68 (continued) consists of two systems of staves. The first system covers measures 4 through 7, and the second system covers measures 8 through 11. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score is written for a piano and a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The piano part features a prominent melodic line with trills (tr) and a bass line with eighth-note patterns. The string quartet provides harmonic support with chords and moving lines. Functional phase markers are placed above the piano staff: (a^2) above measure 4, (m^3) above measure 5, b above measure 6, b^1 above measure 7, and (b^3) above measure 8. The second system starts with measure 8, marked with a double bar line and a repeat sign. It includes markers (m^4) above measure 8 and (t) above measure 10. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 11.

нов первых двух фраз полонезного по характеру танца, с его рельефным, энергичным ритмическим рисунком, а также в «увертюрной», в духе праздничной музыки уже XIX в., секвентной повторности почти романтических по звучанию мотивов тт. 5–8, раздвигающих рамки трехдольного такта до четырех долей. Однако мощное фазное течение формы уже со второй фразы «считает» кадансовые цезуры, в концертной плотной звучности устремляя движения в русло развивающихся участков вплоть до каданса первой части (см. в примере знаки функциональных фаз, в сочетании со знаками микрострофики).

Ведущий принцип в сочетании микростроф и фаз, как правило, определяется интонационным «наклонением» тематизма и формой крупного плана. Танцевальные части сюиты или концерта тяготеют к периодической расчлененности в изложении материала, но в условиях развернутой композиции они испытывают притяжение также фазных форм развития. Концертная форма — самая крупная гомофонная структура эпохи Барокко — также содержит постоянное перетекание фазных и микрострофических принципов формообразования.

Интересные образцы сочетания танцевальной «коленной» строфичности с фазным развитием представлены в некоторых жанровых частях *Concerti Grossi* А. Корелли. Такова, например, Жига, финал концерта ор. 6 № 12 фа-мажор (пример 69).

Крупная трехчастность (с повторением первого и второго-третьего разделов) композиции Жиги, типичная для многих частей концертов А. Корелли, опирается в данном случае на ярко выраженную строфику внутри всех разделов в сочетании с некоторыми признаками функционального рельефа фазной формы. В построении формы крупного плана заметную роль играют песенно-танцевальные «припевные» дополнения, которые, соответствуя в жанровом отношении строфичности, одновременно дробят синтаксический ритм формы и способствуют ее фазным процессам.

Моторный тонус этой итальянской жиги, основанный на ритмической энергетике скрипичной мелодии, усилен акцентными аккордами остальных инструментов ансамбля и периодичностью «колен»-строф, преобладающей квадратностью. Структурный ритм задается замкнутым модулирующим периодом — микрострофой А; ей отвечает, вполне в духе песенно-танцевального припева, вторая восьмитактовая строфа В аналогичной структуры, но гармонически разомкнутая и тем самым скорее составляющая предложение. Третья строфа (С, развивающее и замыкающее предложение) составляет «ответ ответу», или второй припев, она отмечена привлекающими внимание секвенциями, задержаниями и педалями в фактуре чембало. Строфа С могла бы туттийно замкнуть всю трех-коленную структуру, однако к ней «цепляется» варьированное повторение-дополнение (С¹), в мелких триольных фигурациях стремительно «прокатившееся» до кульминации. Последний штрих — почти буффонный: трех-тактовое дополнение к дополнению D (оно сохраняется и в конце всей части) тормозит «напор» накопленной моторики. В функциональном плане микрострофическая (все еще «микро», несмотря на величину предложений) структура АВСС¹D содержит признаки фазы секвентного гармонического и тонального развития (m^2), по фактуре и ритму — черты микрокаденции (m^4) и заключения t^4 . Последовательное «понижение» синтаксического статуса микростроф (от периода до разомкнутых, продолжающих, дополняющих предложений, а затем и фразы) также свидетельствует о нарастании в этой части развивающей функции.

Но еще интереснее оказывается срединный раздел: в отличие от обычного для второй части фазного развертывания, он весь состоит из замкнутых кадансами строф: E F (E¹) G (E²). Его зачин строится как модулирующий период, аналогично первой части, и к нему прилегают в качестве продолжений-дополнений сокращенные строфы — предложения. В этом, помимо ладовых и тональных изменений, и выражается его развивающая функция.

Зато реприза «преподносит сюрприз» в виде нарастания фазного развития: вторая строфа изменена, расширена, насыщена секвенциями, ее синтаксический ритм дробится, синтаксические наложения скрадывают возможные кадансовые цезуры. Ускоренное таким образом движение вместо ожидаемых строф переходит в настоящую микрокаденцию на 11 тактов. Схема репризы с точки зрения микрострофики А Н I I¹ J с ее второго элемента (Н) уже не соответствует строфическому ритму формы, так как в ней берет верх фазное развитие: секвенцирование m^2 , умноженное завершение t , совмещение с ним микрокаденции m^4 .

⁴ Строеение этой формы, объясняемое с точки зрения микрострофики, содержит также слабый оттенок старинной двухчастной формы (модуляция в доминанту в первой части — отталкивание от основной тональности во второй части).

Пример 69. А. Корелли. Concerto grosso op. 6, № 12. Giga.

Allegro

(A)

I Viol. concert.

II

Vc.

I Viol. di rip.

II

Vla.

Vc., Cb.

Cemb.

(B)

9

(m²)

(C) (m²)

18

(C1) (m²) (m⁴)

5 6 5 6 5 6 6 6 6 3 5 5 6 5 6

6 6 6 3

18

=

27

(D) (t)

1. 2.

5 6 5 6 6 6 6 3 4 2 6

6 6 6 3 4 2 6

27

36 $\textcircled{\text{E}}$

$\textcircled{\text{F}} \textcircled{\text{E}^1} t$

36

45 $\textcircled{\text{G}} \textcircled{\text{E}^2} t$

$\textcircled{\text{A}}$

45

54

$\textcircled{H} \textcircled{m^2}$

6 5 4 6 5^b 4^b 3

==

62

6 5 4 3 6 5 4 3 6 7 6 7 6

71

t *I* *m⁴*

71 72 73 74 75 76 77

78

I¹ *t* *J* *t*

78 79 80 81 82 83 84

Пример 70. И. С. Бах. 'Магнификат'. № 9, Ария.

Fl. I

Fl. II

Alto

Cont.

5

8

11

14

Е - су - ри - ен - тес им - пле - - - vit бо - нис, е - су - ри - ен - тес им -

пле - vit бо - нис et ди - ви - тес ди - ми - sit, et ди - ви - тес ди - ми - sit, ди -

Пример 70. (продолжение).

14

mi - sit in - a - nes, et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes;

14

Песенно-танцевальный тематизм, начинающийся со строфической «рифмы», в крупной форме имеет тенденцию продолжаться фазным развитием — отзвуком полифонического принципа «ядро-развертывание». В этом отношении примечательны вводные инструментальные «девизы» вокальных сочинений, излагающие основной материал, концертные инструментальные ритурнели, микрострофический зачин в которых выражен более рельефно, чем в Увертюре И. С. Баха. Таковы баховские Арии D-dur, E-dur из ‘Магнификата’, ритурнель Итальянского концерта, начальный ритм микрострофики которых продолжается фазным «скольжением» развертывания.

Ариозное «ядро» Арии E-dur из ‘Магнификата’ (пример 70), своего рода «концерт» для голоса и дуэта флейт, репрезентирует тип вокальной мелодики со стихоподобным синтаксисом и, соответственно, парой микростроф; флейтовое пасторальное продолжение воплощает инструментальный распев, вариантное плетение фигураций и фазную непрерывность. Формы частей Арии отличаются тонально, масштабно и структурно, однако по сути представляют собой варианты одного прототипа, состоящего из микро-строфического «ядра» и в разной мере реализованных фаз малой барочной формы. С точки зрения фазной функциональности, в «девизном» инструментальном ритурнеле сокращены фазы развития и микрокаденции. Зато первый же вокальный вариант темы активизирует сначала развивающую функцию m^1 (тонально, поворотом в сферу доминанты, и синтаксически, структурным дроблением), а затем функцию m^4 — ярко выраженную микрокаденцию с внутрислоговым распевом и фигурационными формами тематизма вокальной партии.

Очень отчетливо выражены фазы развертывания в ритурнеле ‘Итальянского концерта’ (пример 71), звучащие после пары квадратных предложений — «туттийных» микростроф. Они включают, помимо квази-импровизационного поворота в начальное развитие (m^1), предыкт и «сольную» микрокаденцию (m^3 , m^4). Характерно, что следующий, «сольный» по фактуре и мелодическому материалу эпизод также имеет, как, впрочем, и почти все последующие, аналогичное строение.

Пример 71. И. С. Бах. 'Итальянский концерт', I ч.

8

13

17

21

26

32

Настоящую «энциклопедию» различных вариантов сочетания микрострофики и фазного развития содержат Бранденбургские концерты Баха. Понимание механизма взаимодействия принципов микрострофы и фазности дополняет и уточняет представление о внутреннем строении частей концертной формы.

Ритурнели реализуют это сочетание наиболее рельефно. Индивидуальные свойства их тематизма отчасти связаны с жанровыми (танцевальными) прототипами, обуславливающими структуру микрострофики, а тип развития — с фазным развертыванием. Начальные участки ритурнелей первых частей можно охарактеризовать с точки зрения микрострофического ритма в концертах №№ 2, 4, 6, с точки зрения фазности — в концертах №№ 1, 3 (см. примеры из предыдущих разделов), № 5; в концерте № 3 это также финал. Но в большинстве случаев оба принципа сочетаются.

Так, даже в изложении периодоподобной темы концерта № 2 (8 тактов, два вариантно повторяющихся предложения с типичным для периода соотношением кадансов) выделяется расчленяющее сопоставление однотокового сложного мотива и каденционно-предыктовые свойства также повторяющейся второй половины предложения. Фазность реализуется сферой доминанты, фигурационным материалом, его гаммообразным «выпрямлением» к середине такта, она усилена унисонной микрокаденцией флейты и гобоя в окончании (т. 8). Вторая тема концерта (тт. 9–10) в форме замкнутой фразы допускает при дальнейшем развитии и соединение с фазным участком основной темы (тт. 16–17, 19–20, 23–24), и также имитационные повторения у других инструментов, образуя в этом случае цепь микростроф (тт. 60–67). Естественно, общая функциональная направленность формы в приведенных случаях (и в фазной цепочке, и в микрострофах) все же подчинена развитию.

Уникальный образец сочетания микрострофической и фазной формы представляет развернутый ритурнель I части Бранденбургского концерта № 4 (*пример 72*). Последование трех вариантов основного ритурнеля внешне выглядит как трехчастная композиция:

$$\begin{array}{lcl} \text{Части ритурнеля:} & A & + \quad A^1 \quad + \quad A^2 \\ \text{Тональный план:} & G-D & \quad D-G \quad \quad G \end{array}$$

Однако при четкой выраженности микрострофического ядра и развивающих фаз (m^1 , со-
вмещение m^3 и m^4) первые два раздела лишены фазы t , в результате развитие непосредственно
вливается в микрострофическое повторное экспонирование. Плавности перехода содействует
начальный прелюдированный тематизм, также тяготеющий к фазно-вариантному типу про-
движения⁵. Полная экспозиционная фаза концерта несет на себе признаки крупной вариантной
строфики, части которой все же функционально соподчинены: не только тональной и фактур-
ной вариантностью, но и различным направлений развития трех микрокаденций. Если первая
из них представляет собой «ускорение» фигуративного микро-ритма, непосредственно возни-
кающая из фазы развития, то вторая включает подобную динамизирующую фазу на новых моти-
вах (тт. 43–46) перед тем, как переходит на материал первой микрокаденции. Наконец, третья
суммирует предыдущие варианты «импровизационных» фаз m^4 , приводя к кульминации на
энергичных двудольных фигурах.

⁵ В статье Л. Ивановой (15, 15–16) содержится детальный анализ тематизма IV концерта, наряду с остальными. Автор отмечает, в частности, вводный по функции характер арпеджированного мотива темы, разомкнутый «рыхлый» характер строения ритурнеля, структурное и масштабное различие трех его проведений.

Пример 72. И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 4, I ч.

Allegro α α^1

Viol. princ.

Fl. I

Fl. II

Allegro

VI. I

VI. II

Viola

Vc.

Cb.

Allegro

Cemb.

9 m^1

17 m^4 a^2

25 a^3 m^2

32 m^3 / m^4

=

39 m^4

46

a^4

(a^5) m^3/m^4

55

m^4

В развивающих участках концертной баховской формы более всего обращают на себя внимание сочетание редукции и гипертрофии отдельных фаз. Например, характерное умножение фазы микрокаденции встречается в концерте № 3 (*пример 73*, тт. 47, 51, 67, 91, 108–118).

Здесь, в отличие от нормативной микрокаденции, нейтрализующей тематический рельеф, Бах тематизирует жанр сольной импровизации, придавая функции m^4 признаки i/m (*пример 73a*). В этом же концерте есть и нормативные фазы m^4 , из них выделяется также тематически контрастная окружению «вивальдиевская» кульминация, стыкованная с фугато (*пример 73б*, тт. 87–90). Выделяется также грандиозная каденция чембало концерта № 5, занимающая около трети всей формы: по фактурным, гармоническим, тематическим свойствам она является гипертрофией фазы микрокаденции. Характерно, что и сама она также состоит из ряда участков фазного наклонения.

Пример 73 а. И. С. Бах. 'Бранденбургский концерт' № 3, I ч.

46

VI. I

VI. II

VI. III

Vla. I, II, III

Vc. I, II, III
Cb.

Cemb.

p

[p]

49

f

p

f

p

[f]

[p]

[f]

[p]

Пример 73б. И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 3, I ч.

87

VI. I

VI. II

VI. III

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Vc.
I, II, III
Cb.

Cemb.

89

p

p

p

p

p

[*p*]

[*p*]

В заключение рассмотрим сочетание микрострофического и фазного принципов в финальном Хорале ‘Рождественской оратории’ Баха (№ 64). Эта неповторимая композиция, хотя и относится к типу концертантной хоральной обработки, содержит уникальное художественное воплощение повествовательного периодичного ритма микрострофики Хорала № 5 (его варианта в мажорной гармонизации), встроенного в фазное течение старинной концертной формы.

Весь Хорал № 64 имеет следующую композицию:

	A	B	:	C D	E	F
:Rit. D-dur		Rit. ¹ h-moll	:	Rit. ² D-dur	Rit. ³ h-moll	Rit. ⁴ A-dur Rit. D-dur
:a + a' m' m ⁴ t m ⁴ t a m'			:	a + a' m' m ⁴ a m ² t	a m ² m ⁴ /t a+a'm'm ⁴ t	

Хоральные фразы-микрострофы, в соответствии с их возросшей семантической и структурной функцией автономных «строф» обозначены буквами А, В, С, D, E, F; оркестровый ритурнель (Rit.) включает начальную фразовую микрострофику на инструментальном материале (a, a'), продолженную фазным разворачиванием (m', в развитии также m²) и расширенной микрокаденцией (m⁴). Оркестровые участки в контрапункте с фразами хора проводят материал ритурнеля, в разной степени его целостности и в разных тональностях, образуя «параллельный» хоральному и несовпадающий с ним строфический план формы:

||: Rit. — Rit.¹ :|| Rit.² — Rit.³ — Rit.⁴ — Rit.

Как это свойственно многоцентральной концертной форме, ее членение и, соответственно, структурный ритм неоднородны и не совпадают по разным параметрам. Так, первый крупный раздел, повторяясь подобно «увеличенной» первой части формы бар, не только имеет, в отличие от нее, в основном фазное строение: он также асимметричен, разомкнут тонально (D-dur – h-moll) и структурно, включает малую фазную барочную форму (ритурнель) и начало развития ее материала в духе концертной композиции. Но главное — в его «дополнении» (фаза m⁴t, затем — a m') звучат микрострофы хора. Периодический ритм хоральных фраз вплавлен в разные фазы течения ритурнеля: гимнические хоровые реплики то выносятся развитием ритурнеля в кульминацию, то оказываются в середине или в его завершении. Все это ставит фразы в неравное функциональное положение, ломает горизонталь ритмического плана строф хора. — С другой стороны, собственный тематизм ритурнеля, развиваясь по законам фазной формы, также теряет свою непрерывность и слитность в моменты включения хоральных микростроф, получая второе измерение — ритмический план, расчленяющий форму вразрез с ее фазами.

Контраст тематических пластов, образующих встречные «диагонали» ритма формы, дополняется различными мерами фонического ритма: крупными (четвертные длительности) в мелодии хора, мелкими (восьмые и шестнадцатые) в теме ритурнеля. Это создает символическую «разновременность» тем: фразовые «строфы» хора со своим вне-временным темпом возносятся над праздничными звуками «ликующего мира». «Музыка жизни» — фанфары и громоподобные удары литавр, нарастающее движение юбилейных — осененная «вечным» строфическим ритмом хоральных фраз, сквозь тени минора и модуляционные лабиринты в итоге возвращается к простору и свету ре-мажорного обрамляющего ритурнеля.

Пример 74. И. С. Бах. 'Рождественская оратория', № 64, Хорал.

a

The musical score is divided into two systems. The first system, marked *a* and *piano*, includes staves for Tromba I, Tromba II, Tromba III, Timpani, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viala, and Continuo (2 ×) / Organo (bez.). The second system, marked *a¹* and *(m¹)* and *forte*, continues the instrumentation. The score features various musical notations, including treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The Continuo part includes figured bass notation: 7 4 2 6 6 4 5 3 6 5 5 6 5.

The musical score is for the song "The Rose Tree" in G major. It begins with a piano introduction consisting of a 6/8 measure followed by a 4/4 measure. The introduction features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The main melody is in the treble clef, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The accompaniment is in the bass clef, starting with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The melody is marked with a "6" above the first measure and a "6" above the second measure. The accompaniment is marked with a "6" above the first measure and a "6" above the second measure. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The melody is marked with a "6" above the first measure and a "6" above the second measure. The accompaniment is marked with a "6" above the first measure and a "6" above the second measure.

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for guitar, piano, and vocal parts. The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system includes a guitar staff with a treble clef and a key signature of two sharps, and three piano/vocal staves. The second system includes a guitar staff with a treble clef and a key signature of two sharps, and three piano/vocal staves. The guitar part features a prominent melody in the first system, marked with a circled '9' and a 't' (trill) above the first measure. The piano part features a melody in the second system, marked with a circled '9' and a 't' (trill) above the first measure. The vocal part features a melody in the third system, marked with a circled '9' and a 't' (trill) above the first measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and trills. The guitar part includes a circled '9' and a 't' (trill) above the first measure. The piano part includes a circled '9' and a 't' (trill) above the first measure. The vocal part includes a circled '9' and a 't' (trill) above the first measure. The score is a high-resolution scan of a printed musical score.

12 t m^4 t tr

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Nun denn seid ihr wohl ge - ro - - - chen
Chri - stus hat zer - bro - - - chen,

6 5 6 6 6 4 6 5 6



Заключение

Сложившиеся в музыкальной истории формы, обобщая массив характерных для стиля текстов, несут в себе «отблески» художественной экспрессии, формирующие их содержательный потенциал. Не уподобляется ли они, тем самым, неким «идеальным» объектам, иллюстрирующим мысль Германа Гессе об «игре в бисер» — как соотношении сущностей, ценностей интеллектуальных и духовных, рожденных «человечеством в его творческие эпохи» (8, 25)? Динамический, функциональный, структурный профиль музыкальной формы, ее характерный ритм и запечатленный им тип времени-движения — «временной кристалл» — составляют часть смыслового поля, поэтики формы-структуры и формы-процесса. Виртуальное содержание, возможная выразительность формы становятся реальными, наполняются истинным значением и индивидуальной экспрессией в конкретном тексте, где и происходит развертывание заложенных в форме предпосылок (44, 23).

Подобные «смысловые предпосылки» присущи и малым гомофонным до-классическим формам. Такова цепочка строфических «кристалликов» — микрострофическая форма, жанрово окрашенная, многопланово расчлененная и периодическая, с ее модусом повествовательности; такова же и малая фазная барочная форма, с ее континуальной «расплавленностью», постепенным перетеканием «микро-событий» и единой эмфатической кульминацией. Вариантность синтаксических элементов и множественность их соединений, количественное и функциональное многообразие модификаций вносят в содержательный спектр этих форм ту меру свободы, непредустановленности (непредсказуемости), которая способна компенсировать их статику, граничащую с признаками хронотопа форм канонического искусства. Их роль в музыке XVI – первой половины XVIII вв., взаимодействие в крупной форме характеризует способности музыкального мышления, оформления и соотношения в до-классическом музыкальном искусстве художественных образов и идей.

Какими оказались исторические перспективы развития микрострофической и малой фазной форм?

На первый взгляд, по своим жанровым и структурно-ритмическим признакам малые до-классические формы без особых изменений могли бы войти в системы музыкальных форм венского классицизма, романтизма, XX века. Ведь закономерности расчленения и связи, организующая роль музыкального синтаксиса, комплекс первичных жанров присущи формообразованию и жанровому спектру музыки разных стилей. И все же малые формы Высокого Ренессанса и Барокко претерпевают существенные преобразования в соответствии с изменением музыкальных стилей и их структурных норм. В классицизме они подчинены законам формирования музыкальных структур с типовым строением и функциональным наклоном частей; в музыке XIX века испытывают воздействие вокальной и инструментальной миниатюры, тенденций сквозного развития; «следы» этих форм можно заметить также в музыке разных стилевых направлений XX столетия. В целом, проблема стилиевой эволюции музыкальных форм, в том числе малых до-классических, требует специального исследования; в заключении лекций можно лишь очертить некоторые тенденции.

Трансформация малых форм, их «переплавка» в иные структурные классы протекает разными путями. Если малая фазная форма в процессе непрерывной эволюции больше никогда не возвращается к своему изначальному барочному варианту, перестает существовать как «малая фазная барочная» модель, то микрострофика и в последующие два с половиной столетия сохраняет ряд узнаваемых признаков, характерный структурный ритм. Фольклор — источник и «заповедная область» микрострофики — продолжает хранить ее закономерности, проникающие в профессиональные жанры и воздействующие на формообразование при обращении композиторов XIX–XX вв. к народной музыке. В этой связи закономерен и новый расцвет микрострофической формы в жанрах массовой музыкальной культуры XX–XXI столетий.

Мерная повествовательность структурного ритма строфической микро-формы находит применение в широком контексте песенно-танцевальной музыки последующих столетий: менуэтах, финалах, «жанровом» тематизме медленных частей и даже сонатных главных и побочных партий Гайдна, Моцарта, Бетховена; в вокальной и инструментальной строфике Шуберта, Брамса, Малера, танцевальной — у Шопена, Шумана и других композиторов. Однако изменение стилевых параметров, всего строя музыкального языка диктуют «реорганизацию» структурных нормативов. Как и в до-классическую эпоху, ведущие принципы формы в последующих стилях отражают понимание и претворение в музыке движения и времени, их различные «модусы» (динамический в классицизме, «интроспективно-психологический» в романтической музыкальной культуре и т. д.).

Конструктивные признаки песенно-танцевальных жанров определяют периодичность классико-романтического синтаксиса. Вместе с тем, изложение жанровых тем «вправлено» в простые типовые структуры (период, двухчастная, трехчастная формы) с самостоятельными функциями частей; оно является частью иерархически выстроенного целого, «светит отраженным светом» и своего жанрового прототипа, и более крупной композиции.

В области классико-романтического синтаксиса «царит» период. Его модификации, бесконечно разнообразные уже в музыке венских классиков, обусловлены интонационным обновлением тематических прототипов, становлением структурной иерархии, динамическим вектором формообразования. Классический период, «энергетический заряд» формы, несмотря на кристаллическую четкость его граней и равновесие пропорций, не только функционально подчиняет составляющие его мелкие синтаксические структуры. Полифункциональность периода — части более крупной формы — проявляется в его событийной насыщенности, его внутреннее равновесие неустойчиво, что, как правило, придает периоду асимметрию (это выявляется, например, кульминацией в «точке золотого сечения»). Классический период как будто «готов развернуться» к различным преобразованиям. Его динамизации способствует сочетание дискретности, нередко восходящей именно к песенно-танцевальным прототипам, и фазных процессов — например, в расширениях, энергичных дополнениях, кульминационных «разворотах», проникновении мотивного развития уже в пределы тематического экспонирования. При этом и признаки микрострофики, и фазность в периоде значительно отличаются от барочных.

Прежде всего, динамическое равновесие периода препятствует многоплановой вариантной периодичности, автономии синтаксических элементов — признаку до-классической строфы, и жанрово обусловленный тематизм теряет часть микрострофической «надстройки». Стихоподобные формы музыкальной речи обретают опору в строгой метрической квадратности, также метрическому «наклонению» подчиняется принцип вариантной множественности. Это выражается в многоплановых метрических пульсах, акцентной размерности, регулярности, тактах высшего порядка (напомним, что В. Холопова относит классический ритм к типу многопланового, регулярно-акцентного: 60, 255–256), существующих в постоянном динамиче-

ском противоречии с высокоорганизованными формами нарушения регулярности и симметрии посредством метрических модуляций и акцентных смещений, полиметрии. Соответственно, микрострофический ритм формы как будто «оседает» к фундаменту многоплановой ритмической структуры, замещается ритмическим рисунком ее отдельных компонентов; многоуровневая вариантная размеренность из структурно-синтаксической закономерности, каковой она была в микрострофике, переходит в разряд закономерности функционирования «элемента» — многопланового классического метра. Тем самым объем метрической структуры возрастает, а объем планов синтаксического ритма формы в изложении темы песенного или танцевального характера сокращается. Мы почти не встретим в музыке Гайдна, Моцарта, Бетховена, даже Шуберта и других композиторов «бесконечных» однородных цепочек песенно-танцевальных микростроф, трех- или четырехслойной вариантной группировки фраз — их пар — предложений и т. д., подобных строению мелодий протестантского хора. Синтаксис экспозиционных разделов в музыке второй половины XVIII–XIX вв., в особенности у венских классиков, концентрирован и функционально подчинен целому¹.

Вместе с тем, богатство «конфигураций» периода, значительно расширяющих его квадратную модель, вмещает и близкие микрострофике формы, тем более что «изначально» именно структурно-ритмические признаки песенно-танцевальных жанров определили нормативную для стиля крупную синтаксическую периодичность. Признаки микрострофики, возникающие в музыке классицизма и последующих эпох при явной жанровой окраске тематизма, как бы расщепляются, рождая некую диффузную систему микрострофических координат. Образцы подобных форм, как правило, заметно отличаются от структурно-стилевой нормы. Так, удивительный пример многоплановой периодичности в рамках простой, совершенно «не классической» двухчастной формы являет собою средний раздел III части «Пасторальной» симфонии Бетховена (In tempo d'Allegro). Он построен в виде виртуозно, по-вивальдиевски «скроенной» цепи сначала точно, затем вариационно повторенных микростроф из пяти-шести синтаксических уровней (но, конечно, с бетховенской динамической энергией)². Фактически, все экспозиционные разделы этой симфонии в той или иной степени «отзываются» признаками микрострофы³. Усложнение периода более «архаичными» жанровыми признаками строфы с дополняющим припевом образует формы промежуточные между периодом и простой двухчастной. Такие «особенные» структурные обертоны можно услышать в изложении заглавных тем вторых частей VII симфонии Бетховена, симфонии C-dur Шуберта и немалого ряда иных произведений. «Верхним» уровням микрострофики отчасти резонируют характерные для инструментальной (ансамблевой, оркестровой) музыки вариационно удвоенные (двойные) периоды (двукратная периодичность самих периодов плюс регулярность ритма пар предложений).

¹ Напротив, на новом этапе исторической эволюции — в музыке рубежа XIX–XX вв. и начала XX в. — подвергается переосмыслению уже метрическая классико-романтическая система, выражение в музыке периодичности, относительной регулярности вновь опирается на синтаксический ритм. В музыке Стравинского, Прокофьева и других композиторов стихия мотивного «остинато» вытесняет многоплановую метрическую размеренность на основании новых стилевых критериев и законов формообразования. Но эти явления уже не имеют жанровой обусловленности непосредственно микрострофикой.

² Функциональный рельеф «обращенной» плагальной модуляции (F-dur-B-dur, C-dur-F-dur) и в особенности доминантовое проведение темы, придающие второй части простой двухчастной формы черты развития-замыкания, не заслоняют многоплановую повторности структур, начиная от мотивов и даже микро-мотивов первого предложения и охватывающих периодический ритм уровней микростроф-фраз, предложений, их пар, двойных (вариационно повторенных) пар, наконец, частей простой двухчастной формы.

³ Даже пласты вариантных остинато на мотивах главной партии в разработке I ч. той же симфонии отдаленно напоминают ... игру «в эхо» из Фантазий Я.Свелинка.

Например, таковы изложения тем в Adagio и Менуэте симфонии № 97 Гайдна. В медленных частях сонатно-симфонических циклов Мендельсона (медленная часть 'Итальянской' симфонии), Шумана (симфонии №№ 1 и 2), Берлиоза ('Гарольд в Италии'), сонатах Шуберта, «напоенных» строфически организованной мелодикой, Листа, Чайковского и многих других композиторов напевные инструментальные мелодии, темы-романсы, темы-Lied непосредственно апеллируют к структурному прототипу, обусловленному строением строфы. К части признаков микрострофики примыкает строение зачинов из «больших» периодов, развиваемых в дальнейшем фазно, как это встречается в Менуэтах Лондонских симфоний Гайдна (симфония №№ 94, 99: подобие микрострофического «периода» внутри классического периода). Песенный микрострофический архетип можно наблюдать в ряде 'Песен без слов' Мендельсона, «коленность» — в шопеновских Мазурках. Собственно вокальная строфа, широко развитая в музыке XIX в., также включает немало микрострофических признаков. Это и трех-звенные «периоды» (либо трехчастные безрепризные формы), как в первой песне Шуберта из цикла 'Зимний путь'; и тип развертывания строф-куплетов в куплетно-вариантной либо даже сквозной строфической форме, выявляющий сходные с микрострофикой черты — такие, как повышение автономии раздела в процессе развития. Так, песня Шуберта 'В путь' из цикла 'Прекрасная мельничиха' примечательна «игрой структур»: двухчастная строфа в ней «ломается» в серединных разделах до одночастной, в которой вместо второго раздела в его роли «припева» звучит дополнение. Если неустойчивые серединные и устойчивые обрамляющие проведения в этой песне — признаки функций классико-романтической формы, то цепочки одночастных, по-разному скрепленных строф в середине — признак микро-структур, их вариантности. Все перечисленные модификации не совпадают ни с какими типовыми формами второй половины XVIII–XIX вв. Увлекательная задача их изучения с точки зрения микрострофики еще ожидает своего решения.

По иному складывается судьба функционально дифференцированных фаз малой барочной формы. Функция развития в классической форме подчиняет фазность динамическому вектору тематических изменений в развивающих разделах: связках, серединах простых форм, рондальных эпизодах, сонатной разработке.

Еще в переходный к классицизму период встречаются любопытные сращения преобразованной фазности, остигатной микрострофики и даже признаков старинной сонаты. Подобные примеры можно найти в музыке Д. Скарлатти (Соната C-dur 'Pastorale' K. 513. — L. Suppl. 3), К. Ф. Э. Баха (Presto Сонатины 6 c-moll W64/6 H 12). Но уже классический стиль ставит фазную непрерывность на службу направленного, последовательного развития, сконцентрированного прежде всего в сонатной форме. Ее фазные участки: связующая часть, сдвиг в побочной партии, разработка, некоторые виды вступлений и код подчинены специальным формообразующим функциям. Отпадает необходимость в текущих экспозиционных фазах, детализированных фазах *m*. Спрессованная, динамизированная фазность классических форм обусловлена новым пониманием времени и ритма.

Так, связующие части сонатной экспозиции отчасти соединяют фазы *m*¹ (начальное развитие) и предыктовую фазу *m*³. Повышению «режиссирующей» роли гармонии в форме отвечает востребованность предыктов как необходимого условия динамической сопряженности разделов. Фазы *m*³ нередко «притягивают» микрокаденции как свое естественное продолжение. Ими отмечены последние участки сонатных связующих частей и развернутых связок в иных формах, иногда фазы окончания сдвига в побочной партии перед заключительной частью сонатной экспозиции, разработочные и вообще серединные предыкты, способствующие сдвигу-сопряжению неустойчивых разделов (в том числе эпизодов рондо) с устойчивым (рефреном, репризой, побочной партией). Фазе *m*² как «диффузной» в тональном отношении (напомним,

что она затрагивала основную тональность наряду с прочими), с ее «положим» контуром синтаксического развития, не находится места в классико-романтической форме. — Дальнейшее развитие фазного принципа в музыке XIX и XX вв. уже не связано с барочной системой формообразования: сыграв отведенную ей важную роль, малая фазная форма разделила судьбу ряда иных барочных форм и жанров и осталась достоянием своего исторического времени (44, 26).

Итак, микрострофическая и малая фазная барочная формы представляют собой и группу малых до-классических форм, и концентрированное выражение формообразующих закономерностей, раскрывших в эволюционном процессе различные перспективы.

Литература

1. *Аркадьев М. А.* Временные структуры новоевропейской музыки (Опыт феноменологического исследования). М., 1992.
2. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.
3. *Афони娜 Н.* Ритм. Метр. Темп. Временная организация в музыке. СПб., 2001.
4. *Баранова Т.* Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. Сост. Ю. Розанова и Р. Косачева. М., 1982.
5. *Бондарко Л. В.* Фонетика современного русского языка. Учебное пособие. СПб., 1998.
6. *Бюхер К.* Работа и ритм. Пер. с нем. С. Заяицкого. М., 1923.
7. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1980.
8. *Гессе Г.* Игра в бисер. Пер. с нем. С. К. Апта. М., 1992.
9. *Грубер Р.* Всеобщая история музыки. Учебное пособие. Изд. третье. М., 1965.
10. *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.
11. *Друскин М.* Клавирная музыка XVI–XVIII веков. Л., 1960.
12. *Евдокимова Ю. К.* Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе. Ред.-сост. Т. Н. Ливанова и В. В. Протопопов. М., 1985.
13. *Ефименкова Б. Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М., 2000.
14. *Захарова О.* Риторика и западно-европейская музыка XVII – первой половины XVIII в. М., 1983.
15. *Иванова Л.* Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И. С. Баха // Форма и стиль. Сборник научных трудов. Часть II. Ред. коллегия: Е. А. Ручьевская, Л. П. Иванова, Н. И. Кузьмина. Л., 1990.
16. *Иванова Л.* О ритмических особенностях темо- и формообразования в первых частях камерно-инструментальных циклов Шуберта // Ритм и форма. Ред. Н. Афони娜, Л. Иванова. СПб., 2002.
17. *Иванова Л. П.* Программа-конспект курса анализа музыкальной формы для фортепианного факультета консерватории. СПб., 2002.
18. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. СПб., 2003.
19. *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966.
20. *Кларк К.* Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы. Пер. с англ. М. Куренной, И. Кытмановой, А. Толстой. СПб., 2004.
21. *Климовицкий А.* Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. Ред. Вл. Протопопов. М., 1967.
22. *Копчевский Н.* О клавирной музыке Италии и Франции // Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII веков. Сост. и ред. Н. Копчевского. Вып. 3. М., 1977.
23. *Копчевский Н.* О старинной клавирной музыке // Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII веков. Сост. и ред. Н. Копчевского. Вып. 1. М., 1975.

24. *Копчевский Н.* Фицуильямова верджинальная книга. Предисловие. Отбор, ред. и вступ. статья Н. Копчевского. М., 1988.
25. *Кулаковский Л.* Песня, ее язык, структура, судьбы. М., 1962.
26. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. Пер. с нем. З. Эвальд. Ред. Б. В. Асафьев. М., 1931.
27. *Кюрегян Т.* Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998.
28. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
29. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. Учебное пособие. 3-е изд. М., 1986.
30. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
31. *Маркс А. Б.* Всеобщий учебник музыки. Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям музыкального образования. Перевод с 9-го нем. изд. под ред. А. С. Фаминцына. 2-е испр. изд. Москва, изд. П. Юргенсона, 1881.
32. *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
33. *Музыка.* 2-е репр. изд. МЭС. М., 1990.
34. *Музыкальная форма.* Учебник. Тюлин Ю., Бершадская Т. и др. Общая ред. Ю. Н. Тюлина. М., 1965.
35. *Мюллер Т.* Хорал в кантатах Баха // Русская книга о Бахе. Ред.-сост. Т. Н. Ливанова и В. В. Протопопов. М., 1985.
36. *Неф К.* История западно-европейской музыки. Пер. Б. В. Асафьева. Л., 1930.
37. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Пер. с нем. Г. А. Рачинского. СПб., 2005
38. *Обри П.* Трубадуры и труверы. Пер. с франц. З. Потаповой под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1932.
39. *Пылаева Л.* О некоторых аспектах содержания и формы в танцах барокко (на примере сарабанд французских авторов) // Музыкальное искусство барокко: стиль, жанр, традиции исполнения. Сост. Т. Н. Дубравская, А. М. Меркулов. М., 2003.
40. *Раннев В.* Он не может не быть не простым // Статьи молодых музыковедов Санкт-Петербургской консерватории. Вып. 3. Ред.-сост. Н. Ю. Афонина, Л. П. Иванова. СПб., 2004.
41. *Раннев В.* О концепции встречного ритма Е. Ручьевской как методе ритмического анализа танцевальной музыки французского барокко // Статьи молодых музыковедов Санкт-Петербургской консерватории. Вып. 4. Ред.-сост. А. В. Гусева (в печати).
42. *Риман Г.* Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. Перевод с нем. Ю. Энгеля. М., 1898.
43. *Ручьевская Е.* Движение и ритм // Ритм и форма. Ред. Н. Афонина, Л. Иванова. СПб., 2002.
44. *Ручьевская Е.* Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. СПб., 1998.
45. *Ручьевская Е. и др.* Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Л., 1988.
46. *Ручьевская Е.* Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность. Ред.-сост. А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая, М. Д. Сабинаина. Л., 1981.

47. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
48. Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время. В поисках утраченного. М., 1997.
49. Сапонов М. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М., 2004.
50. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. Учебное пособие. М., 1985.
51. Синайская А. Spielfigure и исполнительский прием // Статьи молодых музыковедов Санкт-Петербургской консерватории. Вып. 3. Ред.-сост. Н. Ю. Афонина, Л. П. Иванова. СПб., 2004.
52. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
53. Сорокина Т. С. Бар-форма. Лекция по курсу анализа музыкальных произведений для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Новосибирск, 1986.
54. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Учеб. пособие. М., 1996.
55. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. Пер. с франц. М. Ю. Конисской. М., 1975.
56. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986.
57. Хеннги О. Вокальная народная музыка Швейцарии: к первому изданию народных мелодий в 1805 году // Сборник статей молодых музыковедов Санкт-Петербургской консерватории. Ред.-сост. А. В. Гусева (в печати).
58. Холопов Ю. Каденция // Музыка. 2-е репр. изд. МЭС. М., 1990. С. 223–224.
59. Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. Сост. В. Н. Холопова. М., 1978.
60. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971.
61. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
62. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб., 2001.
63. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Пер. с нем. Я. С. Друскина, Х. А. Стрекаловской. М., 2002.
64. Широкова В. О прототипах метроритмической организации тематизма concerto grosso в музыке Барокко // Ритм и форма. Ред. Н. Афонина, Л. Иванова. СПб., 2002.
65. Brunner, Horst. Bar form // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie, 20 v. London, 1980. Vol. 2, P. 156.
66. Fuchs, Carl. Takt und Rhythmus im Choral. Nebst einer Melodiensammlung als erstem Entwurf zu einem Landeschoralbuch. Schister und Loeffler, Berlin und Leipzig, 1911.
67. Moroney, Davitt. Prélude non mesuré. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie, 20 v. London, 1980. Vol. 15, P. 212–214.
68. Rettelbach, Johannes (Gudewill, Kurt). Bar-Form. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Ludwig Finscher, 20 Bände. Kassel / Stuttgart, 1994ff. Bd. 1, Sp. 1219–1222.
69. Sachs, Kurt. Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1935.
70. Wilson, W. Archibald. The Melodies of Luther's Hymns // The Musical Times. July I, 1914. P. 448–450.

Список нотных примеров

• Условные сокращения:

КП-I: Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII веков. Сост. и ред. Н. Копчевского. Вып. 1. М., 1975;

КП-III: Клавирные пьесы ... Вып. 3. М., 1977.

ФБК: Фицуильямова верджинельная книга. Отбор, ред. и вступ. статья Н. Копчевского. М., 1988.

ЕК: Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe für die evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens. Hannover, 1983.

HNA: Hallische Händel-Ausgabe im Auflage der Georg Friedrich Händel-Gesellschaft, hrsg. von M. Schneider, R. Steglich und anderen. Kassel, 1955ff.

NBA: J. S. Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. von Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen, und Bach-Archiv, Leipzig, Ser. I–VIII. Kassel und Basel, 1954ff.

Fuchs, TRC: *Fuchs, C.* Takt und Rhythmus im Choral. Nebst einer Melodiensammlung als erstem Entwurf zu einem Landeschoralbuch. Schister und Loeffler, Berlin und Leipzig, 1911.

WTK-I: J. S. Bach. Das Wohltemperierte Klavier. Erster Band. Hrsg. von Alfred Kreutz. Edition Peters. Leipzig, 1971.

• Условные обозначения:

☐ — комментарий

📖 — печатный источник

№ Композитор, название, комментарий, печатный источник

1a. Песня ‘Mein G’müt ist mir verwirret’.

📖 С. Fuchs. TRC, S. 257.

1b. Хорал ‘O Haupt voll Blut und Wunden’.

📖 С. Fuchs. TRC, S. 260.

☐ Мелодия: Herzlich tut mich verlangen, Hans Leo Hassler 1601 / geistlich Brieg um 1605; текст: на лат. гимн *Salve, caput cruentarum* Arnulf von Lowen (vor 1250), нем. текст Paul Gerhardt, 1656.

📖 ЕК № 63.

2. Хорал ‘Vom Himmel hoch da komm ich her’.

☐ Мелодия: Мартин Лютер 1539; текст: Мартин Лютер 1535.

📖 ЕК № 16.

3. Хорал ‘Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort’.

☐ Мелодия: Johann Steurlein 1588; текст: 1568, 1588.

📖 ЕК № 38.

4. Хорал ‘Das alte Jahr vergangen ist’.

☐ Мелодия: средневековая / Мартин Лютер 1543; текст: Мартин Лютер 1542.

📖 ЕК № 142.

5. Хорал ‘Ach lieber Herre Jesu Christ’.

☐ Мелодия: O Jesu Christ, meins Lebens Licht. Königsberg 1559; текст: Johannes Frederum 1545.

📖 ЕК № 149.

6. Хорал 'Ich singe dir mit Herz und Mund'.
 ▢ Мелодия: Nun danket all und bringet Her. Genf 1562 / Johann Crüger 1653; текст: Paul Gerhardt 1653.
 📖 ЕК № 230.
7. Хорал 'Nun komm, der Heiden Heiland'.
 ▢ Мелодия: средневековая, латинский гимн Veni redemptor gentium; текст: Бишоф Амброзиус (Bischofs Ambrosius); немецкий текст: Мартин Лютер 1524.
 📖 ЕК № 386.
8. Хорал 'Herr, öffne mir die Herzenstür'.
 ▢ Мелодия: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend. Gochsheim (Franken) 1628; текст: Johann Olearius 1671; строфа 3: Gotha 1651.
 📖 ЕК № 144.
9. Хорал 'Ihr lieben Christen, freut euch nun'.
 ▢ Мелодия: Steht auf, ihr lieben Kinderlein. XV в. / Nikolaus Herman 1560; текст: Erasmus Alber 1546.
 📖 ЕК № 3.
10. Хорал 'Es kommt ein Schiff, gelanden'.
 ▢ Мелодия: XIV в. / Köln 1608; текст: Nach Johannes Tauler (vor 1361) von Daniel Sudermann 1626.
 📖 ЕК № 4.
11. Хорал 'O Heiland, reiß die Himmel auf'.
 ▢ Мелодия: Augsбург 1666; текст: Friedrich von Spee 1623.
 📖 ЕК № 5.
12. Хорал 'Kommt und laßt uns Christus ehren'.
 ▢ Мелодия: XIV в. / Breslau 1555; текст: Paul Gerhardt 1667.
 📖 ЕК № 29.
13. Хорал 'Wir Christenleut habn jetzund Freud'.
 ▢ Мелодия: Genf 1562 / Johann Crüger 1633; текст: Kaspar Fäger vor 1586.
 📖 ЕК № 22.
14. Хорал 'Gelobet seist du, Jesu Christ'.
 ▢ Мелодия: XIV в. / Wittenberg 1524; текст: строфа 1 — XIV в., остальные, не приведенные здесь, строфы — Мартин Лютер 1524.
 📖 ЕК № 15.
15. Хорал 'Lobt Gott, ihr Christen alle gleich'.
 ▢ Мелодия: средневековая / Nikolaus Herman 1554; текст: Nikolaus Herman 1560.
 📖 ЕК № 21.
16. Песня 'Est-ce Mars'.
 📖 Jan Pieter Sweelinck. Ausgewählte Werke für Orgel und Klavier. Hrsg. von Diethard Hellmann. Bd. I. Ed. Peters. Leipzig. S. 46.
17. Песня 'Mein junges Leben hat ein End'.
 📖 Jan Pieter Sweelinck. Ausgewählte Werke für Orgel und Klavier. Hrsg. von Diethard Hellmann. Bd. I. Ed. Peters. Leipzig. S. 52.
18. Хорал 'Herr, für dein Wort sei hoch gepreist'.
 ▢ Мелодия: Es spricht der Unweisen Mund wohl. Wittenberg 1524; текст: David Denicke 1657.
 📖 ЕК № 145.

19. Хорал 'Es ist ein Ros entsprungen'.
 □ Мелодия: XV в. / Köln 1599; текст: строфы 1 и 2 — Trier 1587.
 📖 ЕК № 23.
20. Хорал 'Nun jauchzet, all ihr Frommen'.
 □ Мелодия: Aus meines Herzens Grunde. XVI в. / geistlich Eisleben 1598; текст: Michael Schirmer 1640.
 📖 ЕК № 8.
21. Хорал 'Ermuntre dich, mein schwacher Geist'.
 □ Мелодия: Johann Schop 1641 / Wolfgang Karl Briegel 1687; текст: Johann Rist 1641.
 📖 ЕК № 24.
22. Хорал 'O Mensch, beweine deine Sünde groß'.
 □ Мелодия: 'Es sind doch selig alle, die' Mathias Greitter 1525; текст: Sebald Heyden 1525.
 📖 ЕК № 54.
23. Хорал 'Macht hoch die Tür, die Tor macht weit'.
 □ Мелодия: Halle 1740; текст: Georg Weißel 1623.
 📖 ЕК № 6.
24. Хорал 'Nun singet und seid froh'.
 □ Мелодия: XIV в. / Wittenberg 1529; текст: на лат. гимн *In dulci jubilo* (XIV в.). Ганноверская певческая книга 1646.
 📖 ЕК № 26.
25. И. С. Бах. 'Рождественская оратория', № 17. Хорал 'Schaut hin! Dort liegt im finstern Stall'.
 □ Мелодия: 'Vom Himmel hoch da komm ich her', Мартин Лютер 1539; текст: Мартин Лютер 1535 (ЕК № 16)
 □ см. также *пример 2*.
 📖 NBA, Ser. II, Bd. 6, S. 73.
26. С. Шейдт. Хорал 'Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort' // Sechs Choralsätze aus Görlitzer Tabulaturbuch (1650).
 □ см. также *пример 3*.
 📖 Samuel Scheidt. Ausgewählte Werke für Orgel und Klavier. Hrsg. von Hermann Keller. Ed. Peters. Leipzig. S. 76.
27. С. Шейдт. Хорал 'Lobt Gott, ihr Christen allzugleich' // Sechs Choralsätze aus Görlitzer Tabulaturbuch (1650).
 □ Мелодия: средневековая / Nikolaus Herman 1554; текст: Nikolaus Herman 1560 (ЕК № 21).
 📖 Samuel Scheidt. Ausgewählte Werke für Orgel und Klavier. Hrsg. von Hermann Keller. Ed. Peters. Leipzig. S. 77.
28. С. Шейдт. Хорал 'Ach Gott und Herr' // Sechs Choralsätze aus Görlitzer Tabulaturbuch (1650).
 □ Мелодия (мажорный, иначе ритмизованный вариант): Leipzig 1625 / Freiberg (Sachsen) 1655; текст: Martin Rutilius 1604 (ЕК № 168).
 📖 Samuel Scheidt. Ausgewählte Werke für Orgel und Klavier. Hrsg. von Hermann Keller. Ed. Peters. Leipzig. S. 76.
29. И. С. Бах. 'Рождественская оратория', № 5. Хорал 'Wie soll ich dich empfangen'.
 📖 NBA, Ser. II, Bd. 6, S. 42.
 □ см. также *примеры 1а и 1б*.

30. Дж. Фарнэби 'Новая игра «Скажи, кто»'.
 📖 ФВК, С. 22.
31. Я. Свелинк. Вариации на тему 'Est-ce Mars'.
 📖 см. также *пример 16*.
 📖 Jan Pieter Sweelinck. Ausgewählte Werke für Orgel und Klavier. Hrsg. von Diethard Hellmann. Bd. I. Ed. Peters. Leipzig. S. 46.
32. Я. Свелинк. Вариации на тему 'Mein junges Leben hat ein End'.
 📖 см. также *пример 17*.
 📖 Jan Pieter Sweelinck. Ausgewählte Werke für Orgel und Klavier. Hrsg. von Diethard Hellmann. Bd. I. Ed. Peters. Leipzig. S. 52.
33. Аноним. 'Ирландский домп'.
 📖 ФВК, С. 15.
34. [Аноним]. 'Бранль'.
 📖 КП-III, С. 14–15.
35. [Аноним]. 'Аллеманда молодой монашки'.
 📖 Нидерландские нотные тетради. Тетрадь I (Сусанны ван Сольд, 1599).
 📖 КП-I, С. 17.
36. [Аноним]. 'Плотничья аллеманда'.
 📖 Нидерландские нотные тетради. Тетрадь I (Сусанны ван Сольд, 1599).
 📖 КП-I, С. 17.
37. [Аноним]. 'Любовная аллеманда'.
 📖 Нидерландские нотные тетради. Тетрадь I (Сусанны ван Сольд, 1599).
 📖 КП-I, С. 18.
38. [Аноним]. 'Танец'.
 📖 Нидерландские нотные тетради. Тетрадь I (Сусанны ван Сольд, 1599).
 📖 КП-I, С. 18.
39. У. Бёрд. 'Жига'.
 📖 ФВК, С. 17.
40. Аноним. 'Куранта Леди Рич'.
 📖 ФВК, С. 20.
41. [Аноним]. Аллеманда на песню 'Девушка-брюнетка'.
 📖 Нидерландские нотные тетради. Тетрадь I (Сусанны ван Сольд, 1599).
 📖 КП-I, С. 19.
42. [Аноним]. 'Павана и Гальярда'.
 📖 Пьесы из сборника Пьера Аттенъяна (1530, 1531).
 📖 КП-III, С. 11–12.
43. [Я. Свелинк]. 'Малле Симен'.
 📖 Нидерландские нотные тетради. Тетрадь I (Сусанны ван Сольд, 1599).
 📖 КП-I, С. 23.
44. Аноним. 'Эль [матушки] Уоткин'.
 📖 ФВК, С. 16.
45. Дж. Фарнэби. 'Его остроумие'.
 📖 ФВК, С. 27–28.
46. Луи Куперен. Прелюдия D-dur.
 📖 Louis Couperin. Préludes non mesurés für Cembalo. Versuch einer Rekonstruktion des verlorenen Autographs von Glen Wilson. Wiesbaden, 2003. S. 13.

47. Ж. Ф. Рамо. Прелюдия a-moll. Первая тетрадь (1706).
 Жан Филипп Рамо. Полное собрание сочинений для клавесина. Ред. Л. Рощиной. М., 1972. С. 11–12.
48. Г. Ф. Гендель. Сюита № 1 B-dur. Прелюдия.
 HNA, Ser. IV, Bd. 5. S. 1.
49. И. Кунау. 'Новые клавирные упражнения'. Первая часть (1689) Партита № 5. Прелюдия.
 Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. IV (1901). S. 21.
50. И. С. Бах. ХТК I. Прелюдия № 1 C-dur.
 WTK-I. S. 4.
51. И. С. Бах. Маленькие прелюдии. Прелюдия d-moll.
 J. S. Bach. Kleine Präludien und Fughetten. Hrsg. von Hermann Keller. Edition Peters. Leipzig, 1958. S. 10.
52. И. С. Бах. ХТК I. Прелюдия № 5 d-moll.
 WTK-I. S. 28.
53. И. С. Бах. ХТК I. Прелюдия № 3 Cis-dur.
(a-б)  WTK-I. S. 12.
54. И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 3, I ч.
 NBA, Ser. VII, Bd. 2. S. 73.
55. А. Вивальди. Concerto Grosso op. 3, № 11 d-moll (L'Estro armonico).
 Antonio Vivaldi. Concerto Grosso op. 3, № 11 d-moll (L'Estro armonico). Veb Breitkopf & Hartel. Musikverlag Leipzig, 1930. S. 3.
56. И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 1, I ч.
 NBA, Ser. VII, Bd. 2. S. 3.
57. И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 3, II ч.
 NBA, Ser. VII, Bd. 2. S. 90.
- 58a. А. Корелли. Concerto Grosso op. 6 № 1.
 Arcangelo Corelli. 12 Concerti Grossi für Streichorchester opus 6. Nach dem Erstdruck Hrsg. und mit Einer Cembalostimme Versehen von Waldemar Woehl. Ed. Peters, Leipzig. Bestell-Nr. 618. S. 1.
- 58б. А. Корелли. Concerto Grosso op. 6, № 4.
 Arcangelo Corelli. 12 Concerti Grossi für Streichorchester opus 6. Nach dem Erstdruck Hrsg. und mit Einer Cembalostimme Versehen von Waldemar Woehl. Ed. Peters, Leipzig. Bestell-Nr. 618. S. 56.
59. И. С. Бах. 'Рождественская оратория', № 9. Хорал 'Ach mein herzliebes Jesulein'.
 Мелодия: 'Vom Himmel hoch da komm ich her', Мартин Лютер, 1539; текст: Мартин Лютер, 1535 (ЕК, № 16).
 см. также *пример 2*.
 NBA, Ser. II, Bd. 6, S. 53.
60. К. Монтеверди. Пролог оперы 'Орфей', ритурнель.
(a-б)  L'Orfeo. Favola in musica di Claudio Monteverdi. Ed. dal G. Francesco Malipiero. J. W. Chester Ltd., 1923.
61. К. Монтеверди. 'Мадригалы воинственные и любовные'. Мадригал 'Vago augioletto che cantando vai'. A 6 e 7 voci con doi violini e un contrabasso. (Francesco Petrarca, Canzoniere, CCCLIII).
(a-б)  Claudio Monteverdi. Madrigali. Opera completa. Vol. 8.2. Madrigali Guerrieri e

- Amorosi. Libro VIII (Venezia 1638). Volume II: Madrigali amorosi. *A cura di Andrea Bornstein*. Urtext. Ut Orfeus Edizioni. Bologna, 2000. № 2. P. 24–34.
62. А. Вивальди. Цикл концертов 'Времена года'. Концерт 'Весна', I ч.
(a-б)  Vivaldi. Die Jahreszeiten (Le Stagioni). Vier Konzerte für Violin und Streichorchester Opus VIII Nr. 1–4. Hrsg. von Walter Kolneder. Ed. Peters. Leipzig, 1965. Concerto I. La Primavera. S. 6.
63. А. Вивальди. Цикл концертов 'Времена года'. Концерт 'Весна', III ч.
 Vivaldi. Die Jahreszeiten (Le Stagioni). Vier Konzerte für Violin und Streichorchester Opus VIII Nr. 1–4. Hrsg. von Walter Kolneder. Ed. Peters. Leipzig, 1965. Concerto I. La Primavera. Danza pastorale. S. 18.
64. А. Вивальди. Цикл концертов 'Времена года'. Концерт 'Осень', I ч.
 Vivaldi. Die Jahreszeiten (Le Stagioni). Vier Konzerte für Violin und Streichorchester Opus VIII Nr. 1–4. Hrsg. von Walter Kolneder. Ed. Peters. Leipzig, 1965. Concerto III. L'Autunno. S. 54.
65. А. Вивальди. Цикл концертов 'Времена года'. Концерт 'Осень', III ч.
 Vivaldi. Die Jahreszeiten (Le Stagioni). Vier Konzerte für Violin und Streichorchester Opus VIII Nr. 1–4. Hrsg. von Walter Kolneder. Ed. Peters. Leipzig, 1965. Concerto III. L'Autunno. La caccia. S. 65.
66. Я. Свелинк. 'Фантазия в манере эхо' № 5 ('Дорийская') для органа и чембало.
 Jan Pieter Sweelinck. Ausgewählte Werke für Orgel und Klavier. Hrsg. von Diethard Hellmann. Band I. Ed. Peters. Leipzig, 1956. S. 34.
67. Я. Свелинк. 'Фантазия в манере эхо' № 6 ('Эолийская') для органа и чембало.
(a-б)  Jan Pieter Sweelinck. Ausgewählte Werke für Orgel und Klavier. Hrsg. von Diethard Hellmann. Band I. Ed. Peters. Leipzig, 1956. S. 38.
68. И. С. Бах. Сюита для оркестра (Увертюра). 7 ч. Réjouissance.
 NBA, Ser. VII, Bd. 1. S. 112.
69. А. Корелли. Concerto Grosso op. 6, № 12. Жига.
 Arcangelo Corelli. 12 Concerti Grossi für Streichorchester opus 6. Nach dem Erstdruck Hrsg. und mit Einer Cembalostimme versehen von Waldemar Woehl. Ed. Peters, Leipzig. Bestel-Nr. 618. S. 207.
70. И. С. Бах. 'Магнификат', № 9, Ария 'Esurientes implevit bonis'.
 NBA, Ser. II, Bd. 3. S. 67.
71. И. С. Бах. Итальянский концерт. I ч.
 И. С. Бах. Итальянский концерт BWV 971 / Подготовка уртекста, вст. статья и комментарии Т. Шабалиной. СПб., 2005. С. 12.
72. И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 4, I ч.
 NBA, Ser. VII, Bd. 2. S. 99.
73. И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 3, I ч.
(a-б)  NBA, Ser. VII, Bd. 2. S. 73.
74. И. С. Бах. 'Рождественская оратория'. № 64. Хорал 'Nun seid ihr wohl gerochen'.
 NBA, Ser. II, Bd. 6. S. 296.

На обложке воспроизведена страница из издания:
Luther Martin. Enchiridion geistliker Leder unde Psalmen <...> tho Magdeborch,
gedrūchet dorch Wolffgang Kirchner [1584].

Воспроизведено с любезного разрешения
Российской национальной библиотеки. Шифр: 0–5689.

Нина Юрьевна
АФОНИНА

МАЛЫЕ ФОРМЫ
В МУЗЫКЕ ВЫСОКОГО РЕНЕССАНСА И БАРОККО
(формообразующая роль музыкального синтаксиса)

Лекции

Лицензия ЛР № 020593 от 07.08.97

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции
ОК 005–93, т. 2; 95 3005 — учебная литература

Подписано в печать 07.07.06. Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 21,0. Уч.-изд. л. 21,0. Тираж 100 экз. Заказ 267.

Отпечатано с готового оригинал-макета, предоставленного автором,
в типографии Издательства Политехнического университета.
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29