Александр Епишин

У истоков инструментальной драматургии: трио-соната

В статье на примере трио-сонаты исследуется малоизученная русским музыкознанием проблема формирования принципа тематического единства и его взаимодействия с монотематизмом в раннем инструментальном цикле. Со второй половины XVII века, когда мотивное родство частей было осознано как универсальный метод циклической интеграции и достижения равновесия между диалектически едиными бинарными оппозициями — контрастом и тождеством, — трио-соната открыла историю инструментальной драматургии.

Ключевые слова: *трио-соната, тематическое единство, цикл, инструментальная драматургия, Корелли, Легренци, Куперен.*

Становление инструментальной драматургии в XVII веке — сложнейший процесс в музыкальном мышлении. В его орбиту втягивается комплекс взаимодополняющих проблем: расчленение протяженных форм на разомкнутые контрастные разделы, мотивно-тематические связи между разделами, дифференциация функций в многочленной структуре целостной формы, постепенное формирование цикла с определившимися — индивидуальными и типизированными — функциями обособленных и контрастно сопоставленных частей. В дальнейшем изложении основное внимание будет уделено принципу тематического единства в инструментальном цикле трио-сонаты.

Под принципом тематического единства, или тематических взаимосвязей в циклической форме, подразумевается сходство, родство или тождество мотивов (прежде всего начальных, но не только их) в различных частях. Этот принцип несет важную драматургическую функцию укрепления

внутреннего единства в циклической композиции как целостном художественном феномене [1].

Родословную этого принципа открывает однотемная, вариационная разновидность ричеркара, в частности, в творчестве А. Габриели и Ж. Бюса (Буус). В поле притяжения ричеркара позднее попала однотемная канцона с нанизыванием эпизодов. Каждый последующий раздел в обоих жанрах строился на вариантных трансформациях исходной темы. В канцонах Дж. Габриели (1597, 1608, 1615) и его менее известных итальянских современников тематическая общность позволяла сбалансировать сопоставление контрастных эпизодов при смене метра (с двудольного на трехдольный и наоборот) и укрепить целостность [2]. Подобная композиция, иногда называемая также «фантазией», «токкатой», «каприччио», была более контрастной, чем вариационный цикл [3]. Такова, например, Канцона № 1 «a 4» La Spiritata (1608) Дж. Габриели: контраст метра в трех разделах из четырех (из которых средние разомкнуты) уравновешивался единой тематической идеей (*Илл. 1а–с,* здесь и далее см. Приложение). Сходным образом построены канцоны № 20 La Todesca (1594) О. Бариоллы, № 9 (ок. 1600) Ф. Канале, № 10 (1601) П. Квальяти [4].

С другой стороны, в генетическом поле данного принципа находится и танцевальная сюита, истоки которой ведут к парным танцам (павана — гальярда, balletto — corrente) лютнистов и клавесинистов XVI века. Парное объединение — при метроритмическом и темповом контрасте — часто подразумевало тематическую общность. Этот потенциал впоследствии

---

[1] Данная статья продолжает серию публикаций автора, посвященных трио-сонате: *Епишин А. В.* Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция. М., 1999; *Епишин А. В.* Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб., 2006; *Епишин А. В.* Ладовые, тематические и формообразующие особенности эволюции трио-сонаты // *Вульфиус П. А.* 1908–2008. Судьба. Творчество. Память: Статьи. Материалы и документы. Воспоминания. СПб., 2008.

[2] О контрастных разделах с общим тематическим материалом в канцонах Дж. Габриели упоминал Э. Кентон: *Kenton E.* The Late Style of Giovanni Gabrieli // The Musical Quarterly. 1962. № 4. P. 433.

[3] А. Эйнштейн предлагает единое название для всех однотемных жанров XVI–XVII вв. с контрастными разделами — «каприччио». Подобные «монотематические» (по определению П. Лэнга) композиции для органа, клавира или инструментального ансамбля, в которых первоначальный мотив в последующих разделах трансформировался, становясь порой трудно узнаваемым, продолжали создаваться позднее, уже при существовании трио-сонаты. В Италии они достигли вершины развития в творчестве Дж. Фрескобальди, а впоследствии оказали сильное влияние на немецких авторов многочастных инструментальных жанров. См.: *Einstein A.* Geschichte der Musik. Zurich; Stuttgart, 1953. S. 57; *Lang P.* The Music in Western Civilization. New York, 1941. P. 363.

[4] См.: *Heidlberger F.* Canzon da sonar: Studien zu Terminologie, Gattungsproblematik und Stilwandel in der Instrumentalmusik Oberitaliens um 1600. Bd. 1. Tutzing, 2000. S. 348–349, 366, 384.

был реализован для усиления уравновешивающего тождества в вариационной сюите, сохранившей контраст парных частей. Немецкая вариационная сюита, несомненно, отличалась более высоким уровнем тождества — в сравнении с названными однотемными жанрами. В ней тематическая однородность частей с простыми ритмическими изменениями и нередким сохранением гармонических последовательностей превратилась в стандартный прием. Традиция немецкой сюиты коренится в сборнике четырехголосных танцев Newe Paduan, Intrada, Däntz und Galliarda (1611) П. Пойерля и 20 сюитах Banchetto musicale (1617, включая Десятую сюиту для пяти скрипок) И. Г. Шейна.

Однако между сонатой и названными ее генетическими предшественниками были радикальные различия. Отсутствие самостоятельных частей с четкой драматургической функцией в вариациях, токкате, сюите на рубеже ренессанса и барокко позволяет относить эти жанры лишь к прототипам настоящего цикла со слитными, сквозными, контрастно-составными формами, в которых, по мысли М. С. Друскина, «... грани между разделами... либо размывались..., либо сглаживались мотивно-вариационным методом...». «В сюитах — последовательное сложение композиционных единиц; ... в сонатных и концертных циклах части драматургически сцеплены, причем характер каждой функционально предопределен» [5].

Первым шагом к осознанию циклического единства явилась дифференциация функций разноликих, часто контрастных разделов в целостной композиции, сложившейся на основе многотемной «мозаичной» канцоны, ричеркара, фантазии. Сонатный (позднее — концертный) цикл сформировался, когда постепенно стабилизировалась драматургическая роль каждой из замкнутых, контрастно сопоставленных и самостоятельных частей. «Сочетание *множественности* образов в композиционном *единстве* — таков идейный замысел цикла. Воплощение этой идеи следует путем смены напряжения разрядкой, активности — покоем, действия — размышлением», — подытоживает Друскин [6]. Поэтому с сонаты в эпоху барокко началась история формирования инструментального цикла и история инструментальной драматургии.

В предшествующих сонате вариационных инструментальных жанрах единый тематизм разделов был изначально предустановлен. Соната не подразумевала такой предопределенности: необязательность применения тематических связей между обособленными и независимыми частями цикла оставляла право решения вопроса ad libitum, на индивидуальный

---

[5] *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1982. С. 291, 292.

[6] *Друскин М. С.* Клавирная музыка. СПб., 2007 (1-е изд. — Л., 1960). С. 53.

вкус композитора, с проявлением его пристрастий, драматургической и архитектонической интуиции, рационалистических факторов в творческом процессе.

Проблема тематических взаимосвязей между частями циклических инструментальных жанров эпохи барокко привлекала внимание многих исследователей на протяжении последнего столетия. Одним из первых ее затронул Х. Риман (1912–1913) на примере трио-сонат (Легренци, Каццати, Дж. Б. Витали), истоки таких связей находились в канцонах[7]. Позднее этого вопроса касались в музыкально-исторических и жанрово-стилистических трудах Р. Хаас, В. Фишер, А. Шлоссберг, М. Букофцер, У. Ньюман, Д. Граут, Г. Ульрих, Ф. Тести, Э. Селфридж-Филд, А. Делл'Антонио, А. Д'Овидио[8]; а также в монографических работах о творчестве композиторов М. Пеншерль, Р. Хазельбах, М. Тилмаут, У. Кленц, Дж. Сьюэсс, С. Бонта, М. Толбот, Д. Бич[9]. Круг авторов трио-сонат постоянно расширялся (Марини, Бассани, Дж. М. Бонончини, Корелли, Виначчези).

В посвященных итальянской трио-сонате работах Э. Шенка, К. Хогвуда и П. Оллсопа более сфокусированно рассматривается данная про-

---

[7] *Riemann H.* Handbuch der Musikgeschichte. Bd. 2. Teil 2. Leipzig, 1922. S. 146–149, 163, 164 (первое изд. вышло в 1912–13 годах).

[8] *Haas R.* Die Musik des Barocks. Potsdam, 1928. S. 90; *Fischer W.* Instrumentalmusik von 1600–1750 // *Adler G.* Handbuch der Musikgeschichte. Erster Teil. Berlin, 1930. S. 549; *Schlossberg A.* Die Italienische Sonate für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert. Heidelberg, 1932 (Diss.). S. 60; *Bukofzer M.* The Music in the Baroque Era. New York, 1947. P. 138, 232; *Newman W.* The Sonata in the Baroque Era. Chapel Hill, North Carolina, 1959. P. 73, 78, 244; *Grout D.* A History of Western Music. New York, 1960. P. 352; *Ulrich H.* Chamber Music. New York; London, 1966. P. 44, 50, 51; *Testi F.* La musica italiana nel seicento. Vol. 2. Milano, 1972. P. 394; *Selfridge-Field E.* Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi. Oxford, 1975. P. 153, 155; *Dell'Antonio A.* Syntax, Form and Genre in Sonatas and Canzonas 1621–1635. Lucca, 1997. P. 33; *D'Ovidio A.* Colista, Lonati, Stradella: modelli compositivi della sonata a tre a Roma prima di Corelli // Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita. A cura di G. Barnett, A. D'Ovidio, S. La Via. Firenze, 2007. P. 287–288.

Впрочем, не обошлось и без некоторых преувеличений. Шлоссберг, в частности, слишком категорично утверждал, что в циклах Легренци и Каццати обнаруживается тематическая идентичность *всех* частей благодаря общим мотивам. Однако немало примеров, в том числе и приведенных ниже, будут опровергать это суждение.

[9] *Pincherle M.* Corelli et son temps. Paris, 1954. P. 58; *Haselbach R.* Giovanni Battista Bassani. Kassel; Basel, 1955. S. 172, 178, 179; *Tilmouth M.* The Technique and Forms of Purcell's Sonatas // Music and Letters. 1959. Vol. XL. № 2. P. 113–114; *Klenz W.* Giovanni Maria Bononcini of Modena. Durham, North Carolina, 1962. P. 135–136; *Suess J. G.* The Ensemble Sonatas of Maurizio Cazzati // Analecta musicologica. 1979. Vol. XIX. P. 149; *Bonta S.* The Instrumental Music of Giovanni Legrenzi // Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco. A cura di F. Passadore e F. Rossi. Firenze, 1994. P. 341–342; *Talbot M.* The Taiheg, the Pira and Other Curiosities of Benedetto Vinaccesi's Suonate da camera a tre // Music and Letters. 1994. Vol. 75. P. 363–364; *Beach D. W.* Aspects of Unity in J. S. Bach's Partitas and Suites. An Analytical Study. Woodbridge, 2005. P. 15, 30–31, 57–58.

блематика[10]. Шенк воспользовался словосочетанием «единство тематизма в цикле»[11]. Д. Либби, а позднее Оллсоп, исследуя творчество Корелли, расширили границы проблемы подключением межциклических тематических связей, наблюдениями за индивидуально-авторским стилем в соотношении с типичными, «ходячими» оборотами эпохи, то есть предприняли попытку выхода на интертекстуальный уровень[12]. Наиболее полно и широко изучал проблему тематического единства частей в инструментальных циклах с середины XVII до середины XVIII века Х. Энгель. В поле его обозрения попали и трио-сонаты, включая образцы Марини, Мерулы, Д. Делла Беллы, Бассани, Дж. М. Бонончини, Т. А. Витали, Альбинони, Дж. Б. Саммартини и, в первую очередь, Корелли[13].

Однако названные исследования, сосредоточенные, прежде всего, на демонстрации примеров из музыки XVII века, как правило, не содержат объяснений причин ослабления или усиления тематических связей в контексте эволюции формообразования и драматургии цикла. Редкие упоминания о единичных образцах трио-сонат XVIII века (Пуньяни, Дж. Б. Саммартини) могут формировать ложное представление о почти полном отказе от этого принципа, по крайней мере, итальянскими композиторами. На самом деле проблема тематического единства цикла занимала мастеров Италии ничуть не меньше, чем Германии или Франции, и даже в новую эпоху становления сонатной формы.

В русском музыкознании проблема тематического единства в инструментальном цикле барокко и, в частности, трио-сонате, остается малоизученной. Отдельные мысли по этой проблеме высказали Б. В. Асафьев,

---

[10] *Schenk E.* Die Italienische Triosonate // Das Musikwerk. Heft VII. Köln, 1955. S. 7–9, 12; *Hogwood C.* The Trio Sonata. London, 1979. P. 43–45, 63; *Allsop P.* The Italian 'Trio' Sonata from its Origins until Corelli. Oxford, 1992. P. 85, 97–103, 112, 119, 121, 127, 134, 144–145, 165, 180, 194. П. Оллсоп находит большое количество примеров тематического единства цикла в трио-сонатах Чимы, Буонаменте, Бернарди, Мерулы, Марини, Уччеллини, Каццати, Дж. Б. Витали, Легренци, Дж. М. Бонончини, Коломби, Колисты.

[11] *Schenk E.* Op. cit. S. 7.

[12] *Libby D.* Interrelationships in Corelli // Journal of American Musicological Society. 1973. Vol. XXVI. P. 270–274, 277–281; *Allsop P.* Arcangelo Corelli: New Orpheus of Our Times. Oxford, 1999. P. 79–80, 92–93, 117–118. В числе примеров тематического единства в циклах Корелли — церковные и камерные трио-сонаты ор. 1 № 1, 4, 9, 10, 11, ор. 2 № 1–3, 7, 8, ор. 3 № 1, 5, 7, 8, 11, ор. 4 № 2, 3, 7, 8.

[13] *Engel H.* Thematische Satzverbindungen zyklischer Werke bis zur Klassik // Musa Mens Musici. Im Gedenken an W. Vetter. Leipzig, 1969. S. 111–129. Энгель находит тематическое единство начальных мотивов в следующих трио-сонатах Корелли: ор. 1 № 4 (4 части), 8 (части II Grave–Allegro, III), ор. 2 № 8 (части I, II, IV), ор. 3 № 1 (части I, III, IV), 2 (части I, II, IV), 3 (части II, IV), 12 (части I, II, IV), ор. 4 № 8, 11 (части II, III). В целом картина укрепления внутрициклических тематических связей к предклассицистской эпохе представлена достаточно полно, хотя не все конкретные примеры достаточно убедительны.

М. К. Михайлов, В. А. Цуккерман, В. П. Бобровский, В. В. Протопопов, А. Петраш, Г. П. Сахарова [14], но разработка ее выходила за рамки их исследований. И. В. Способин рассматривал «тематические связи частей цикла» лишь в эпохи классицизма и романтизма, а Л. А. Мазель раздвинул эти историко-стилистические границы, включив «интонационные связи» и «интонационное единство» в контекст русской музыки XX века [15].

Словосочетания «единство тематизма» или «тематическое единство» в работах, как правило, не встречаются. Асафьев предпочитает использовать применительно к музыке XVII века выражения «тождественные интонации», «тождественный или схожий (similis) мотивный материал», «первоимпульс» и лишь единожды «вариант руководящей темы», оставляя «общность тематического материала» за классико-романтическими сонатами и симфониями [16]. Михайлов придерживается нефункционального понимания тематизма. На его взгляд, различаются два соприкасающихся понятия: (1) «тематическое объединение цикла» с повторным проведением «тождественных тем-образов» в отдельных частях и (2) «интонационное объединение», означающее «наличие общности (родства, близости, зависимости...) между некоторыми элементами тематического материала». Поэтому «до конца XVIII века преимущественное развитие получил принцип интонационных, а не собственно тематических связей между частями цикла» [17]. Однако современный функциональный подход позволяет толковать понятие «тема» расширительно, без исторических, формально-структурных или эстетических ограничений. С этой точки зрения преобладающие в трио-сонатах вплоть до 1730-х годов общие формы движения (звучания) выполняют тематическую функцию (см. исследования В. Д. Конен, В. П. Бобровского, Е. А. Ручьевской) [18]. Цуккерман

---

[14] *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 162, 158, 154; *Михайлов М. К.* О тематическом объединении сонатно-симфонического цикла // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. Л., 1963. Цит. по переизд. в кн.: *Михайлов М. К.* О русской музыке. СПб., 1999. С. 126; *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974. С. 33–35; *Бобровский В. П.* Монотематизм // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976. Стлб. 647; *Протопопов В. В.* Из истории инструментальных форм XVI – начала XIX в. М., 1979. С. 54; *Петраш А.* Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л., 1975. С. 196; *Сахарова Г. П.* У истоков сонаты // Черты сонатного формообразования. Сб. трудов ГМПИ имени Гнесиных. Вып. 36. М., 1978. С. 22.

[15] *Способин И. В.* Музыкальная форма. М., 1980 (1-е изд. – 1947). С. 248–250; *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 456–460.

[16] *Асафьев Б. В.* Цит. соч. Ср. с. 162 и 188.

[17] *Михайлов М. К.* Цит. соч. С. 125, 127.

[18] *Конен В. Д.* Театр и симфония. М., 1975. С. 109; *Бобровский В. П.* О переменности функций музыкальной формы. М., 1970. С. 12; *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 59, 77.

лишь упоминает о «тематически связанных» и «тематически родственных частях» в немецкой вариационной сюите [19].

В первой половине XVII века внутрициклические тематические связи становятся обязательной принадлежностью трио-сонат (канцон) с преобладанием вариационного и вариантного принципов развития. Разновидность цикла, в котором трансформациям подвергается какая-либо из популярных мелодий (Tanto tempo hormai, Il Caporal Simon, sopra la Ciaccona, Bergamasca, Fuggi dolente cuore), М. Тоффетти называет вариационной инструментальной «арией» [20]. Это слово действительно входило в заглавия: известны, в частности, сонаты «на тему арии-романески» и «на тему арии-руджеро» из ор. 12 (1613) С. Росси [21]. К типу «арии» относится, например, трио-соната на тему Tanto tempo hormai (1621) Ф. Турини, все части которой основаны на общей теме, изложенной с вариационными и вариантными изменениями, так что цикл напоминает немецкие вариационные сюиты (*Илл. 2а–е*) [22].

В музыковедении различаются понятия «вариационность» и «вариантность». В вариантах, в противовес инструментальным орнаментальным вариациям, как разъяснял Б. В. Асафьев, «... мы имеем дело не с неизменным костяком, на котором расцветает орнамент, а с преобразованиями (растяжениями и стягиваниями, сокращениями) мелодической линии». Тождество мотивов достигалось «гибкими метаморфозами-вариантами основной мелодической линии» [23]. Однако нередкое «сочетание вариационности, вариантности» позволяет исследователю применять словосочетание «вариантно-вариационное формование» [24]. С другой стороны, Г. П. Сахарова отмечает значительную роль вариационности как метода развития в сонате барокко. Вариационность в данном контексте, в более широком понимании, предложенном ею, — это «взаимодействие на расстоянии интонационно близких мотивов, фраз, которые передают друг другу „эстафету мысли“» с постоянным возвращением к исходному тезису [25].

---

[19] *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. С. 34.

[20] *Toffetti M.* “To m’hai rotto, la scatola degli aghi”: rielaborazione e improvvisazione nella arie dell’opera terza (1642) e quarta (1645) di Marco Uccellini // Marco Uccellini. A cura di M. Caraci Vela e M. Toffetti. Lucca, 1999. P. 17.

[21] Другие популярные итальянские арии и песни, вдохновлявшие первых авторов сонат, в частности Дж. Б. Буонаменте, приведены в кн.: *Della Corte A., Pannain G.* Storia della musica dal’600 al’900. Vol. 1. Torino, 1936. P. 267–268.

[22] Информацию о публикациях содержит Указатель изданий трио-сонат в кн.: *Епишин А. В.* Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. С. 140–145.

[23] *Асафьев Б. В.* Цит. соч. С. 149, 148.

[24] *Асафьев Б. В.* Цит. соч. С. 112, 148.

[25] *Сахарова Г. П.* У истоков сонаты. С. 22. Ср. с. 12, 21, 22.

Однако в процесс тематической интеграции вовлекаются не только сонаты-«арии». Общие начальные мотивы сближают первую, вторую, третью, четвертую части сонаты Дж. П. Чимы (1610; *Илл. 3a–d*), вторую, третью, четвертую части сонаты С. Росси (1622)[26]. Тематический «первоимпульс» объединяет первую, вторую и третью части ор. 8 № 1 (1629) Б. Марини и ликующе звучит в середине финальной, четвертой части, как репризный элемент. Ритмически преобразованная тема первой части в сонате ор. 22 № 1 per due violini (1655) Марини положена в основу третьей части, причем обе части сходны по вариационному принципу и тональному развитию. Все три части ор. 4 № 17 (1645) М. Уччеллини прорастают из общего тематического зерна (*Илл. 4a–c*). По-иному применяется принцип тематического тождества в трехчастной «симфонии» (1629) Б. Монт-Альбано: такты 6–7 в крайних частях повторяются, скрепляя конструкцию, словно арки.

Во второй половине XVII века принцип тематического единства стал всеобщим и универсальным средством циклической интеграции триосонаты и других инструментальных жанров[27]. Тематически родственны, прежде всего, крайние части сонаты, часто четырехчастной, как в ор. 1 № 1, 2, 4 (1666) Дж. М. Бонончини. Это объясняется неодинаковой драматургической значимостью частей, их смысловой разграниченностью для выражения целостного замысла. Финал с его функцией завершения наиболее благоприятен — в силу психологических предпосылок — для ретроспективного воспроизведения тематического материала, закрепленного в памяти[28]. В докореллиевских циклах особенно велика роль крайних частей, из которых начальная, нередко фугированная занимает главное место. Ньюман пришел к выводу о типичности мотивного родства крайних частей для трио-сонат ор. 5 (1669) Дж. Б. Витали[29]. Фишер

---

[26] Процесс тематической интеграции охватывал также в органных и ансамблевых канцонах Дж. Фрескобальди в первую очередь части со сменой метра, в частности, в трио-канцоне № 2 (1634) и Canzon dopo l'Epistola № 29 из сборника Fiori musicali (1735). См.: *Heidlberger F.* Op. cit. Bd. 1. S. 374; *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. Кн. 2. Фуга: ее логика и поэтика. М., 2007. С. 743.

[27] Типичное «для циклов этой эпохи интонационное сближение тематизма крайних частей...» зафиксировано Михайловым. Он счел необходимым добавить, что «изредка... сближение перерастает в тематическую общность. Так, например, Корелли в Сонате D-dur [ор. 5 № 1 — уточнение мое. — *А. Е.*] для скрипки с басом тему фугированного Allegro (вторая часть) использует в ритмически варьированном виде в финале». Н. А. Симакова находит тематические связи, помимо этой же сольной сонаты, и в ор. 5 № 6. См.: *Михайлов М. К.* Цит. соч. С. 126; *Симакова Н. А.* Цит. соч. С. 358–359.

[28] На преимущества заключительных разделов музыкальной формы для ретроспективного воспроизведения тематического материала указал Назайкинский. См.: *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 287.

[29] *Newman W.* The Sonata in the Baroque Era. P. 73.

полагал, что мелодическое родство двух Allegro восходит к церковным трио-сонатам М. Каццати[30].

Помимо крайних частей, в сонатах Л. Колисты (ок. 1670) вариационные соотношения начальных мотивов — по модели однотемной канцоны — возникают при участии соседних или какой-либо из средних частей: по наблюдениям А. Д'Овидио, в № 31 — между третьей и четвертой частями, в № 13 — между первой, третьей и пятой[31]. Более скрытая мотивная связь при общей интонационной основе обнаруживается в первой, второй и пятой частях La Rossetta, op. 8 № 7 (1663) Дж. Легренци (*Илл. 5a–c*). В четырехчастном цикле op. 5 № 5 Дж. Б. Витали тематическое единство касается лишь пассажно-фигурационного движения в заключительных кадансах крайних частей.

Михайлов различает «два вида объединения цикла посредством повторных проведений тождественного тематического материала». Первый: «тема повторяется многократно, проходя через все части», обретая «... характер... настойчиво утверждаемого образа-тезиса, как бы подчиняющего себе все остальное». Второй: «повторные проведения материала единичны», затрагивают как минимум две части — как своего рода напоминание со смысловой функцией реминисценции[32]. В докореллиевских трио-сонатах, таким образом, преобладает второй вид, темы-реминисценции.

Первый вид тематического единства, с утверждением тезиса-«первоимпульса» чаще встречается трио-сонатах А. Корелли и его современников, например, в четырехчастном камерном цикле op. 1 № 7 (1677) Дж. Б. Бассани (*Илл. 6a–d*). В кореллиевских церковных циклах тождество начал нередко проявляется не как точное интонационное совпадение мотивов, а как общая «звуковая идея», когда «первоимпульс» в последующих частях трансформируется и иногда даже с трудом распознается. Это, несомненно, и подтолкнуло Михайлова разграничить в музыке барокко «интонационное» объединение цикла и «тематическое». Начальная «звуковая идея» скрепляет все части в op. 1 № 4 (1681) и op. 3 № 9 (1689) Корелли. Учитывая своеобразный ракоход начального мотива из трех нот, в op. 1 № 1 родственны все четыре части, кроме того, тематически едины еще и заключительные фразы по типу эхо в первой, третьей и четвертой частях (*Илл. 7a–g*). Сохраняется и второй вид: лишь первая, вторая и четвертая (заключительная) части тематически объединены в op. 3 № 2.

---

[30] *Fischer W.* Op. cit. S. 549.

[31] *D'Ovidio A.* Op. cit. P. 287–288.

[32] *Михайлов М. К.* Цит. соч. С. 131.

Доминирование первого вида тематических связей намечается в камерных сонатах Корелли. Единой начальной «звукоидее» подчинены все три части ор. 2 № 2 и 6 (1685), ор. 4 № 3, 11, 12 (1694) (*Илл. 8а–с*). Точно совпадает начальный мотив всех четырех частей в ор. 2 № 8, тематическое тождество усиливается цепями задержаний в гавоте и серединных строфах вступительной части (*Илл. 9а–d*).

Причина укрепления тематических связей кроется в возрастающей контрастности между разросшимися по масштабу и функционально обособленными частями цикла. Для сохранения циклического единства требовались дополнительные приемы, и они были найдены в «тотальном» тематическом тождестве и взаимосвязи начальных импульсов. Это был путь сближения с вариационной сюитой, синтеза принципов вариационности и сюитности. Одновременно увеличивался удельный вес камерной сонаты — прямой наследницы сюиты в сфере строения цикла и мотивного объединения частей. Е. А. Ручьевская и Н. И. Кузьмина называют «вероятностным» тип цикла с общим материалом [33]. Таким образом, тематически единые циклы трио-сонат относятся к этому типу.

Встречаются в циклах Корелли и специфические варианты связей второго вида, в которых тема-реминисценция минует одну или обе крайние части. Общее тематическое зерно скрепляет лишь вторую и третью части трехчастной сонаты ор. 2 № 9. Две автономные интегрирующие группы внедрены в ор. 3 № 5: с одной стороны, мотивы в середине Andante (такты 10–12) и первого Allegro (такты 23–25), с другой, — начальные такты Andante и предфинального Largo. Цикл ор. 1 № 10 примечателен тематическим сходством двух фугированных частей, находящихся в необычном соседстве, — второй и третьей.

Г. Пёрселл, откровенно признававшийся в предисловии к первому сборнику трио-сонат (1683) в стремлении «...подражать прославленным итальянским мастерам...» [34], не мог игнорировать искания своих предшественников в области тематического объединения цикла, но оставил совсем немного примеров — второго вида. В Сонате № 7 из этого сборника родственны соседние части — Vivace и Adagio, в Сонате № 8 — тема первой части повторяется как вторая тема двойной фуги в финале, в Сонате № 5 начальный мотив вступительной части неоднократно мелькает в начале и середине финальной канцоны. Среди трио-сонат второго, посмертного сборника Пёрселла (1697) лишь в № 4 обнаруживается — благодаря вос-

---

[33] *Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И.* Цикл как жанр и форма // Форма и стиль. Т. 2. Л., 1990. С. 169.

[34] Цит. по: *Уэстреп Дж.* Генри Пёрселл. Л., 1980. С. 177.

ходящему хроматизму — единство между первоначальной темой цикла и фрагментом темы фугато (такты 3–4) из четвертой части.

В трио-сонатах на рубеже XVII–XVIII веков становится традиционным второй вид тематических связей с родственными быстрыми частями (фугированной второй — главной — и четвертой при типизированном, «классическом» кореллиевском цикле с темповой последовательностью медленно — быстро — медленно — быстро). Вслед за ор. 3 № 3 Корелли эту модель воспроизвели в ор. 3 № 1 (1693) Дж. М. Руджери и в ор. 1 № 3 (1694) Т. Альбинони (*Илл. 10a–b*). А. Кальдара в ор. 1 № 4 (1693) связывает противосложение во второй части и тему в четвертой, а также заключения этих частей (*Илл. 11a–b*).

При функциональной самостоятельности протяженных и контрастных частей композиторское мышление подсказывало, что минимальное количество тематических «родственников» чревато нарушением драматургического баланса цикла. Двух частей для удержания цикла в равновесии между контрастом и тождеством часто казалось недостаточно. И. Розенмюллер в церковной Трио-сонате g-moll № 1 (1682) объединяет общим начальным мотивом первую, вторую и четвертую части. В ор. 3 № 2 Руджери в тематическую орбиту второй и четвертой частей притягивается еще и первая (*Илл. 12a–c*). А. Вивальди применяет принцип общности «первоимпульса» в аллеманде (вторая часть), каприччио (четвертая часть) и заключительном гавоте из ор. 1 № 1 (1705), второй, четвертой (сарабанде) и шестой (жиге) частях из ор. 1 № 4, первой, второй и четвертой — в четырехчастном цикле ор. 1 № 5.

Продолжал действовать, хотя и ограниченно, первый вид тематических связей. Все четыре части нетипизированного цикла из ор. 1 (1692) А. Верачини подчинены принципу единства, но наиболее ярко его проявление выражено в двух начальных. Камерная трио-соната ор. 1 № 5 (1687) Б. Виначчези, представленная М. Толботом, уникальна общим мотивом для всех одиннадцати частей. Среди них — экзотические наименования «taiheg» и «pira», ассоциирующиеся с арлекинадой и шуткой[35].

В более поздних образцах жанра в XVIII веке при уменьшении количества частей главная часть цикла постепенно перемещалась со второго места на первое, на котором ее роль тематического «первоимпульса» была более выразительной. Э. Ф. Далл'Абако в ор. 3 № 2 (1715) объединяет крайние части — первую и четвертую, в ор. 3 № 9 — все танцевальные (аллеманду, арию и жигу, исключая «церковное» вступление) (*Илл. 13a–c*). Подобные тематические связи второго вида использовали Дж. А. Бреша-

[35] *Talbot M.* Op. cit. P. 363–364.

нелло в Concerti a tre op. 1 № 1 и 5 (1728) между первой, второй и четвертой частями, П. Локателли в op. 5 № 1 (1736) — между первой и третьей (*Илл. 14a, b*)[36].

Многообразие тематических связей (также второго вида) в трио-сонатах Ф. Куперена предопределяется их циклизацией, близкой многочастной сюите. Как правило, каждая из нескольких автономных групп частей с общими мотивами ограничена узким кругом действия. В «Апофеозе Люлли» (1725), во-первых, начальный нисходящий мотив второго голоса из вступительной части повторяется в четвертой части, в заключении десятой части и в Rondement перед финалом. Во-вторых, интонационная общность начальных мотивов соединяет между собой «Арию лирических теней» с «Вознесением Люлли на Парнас» и девятой частью «Благодарность Люлли Аполлону» (басовая партия, такт 2). Родственная начальная «звукоидея» связывает, в-третьих, девятую часть (верхняя партия) с тринадцатой, в-четвертых, фугированные части седьмую и четырнадцатую. Впрочем, учитывая обобщенность, краткость и неиндивидуализированный характер многих перечисленных мотивов, не следует преувеличивать значение тематических связей, при которых каждая часть воспринимается как новая музыка. Широкое применение «арок» с участием трех автономных мотивов отличает и Пьемонтскую сонату (1726): одну группу составляют четвертая, седьмая и восьмая части, другую — пятая и шестая части («ария» и ее «дубль») вместе с первой курантой, сарабандой и жигой, третью — аллеманда и рондо. Две группы частей связываются благодаря тематическому единству начал в сонате «Великолепная» (1692): с одной стороны — первая, вторая и четвертая, с другой — пятая и шестая части. Парадоксальным образом в «Апофеозе Корелли» (1724), вопреки ожиданиям, тематических связей нет.

В трио-сонатах И. С. Баха, в отличие от его сюит[37], редко применяется принцип внутрициклического тематического единства: в сонате из «Музыкального приношения» (BWV 1079) он распространяется лишь на две первые части. Но Г. Ф. Гендель в трио-сонатах использовал этот принцип

---

[36] Существуют две неавторские редакции сонаты op. 5 № 1 П. Локателли. Первая редакция — в виде трехчастного цикла без финального менуэта — представлена в сб.: Трио-сонаты итальянских композиторов / Сост. Г. С. Федорова. М., 1988. С. 40–52. Вторая — четырехчастная, с заключительным менуэтом — опубликована в серии: Collegium musicum. Leipzig, 1951. № 21. В ней соната неверно обозначено как op. 3 № 1. Исправление внесено У. Ньюманом, см.: *Newman W.* Op. cit. P. 348.

[37] Д. Бич проанализировал по методу Г. Шенкера использование в сюитах и партитах Баха начального мотивно-гармонического импульса в серединном развитии частей, а также отметил тождество мотивов на внутрициклическом уровне. См.: *Beach D. W.* Op. cit. P. 30–31, 57–58.

с возрастающей — к поздним опусам — интенсивностью. Из ранних его сонат без опуса (1702) лишь в № 5 (HWV 384) обнаруживается общность мотивов (особенно ритмическая) между первой частью и финалом. В ор. 2 № 4 (1722; HWV 388) секвенцируемый мотив с повторами звуков из темы фугато во второй части родственен имитируемому мотиву в конце третьей части. Широко внедряющиеся в ор. 5 (1739) тематические связи воспринимаются как непременный атрибут сюитного мышления, влияние которого, в разных аспектах, весьма значительно. Родственные начальные мотивы объединяют: четвертую, пятую и шестую части ор. 5 № 6 (HWV 401), третью часть и менуэт в ор. 5 № 7 (HWV 402). Общность начальной «звукоидеи» связывает сарабанду с гавотом в ор. 5 № 3 (HWV 398), а также вторую и третью (фугированные) части с жигой в ор. 5 № 4 (HWV 399). Г. Ф. Телеман в трио-сонате (№ 4) из «Застольной музыки» № 2 (1733) сохранил интонационную близость между вторым начальным мотивом первой части и первой темой двойного фугато из второй части.

Первый вид объединения снова обрел существенную роль лишь в предклассицистских сонатах, в которых протяженные части нередко несли в себе потенциал внутреннего контраста в рамках сонатной формы. Весь цикл подчинился принципу тематического единства начальных мотивов в сонатах ор. 3 № 1, 2 (ок. 1745) Дж. Тартини, Соната g-moll (ок. 1745) Дж. Б. Саммартини, ор. 7 № 2 (1759) Дж. Б. Саммартини, ор. 1 № 4 (1754) Г. Пуньяни (*Илл. 15a–d, 16 a–c*), Соната G-dur (ок. 1749) К. Ф. Э. Баха.

Поскольку тематические связи между частями цикла несли важную драматургическую функцию, они нередко сочетались с замыкающей *репризностью* в финале, либо полностью уступали ей место. Репризность в рамках цикла — важный этап становления гомофонного формообразования. С ней — ярчайшим выражением принципа централизующего единства, как отмечал С. С. Скребков, — соединялись в многообразных связях гомофонный склад, ладо-гармоническая сфера и осуществлялся «...синтез остинатности и переменности» [38]. На этом принципе музыкально-драматургической логики базировались стили и жанры XVII и XVIII веков.

Важное для истории трио-сонаты применение репризности осуществил Лодовико да Виадана во Французской канцоне (1602) для трио-состава, в которой, впрочем, не сформировался цикл с функционально самостоятельными частями. Ранее репризная трехчастность композиции образовалась в многоголосных канцонах Дж. Габриели, позднее она проявлялась и в рамках пятичастной канцоны (№ 2 из сборника 1611 года О. Барньяни) [39].

---

[38] *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. С. 112, 288, 137.

[39] *Kenton E.* Op. cit. P. 433; *Heidlberger F.* Op. cit. Bd. 2. S. 167–172. Другие примеры репризности в канцонах Ф. Маскеры и Ф. Канале см. в кн.: *Heidlberger F.* Op. cit. Bd. 1. S. 314, 318.

Трактовка репризного воспроизведения первой или второй части в финале сонаты как традиции формообразования канцоны прочно укрепилась в музыкознании: вслед за Риманом ее придерживались Хаас, Шлоссберг, Дж. Уэстреп, Ньюман, Бонта[40]. В российской музыкально-исторической науке распространилась она благодаря Т. Н. Ливановой[41]. Примечательно, что Уэстреп, Ньюман, Бонта и Ливанова сошлись на одном примере — трио-сонате La Cornara, op. 2 № 1 (1655) Легренци[42].

Сокращенной репризой начальной части являются финалы трио-канцон из op. 12 (1637) Т. Мерулы: трехчастной La Gallina («Курица») и пятичастной La Strada («Улица»). В них, как в упоминавшейся сонате La Cornara Легренци и его же La Torriana, op. 2 № 15, замыкающая варьированная реприза оказалась, на взгляд авторов, самодостаточным средством, не нуждающимся в подкреплении в виде мотивного сходства в средних частях[43].

Репризность в канцоне, таким образом, не ограничивалась рамками трехчастного цикла и более подходила для многочастных композиций. Как и родство начальных мотивов, принцип репризности в канцоне обеспечивал стройность конструкции вопреки «мозаичной» пестроте чередования коротких, контрастных, часто разомкнутых разделов. Некоторые из них повторялись, чтобы компенсировать калейдоскопическую аморфность формы тождеством тематизма и укрепить драматургическую целостность. Подобные мысли, надо полагать, стимулировали творческий процесс авторов многочастных трио-сонат на протяжении всего XVII века. Делл'Антонио указал на финальную репризу начального раздела в многочастном цикле Сонаты № 10 из сборника Sonate concertate in stil moderno (1621) Д. Кастелло, Ф. Хайдльбергер опубликовал сходную по композиции сонату Турини (1624)[44]. Наследниками репризной традиции канцоны оказались и необычные для своего времени — по количеству

---

[40] *Riemann H.* Op. cit. S. 146–149, 163, 164; *Haas R.* Op. cit. S. 159; *Schlossberg A.* Op. cit. S. 11; *Westrup J.* The Growth of Instrumental Music // *Abraham G.* The History of Music in Sound. Vol. 6. London, 1953. P. 37; *Newman W.* Op. cit. P. 73; *Bonta S.* Op. cit. P. 330, 337.

[41] *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. М., 1983 (1-е изд. — 1940). С. 549.

[42] Иное мнение высказал В. В. Протопопов. Та же соната La Cornara Легренци служит для него аргументом в пользу того, что финал, представляющий репризу первой части, как и тематические связи частей, — явная примета сонатного цикла, отошедшего от канцоны. Позиция Протопопова опровергается многочисленными примерами репризных трио-канцон (Мерулы, Каццати) и безрепризных сонат (Уччеллини, Корелли) и представляется заблуждением. См.: *Протопопов В. В.* Цит. соч. С. 53.

[43] А. Делла Корте и Дж. Паннаин приводят пример репризного финала в трио-сонате (1626) Дж. Б. Буонаменте. См.: *Della Corte A., Pannain G.* Op. cit. P. 267.

[44] *Dell'Antonio A.* Op. cit. P. 33; *Heidlberger F.* Op. cit. Bd. 2. S. 287–294.

частей — камерные циклы ор. 1 Виначчези. В них финал («chiusa» в одиннадцатой или двенадцатой части) обычно представляет собой репризу первой части [45].

Каццати все же посчитал репризность финала недостаточным фактором тождества без сочетания с тематическим родством средней части. Идеальным противовесом контрастности частей в его четырехчастной канцоне La Turca, ор. 2 № 2 (1642) оказалась заключительная репризность, подкрепленная мотивным сходством в тактах 3–4 первой части и начале второй части (*Илл. 17а–с*). По мысли Дж. Сьюэсса, для ор. 2, ор. 8 (1648), ор. 18 (1656), 35 (1665) Каццати характерен цикл монотематической канцоны с родственными мотивами в разных частях и повторением начальной фугированной части в финале. С ор. 18 в его творчестве трехчастная канцона с репризой трансформируется в четырехчастный цикл сонаты с репризой [46].

Канцонообразная репризность в трио-сонате, нередко в сочетании с принципом тематического единства, сохраняла свое значение во второй половине XVII века и оставила следы даже в первой половине следующего столетия. Среди циклов с совместным применением обоих ресурсов — соната-«ария» Fuggi dolente cuore, ор. 22 № 3 (1655) Марини, в которой тематическое единство вкупе с репризностью распространяется почти на весь цикл (за исключением краткого вступления). Начальные такты частей со второй по четвертую воспроизводят мелодию, известную позднее как тема Влтавы из одноименной симфонической поэмы Б. Сметаны, причем в третьей части тема подвергается ритмическим преобразованиям, а в финале вторая часть повторяется в сокращении (*Илл. 18а–с*). Данная композиция, сходная с немецкими вариационными сюитами, одновременно смоделирована по образцу трехчастного цикла канцоны, но с медленным вступлением.

Розенмюллер укрепил драматургию церковной Трио-сонаты № 2 (1682) с «пестрым» блоком вступительных канцонообразных разделов тематическим родством начальных мотивов двух Adagii, а также двух Allegri. Кроме того, он оригинально видоизменил характерную для Каццати и Легренци идею повторения быстрой фугированной части на точную репризу медленного фугато (вторая часть) в финале (пятая часть). Дж. М. Бонончини в ор. 1 № 5 мотивно-вариационное тождество начал, представленное в четырех частях из пяти (за исключением четвертой), дополняет репризой начальной части в финале. В четырехчастной сонате ор. 2 № 1

[45] *Talbot M.* Op. cit. P. 351, 354.
[46] *Suess J. G.* Op. cit. P. 149, 153, 155, 159.

Корелли мелодически родственны три первые части, а вторая и третья — аллеманда и куранта — соединяются как тема и вариация («дубль»). Тематически общие элементы между концом первой части и началом второй части в ор. 2 № 5 (1693) Т. А. Витали усилены вариацией начальной части в финале. Весьма своеобразно для жанра трио-сонаты, но в русле традиций немецкой сюиты решал проблему внутрициклического тематического единства И. А. Рейнкен в сборнике Hortus musicus (1688). В частности, в Сонате № 1 a-moll начальные мотивы вступительного Adagio, аллеманды и куранты породнены лишь в самом общем восхождении от доминанты к тонике, в то время как начальные построения (12, 4 и 8 тактов в каждой из названных частей соответственно) раскрывают глубинное мелодическое родство и вариационность в драматургии цикла [47].

Разнообразными повторами частей без подключения внутрициклических мотивных связей скреплены многочастные циклы А. Бертали (1663). Не лишено оригинальности решение проблемы репризности внутри цикла в Сонате № 1: средние части (третья, четвертая и пятая) составляют своеобразный блок канцоны da capo, в котором начальная и заключительная части построены на однородном материале, а средняя превращена (во второй раз) во фрагмент сольной скрипичной сонаты. В Сонате № 2 Бертали тематическая реприза охватывает группу вступительных частей и финал. Корелли в ор. 3 № 12 — канцонообразной сонате с пестрой сменой начальных разделов — повторяет два начальных Adagii. Необычны повторения частей в семичастном цикле ор. 5 № 1 (1683) Бассани, в котором композитор явно стремится преодолеть стереотип Легренци: вместо крайних частей, варьированной репризой становятся две заключительные (шестая и седьмая) по отношению к двум предшествующим (четвертой и пятой), изменения касаются необходимости подчинения субдоминантовой тональности в финале тонике.

Явное предпочтение вариантных повторов точным заметно в трио-сонатах Руджери. Принципу репризности подчинены две группы родственных между собой разделов в цикле. В его ор. 3 № 4 в первую группу вовлечены разделы Allegro, во вторую — Adagio, в ор. 3 № 10 — Adagio и Presto соответственно, и тематическое единство дополняется еще и фактурным подобием начальных и серединных Adagii. По типу краткой репризы Пёрселл использовал материал начальной части в середине и заключении финальной «канцоны» из Сонаты № 5 (1683).

---

[47] Вариационность начальных построений трех частей сонат Рейнкена убедительно аргументирована нотными примерами в кн.: *Протопопов В. В.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981. С. 249–250.

В XVIII веке драматургическая роль репризности в рамках цикла существенно ослабевала, так как безрепризные и строфические формы частей интенсивно заменялись на репризные, части удлинялись, а число их уменьшалось — до трех и даже двух. Повтор, тем более точный, какой-либо части в таких условиях неизбежно вносил статику — благодаря инерционной предсказуемости, нарушая поэтапную целенаправленность драматургического развития цикла с четко определившимися функциями частей. Исключением из этой тенденции могли быть лишь многочастные циклы, связанные с традицией сюиты. Гендель в ор. 5 № 2 (HWV 396), не довольствуясь тематической связью мюзета, второго Allegro, марша и гавота, повторил мюзет, а в четвертой части из ор. 5 № 1 (HWV 397) органично ввел перед заключительной строфой тему третьей части с небольшими ритмическими изменениями.

Исчезновение канцонообразной репризности в трио-сонате к середине XVIII столетия закономерно: надобность в повторении частей внутри цикла отпала в связи с установлением более высокого уровня гомофонного мышления, возрастающим применением в разных частях репризной трехчастности и других контрастных форм вплоть до сонатной, которая, как резюмирует Е. В. Назайкинский, символизирует «апофеоз репризности»[48].

Принцип тематического единства цикла трио-сонаты барокко, тесно соприкасаясь с принципом внутрициклической репризности, сохранил свое значение в предклассицистских жанрах — ее преемниках (камерных ансамблях, концерте и симфонии), а через них подвел к монотематизму в классико-романтической инструментальной музыке. Понятия «монотематизм» и «однотемность» в русском музыкознании нередко различаются. Михайлов считает, что монотематизм представляет собой «особое, частное выражение интонационно-тематического единства». Важнейший признак монотематизма — «... образование *всего основного* тематического материала произведения из *одного* общего „источника“ путем вариационной трансформации последнего»[49]. Согласно Бобровскому, понятие «монотематизм» применимо к циклу, тогда как «однотемность» относится к фуге и вариациям[50]. Необходимо уточнить, что вариации, на взгляд Мазеля, «... не принято относить к циклическим формам в собственном смысле слова», а Бобровский называет их «нециклическими формами»[51].

В интонационном сходстве тем из разных частей трио-сонат, в частности Корелли, Бобровский видит лишь истоки монотематизма, Ньюман

---

[48] *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. С. 268.
[49] *Михайлов М. К.* Цит. соч. С. 125–126.
[50] *Бобровский В. П.* Монотематизм. Стлб. 647.
[51] *Мазель Л. А.* Цит. соч. С. 448; *Бобровский В. П.* Монотематизм. Стлб. 647.

называет это явление «тенденцией к монотематизму»[52]. Позиции Ньюмана, Михайлова и Бобровского по данному вопросу не согласуются с мнениями других исследователей. «Монотематические формы» и «монотематизм» в инструментальных жанрах XVII–XVIII веков анализировал Асафьев; Цуккерман по отношению к этой музыке использовал определения «монотематические сюиты», «ранний монотематизм»; многократно употреблял термин «монотематизм» в том же контексте Протопопов[53]. Конен писала о господстве «монотематического остинатного принципа» (в вариациях, вариационной сюите, рондо французских клавесинистов, однотемной фуге, сольном концерте), а Сахарова — об «эмбриональном монотематизме», пронизывающем сонату по горизонтали (от начала к концу) и по вертикали (во всех голосах)[54]. Во всяком случае, если принцип тематического единства цикла — еще не монотематизм в классическом смысле слова, то зародыш монотематизма.

Широта распространения принципа тематического единства и длительность традиции его использования в трио-сонатах и других циклических жанрах эпохи барокко позволяет признать за ним богатый потенциал. Поиск средств укрепления целостности инструментальных циклов неизбежно приводил композиторов к осознанию мотивного родства частей как универсального метода достижения равновесия между диалектически едиными бинарными оппозициями — контрастом и тождеством.

Общая тематическая звукоидея в Симфонии g-moll № 40 (KV 550) В. А. Моцарта, монотематизм Л. ван Бетховена в «Патетической» сонате и Пятой симфонии (вкупе с повторением темы третьей части в финале), возвращение тем трех предыдущих частей в его же финале Девятой симфонии, лейттематизм Г. Берлиоза в «Фантастической» симфонии и «Гарольде в Италии» (в сочетании с проведением тем предшествующих частей в финале), монотематизм в симфонической поэме «Прелюды» Ф. Листа и Симфонии c-moll С. И. Танеева в чем-то подобны принципу тематического единства в трио-сонатах Корелли и его современников. Но названные шедевры классико-романтической музыки, конечно, не могут быть прямыми потомками или наследниками трио-сонаты и лишь свидетельствуют о существовании общих — для разных стилистических эпох — закономерностей инструментально-циклической драматургии, взаимосвязанной с вокально-циклической и музыкально-театральной драматургией.

---

[52] *Бобровский В. П.* Монотематизм. Стлб. 647; *Newman W.* Op. cit. P. 244.

[53] *Асафьев Б. В.* Цит. соч. С. 111–112, 160; *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. С. 34; *Протопопов В. В.* Западноевропейская музыка XVII — первой половины XIX в. (История полифонии. Вып. 3). М., 1985. С. 17, 55, 92.

[54] *Конен В. Д.* Театр и симфония. С. 349; *Сахарова Г. П.* У истоков сонаты. С. 22.

История циклической инструментальной драматургии началась с триосонаты и сольной сонаты для мелодического инструмента и basso continuo (называемой также duo). Однако ведущее положение в «иерархии» инструментальных жанров эпохи барокко трио-соната приобрела к середине XVII века, тогда как сольная соната — лишь в XVIII столетии. Благодаря универсальности трио-принципа, массивности, разграничению функций всех партий в широком диапазоне, трио-соната в фактурном отношении оказалась ближе других инструментальных жанров барокко к классицистской симфонии [55]. Поэтому трио-сонате суждено было стать пусть не единственным и не самым важным, но *старейшим* источником монотематизма и внутрициклических тематических связей в классико-романтической музыке.

Литература

1. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. *Бобровский В. П.* Монотематизм // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Стлб. 647–649.
3. *Бобровский В. П.* О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 228 с.
4. *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
5. *Друскин М. С.* Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. СПб.: Композитор, 2007 (1-е изд. — Л.: Музыка, 1960). 752 с.
6. *Епишин А. В.* Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция. М.: Прест, 1999. С. 147–157.
7. *Епишин А. В.* Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб.: Композитор, 2006. 148 с.
8. *Епишин А. В.* Ладовые, тематические и формообразующие особенности эволюции трио-сонаты // Вульфиус П. А. 1908–2008. Судьба. Творчество. Память: Статьи. Материалы и документы. Воспоминания. СПб.: СПбГК, 2008. С. 140–170.
9. *Конен В. Д.* Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.
10. *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. М.: Музыка, 1983 (1-е изд. — 1940). 696 с.
11. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 536 с.
12. *Михайлов М. К.* О тематическом объединении сонатно-симфонического цикла // Михайлов М. К. О русской музыке. СПб.: Канон, 1999. С. 124–148.

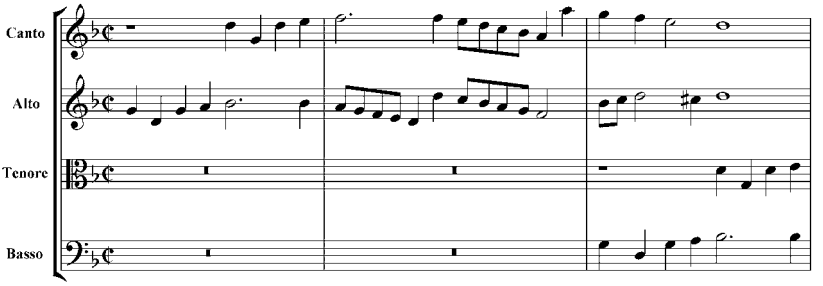
---

[55] О трио-принципе см.: *Епишин А. В.* Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция. С. 147–149; *Епишин А. В.* Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. С. 20–22, 116; *Schenk E.* Über Begriff und Wesen des Musikalischen Barock // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1935. Bd. XVII. S. 381; *Tomek O.* Das Strukturphänomen des verkappten Satzes a tre in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Wien, 1953 (Diss.).

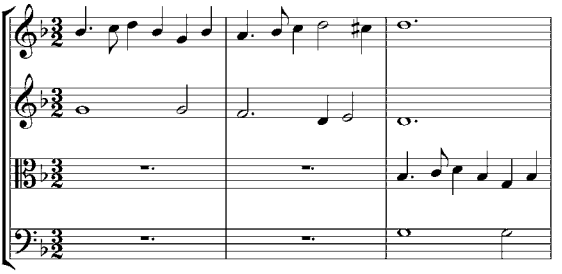
13. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
14. *Петраш А.* Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л.: Музыка, 1975. С. 177–201.
15. *Протопопов В. В.* Западноевропейская музыка XVII — первой половины XIX в. (История полифонии. Вып. 3). М.: Музыка, 1985. 494 с.
16. *Протопопов В. В.* Из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.
17. *Протопопов В. В.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М.: Музыка, 1981. 355 с.
18. *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
19. *Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И.* Цикл как жанр и форма // Форма и стиль. Т. 2. Л.: ЛОЛГК, 1990. С. 129–174.
20. *Сахарова Г. П.* У истоков сонаты // Черты сонатного формообразования. Сб. трудов ГМПИ имени Гнесиных. Вып. 36. М., 1978. С. 6–27.
21. *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. Кн. 2. Фуга: ее логика и поэтика. М.: Композитор, 2007. 800 с.
22. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
23. *Способин И. В.* Музыкальная форма. М.: Музыка, 1980 (1-е изд. — 1947). 400 с.
24. *Уэстреп Дж.* Генри Пёрселл. Л.: Музыка, 1980. 240 с.
25. *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 243 с.
26. *Allsop P.* Arcangelo Corelli: New Orpheus of Our Times. Oxford: Oxford Univ. Press, 1999. 260 p.
27. *Allsop P.* The Italian 'Trio' Sonata from its Origins until Corelli. Oxford: Clarendon Press, 1992. 334 p.
28. *Beach D. W.* Aspects of Unity in J. S. Bach's Partitas and Suites. An Analytical Study. Woodbridge: Univ. of Rochester, 2005. XV, 82 p.
29. *Bonta S.* The Instrumental Music of Giovanni Legrenzi // Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco. A cura di F. Passadore e F. Rossi. Firenze: Olschki, 1994. P. 325–349.
30. *Bukofzer M.* The Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. New York: Norton & Co, 1947. 489 p.
31. *Della Corte A., Pannain G.* Storia della musica dal'600 al'900. Vol. 1. Torino: UTET, 1936. VIII, 625 p.
32. *Dell'Antonio A.* Syntax, Form and Genre in Sonatas and Canzonas 1621–1635. Lucca: LIM Ed., 1997. 308 p.
33. *D'Ovidio A.* Colista, Lonati, Stradella: modelli compositivi della sonata a tre a Roma prima di Corelli // Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita. A cura di G. Barnett, A. D'Ovidio, S. La Via. Vol. 1. Firenze: Olschki, 2007. P. 271–303.
34. *Einstein A.* Geschichte der Musik. Zurich; Stuttgart: Pan-Verlag, 1953. 336 S.
35. *Engel H.* Thematische Satzverbindungen zyklischer Werke bis zur Klassik // Musa Mens Musici. Im Gedenken an W. Vetter. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969. S. 109–138.
36. *Fischer W.* Instrumentalmusik von 1600–1750 // *Adler G.* Handbuch der Musikgeschichte. Erster Teil. Berlin: M. Hesses, 1930. S. 540–573.

37. *Grout D.* A History of Western Music. New York: Norton, 1960. XIV, 742 p.
38. *Haas R.* Die Musik des Barocks. Wildpark; Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1928. 290 S.
39. *Haselbach R.* Giovanni Battista Bassani. Kassel; Basel: Barenreiter Verl., 1955. 292 S.
40. *Heidlberger F.* Canzon da sonar: Studien zu Terminologie, Gattungsproblematik und Stilwandel in der Instrumentalmusik Oberitaliens um 1600. Bd. 1–2. Tutzing: Schneider, 2000. Bd. 1: 450 S.; Bd. 2: 303 S.
41. *Hogwood C.* The Trio Sonata. London: BBC, 1979. 128 p.
42. *Kenton E.* The Late Style of Giovanni Gabrieli // The Musical Quarterly. 1962. № 4. P. 427–443.
43. *Klenz W.* Giovanni Maria Bononcini of Modena. Durham, North Carolina: Duke Univ. Press, 1962. 184, VIII, 312 p.
44. *Lang P.* The Music in Western Civilization. New York: Norton & Co, 1941. 1107 p.
45. *Libby D.* Interrelationships in Corelli // Journal of American Musicological Society. 1973. Vol. XXVI. № 2. P. 263–287.
46. *Newman W.* The Sonata in the Baroque Era. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959. XVI, 447 p.
47. *Pincherle M.* Corelli et son temps. Paris: Editions Le Bon Plaisir, 1954. 186 p.
48. *Riemann H.* Handbuch der Musikgeschichte. Bd. 2. Teil 2. Leipzig: Breitkopf, 1922. 531 S.
49. *Schenk E.* Die Italienische Triosonate // Das Musikwerk. Heft VII. Köln: Arno Volk Verlag, 1955. S. 5–15.
50. *Schenk E.* Über Begriff und Wesen des Musikalischen Barock // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1935. Bd. XVII. S. 377–392.
51. *Schlossberg A.* Die Italienische Sonate für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert. Heidelberg, 1932 (Diss.). 107 S.
52. *Selfridge-Field E.* Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi. London; Oxford: Blackwell, 1975. 351 p.
53. *Suess J. G.* The Ensemble Sonatas of Maurizio Cazzati // Analecta musicologica. 1979. Vol. XIX. P. 146–185.
54. *Talbot M.* The Taiheg, the Pira and Other Curiosities of Benedetto Vinaccesi's Suonate da camera a tre // Music and Letters. 1994. Vol. 75. P. 344–364.
55. *Testi F.* La musica italiana nel seicento. Vol. 2. Milano: Bramante, 1972. 501 p.
56. *Tilmouth M.* The Technique and Forms of Purcell's Sonatas // Music and Letters. 1959. Vol. XL. № 2. P. 109–121.
57. *Toffetti M.* "To m'hai rotto, la scatola degli aghi": rielaborazione e improvvisazione nella arie dell'opera terza (1642) e quarta (1645) di Marco Uccellini // Marco Uccellini. A cura di M. Caraci Vela e M. Toffetti. Lucca: LIM Ed., 1999. P. 3–49.
58. *Tomek O.* Das Strukturphänomen des verkappten Satzes a tre in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Wien, 1953 (Diss.). 226 S.
59. *Ulrich H.* Chamber Music. New York; London: Columbia Univ. Press, 1966. XVI, 401 p.
60. *Westrup J.* The Growth of Instrumental Music // Abraham G. The History of Music in Sound. Vol. 6. London: Oxford Univ. Press, 1953. 52 p.

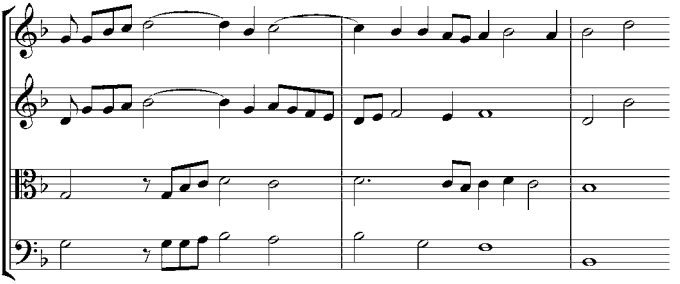
Приложение



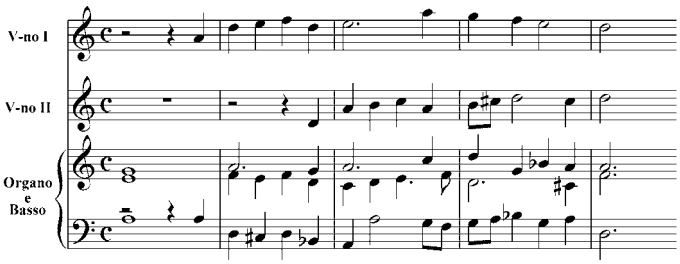
Илл. 1a. Дж. Габриели. Канцона La Spiritata. Раздел 1



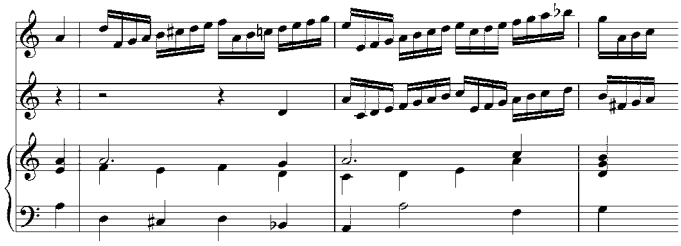
Илл. 1b. Дж. Габриели. Канцона La Spiritata. Раздел 2



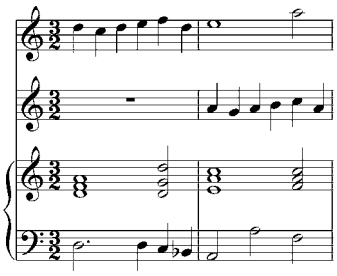
Илл. 1c. Дж. Габриели. Канцона La Spiritata. Раздел 4



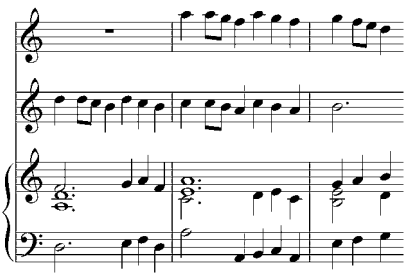
Илл. 2a. Ф. Турини. Tanto tempo hormai. Раздел 1



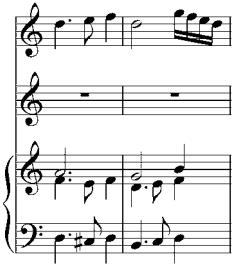
Илл. 2b. Ф. Турини. Tanto tempo hormai. Раздел 2



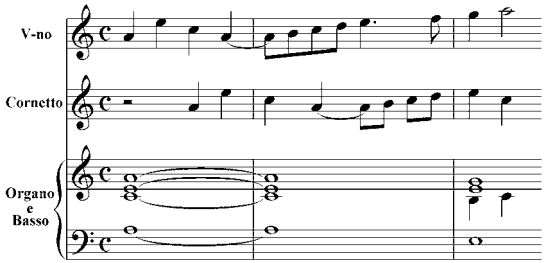
Илл. 2c. Ф. Турини. Tanto tempo hormai. Раздел 3



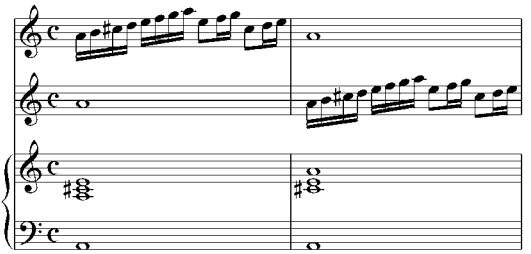
Илл. 2d. Ф. Турини. Tanto tempo hormai. Раздел 4



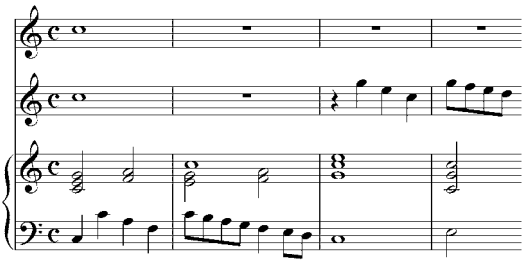
Илл. 2e. Ф. Турини. Tanto tempo hormai. Раздел 5



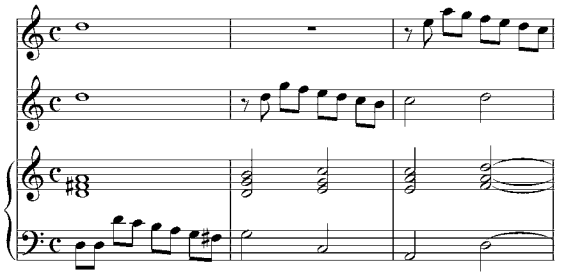
Илл. 3a. Дж. П. Чима. Sonata a tre. Раздел 1



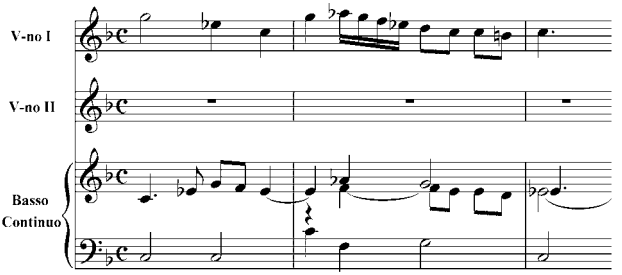
Илл. 3b. Дж. П. Чима. Sonata a tre. Раздел 2



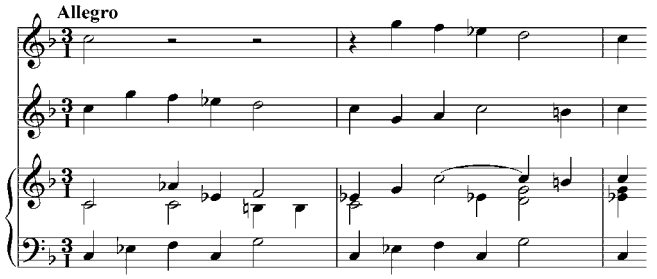
Илл. 3c. Дж. П. Чима. Sonata a tre. Раздел 3



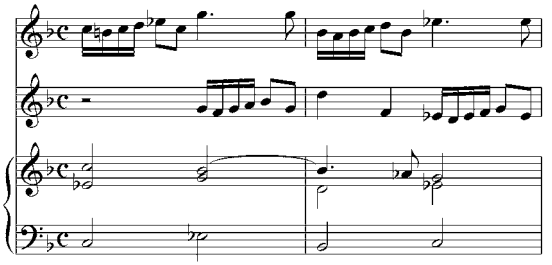
Илл. 3d. Дж. П. Чима. Sonata a tre. Раздел 6



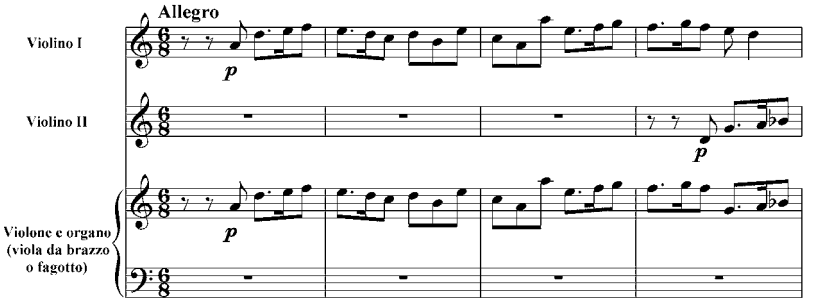
Илл. 4a. М. Уччеллини. Соната op. 4 № 17. Часть 1



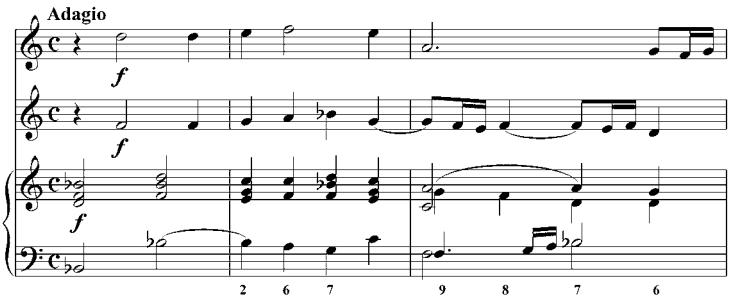
Илл. 4b. М. Уччеллини. Соната ор. 4 № 17. Часть 2



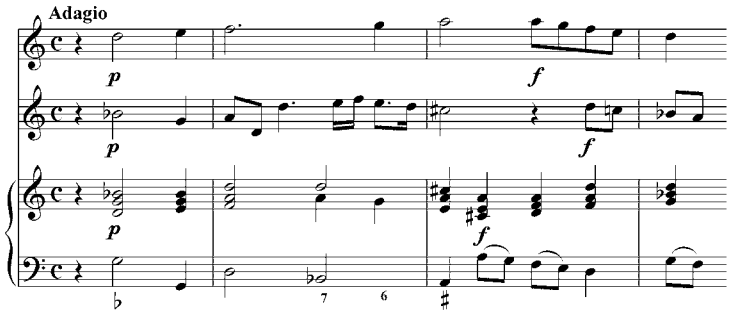
Илл. 4c. М. Уччеллини. Соната ор. 4 № 17. Часть 3



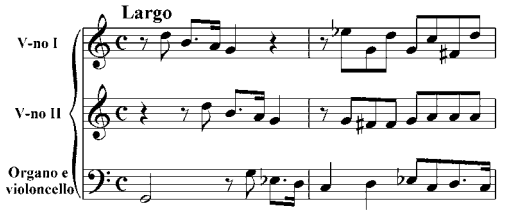
Илл. 5a. Дж. Легренци. Ор. № 7. Часть 1



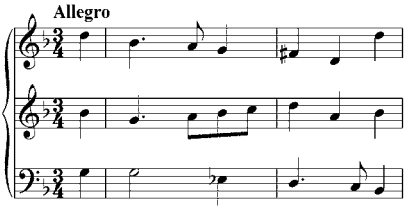
Илл. 5b. Дж. Легренци. Ор. № 7. Часть 2



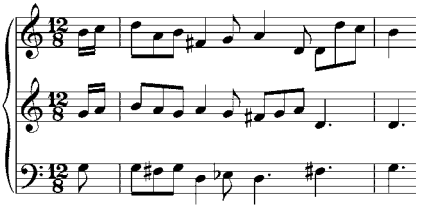
Илл. 5c. Дж. Легренци. Ор. № 7. Часть 5



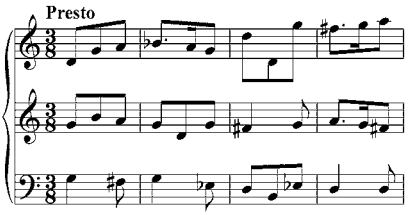
Илл. 6a. Дж. Б. Бассани. Balletto op. 1 № 7. Balletto



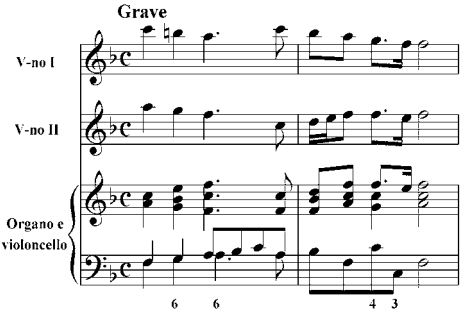
Илл. 6b. Дж. Б. Бассани. Balletto op. 1 № 7. Corrente



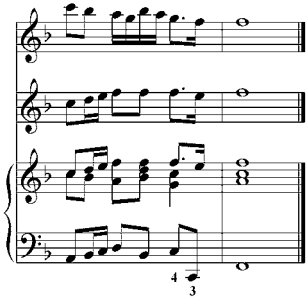
Илл. 6c. Дж. Б. Бассани. Balletto op. 1 № 7. Gigha



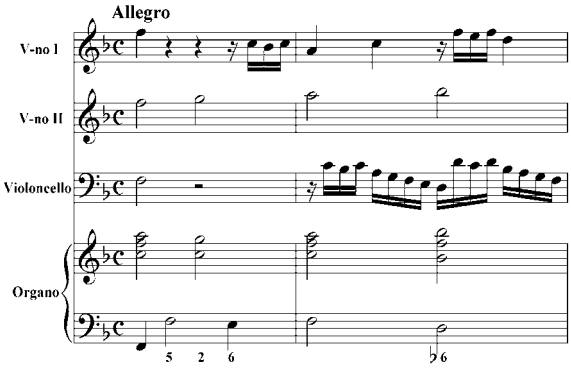
Илл. 6d. Дж. Б. Бассани. Balletto op. 1 № 7. Sarsbanda



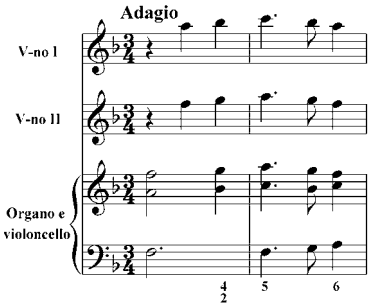
Илл. 7a. А. Корелли. Ор. 1 № 1. Часть 1



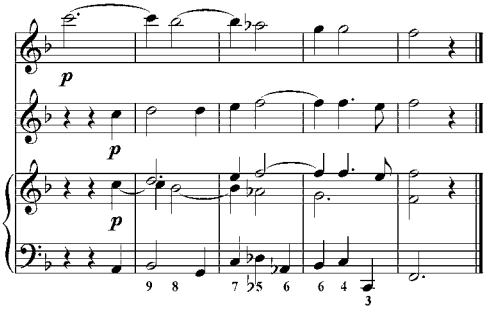
Илл. 7b. А. Корелли. Ор. 1 № 1. Заключительное «эхо»



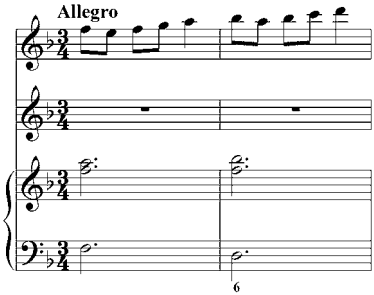
Илл. 7c. А. Корелли. Ор. 1 № 1. Часть 2



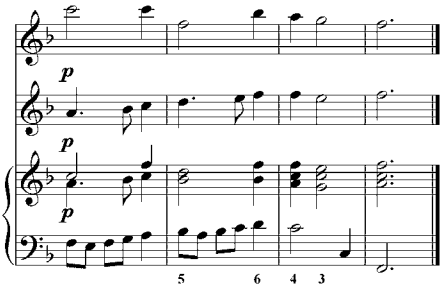
Илл. 7d. А. Корелли. Ор. 1 № 1. Часть 3



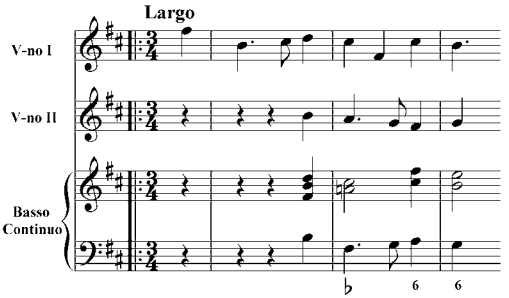
Илл. 7e. А. Корелли. Ор. 1 № 1. Заключительное «эхо»



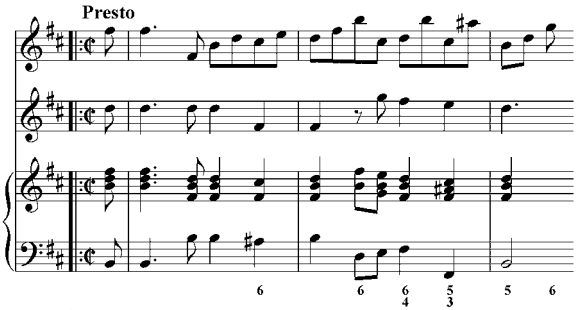
Илл. 7f. А. Корелли. Ор. 1 № 1. Часть 4



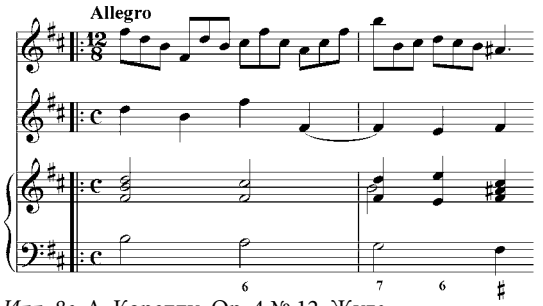
Илл. 7g. А. Корелли. Ор. 1 № 1. Заключительное «эхо»



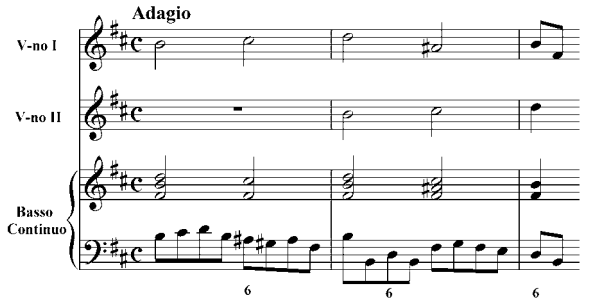
Илл. 8a. А. Корелли. Op. 4 № 12. Прелюдия



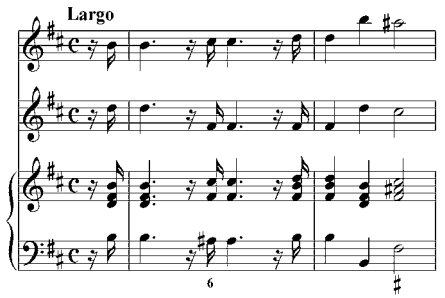
Илл. 8b. А. Корелли. Op. 4 № 12. Аллеманда



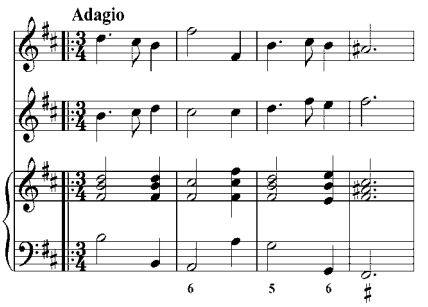
Илл. 8c. А. Корелли. Op. 4 № 12. Жига



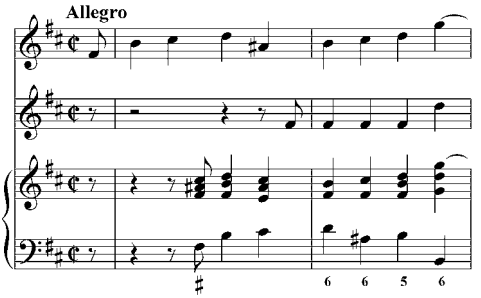
Илл. 9a. А. Корелли. Op. 2 № 8. Прелюдия



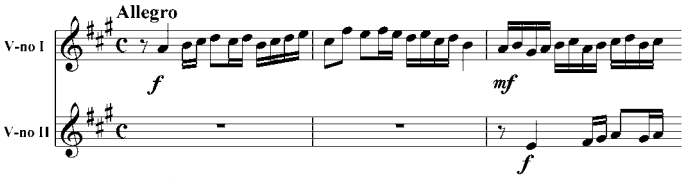
Илл. 9b. А. Корелли. Ор. 2 № 8. Аллеманда



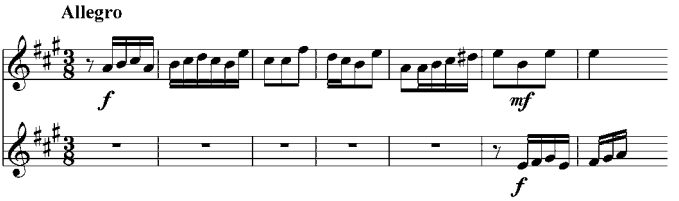
Илл. 9c. А. Корелли. Ор. 2 № 8. Сарабанда



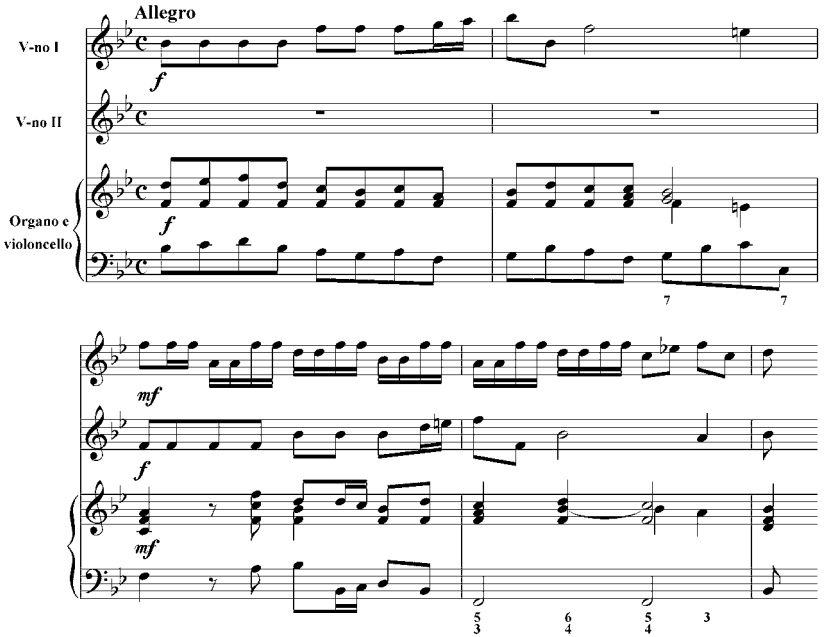
Илл. 9d. А. Корелли. Ор. 2 № 8. Гавот



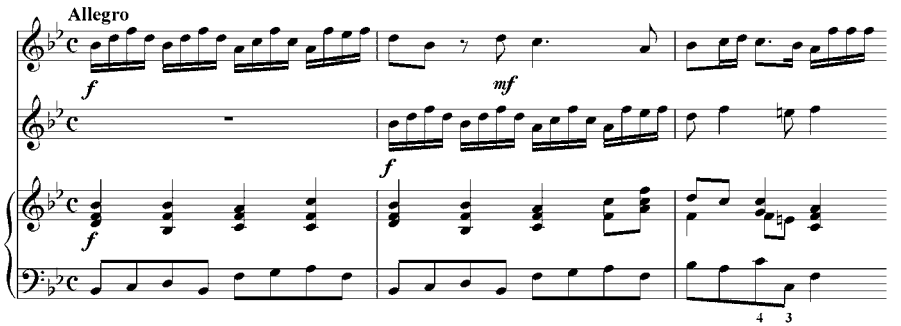
Илл. 10a. Т. Альбинони. Ор. 1 № 3. Часть 2



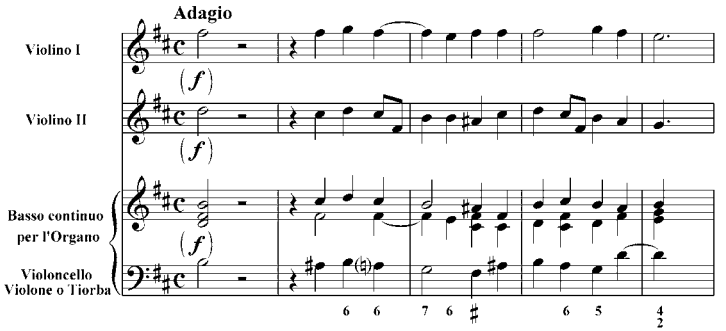
Илл. 10b. Т. Альбинони. Ор. 1 № 3. Часть 4



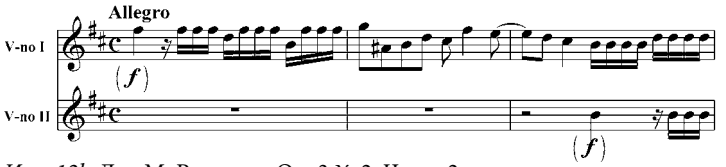
Илл. 11a. А. Кальдара. Ор. 1 № 4. Часть 2



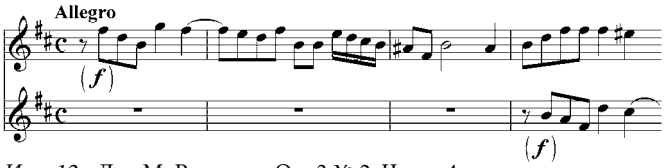
Илл. 11b. А. Кальдара. Ор. 1 № 4. Часть 4



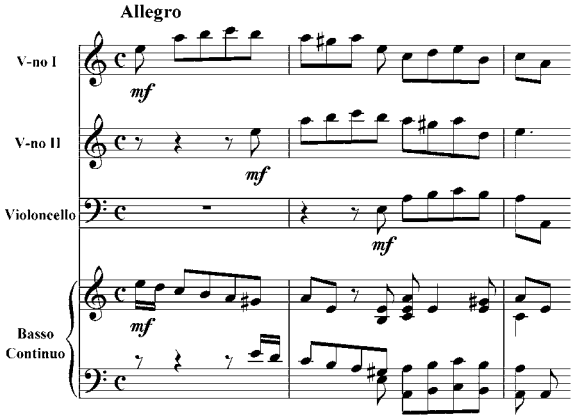
Илл. 12a. Дж. М. Руджери. Ор. 3 № 2. Часть 1



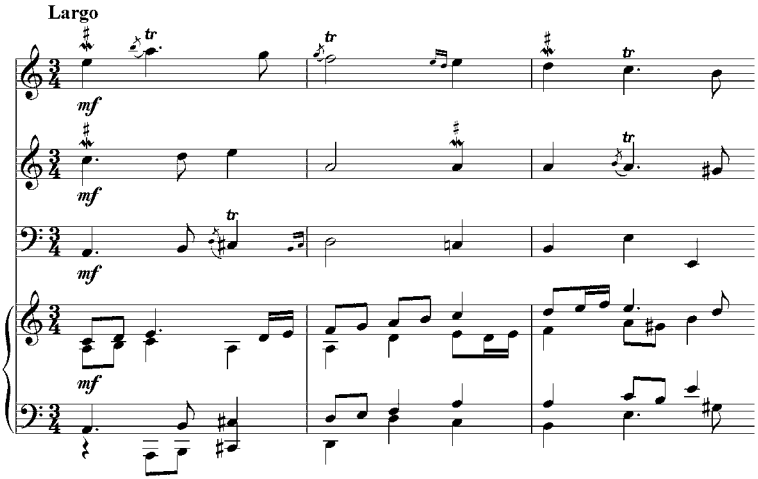
Илл. 12b. Дж. М. Руджери. Ор. 3 № 2. Часть 2



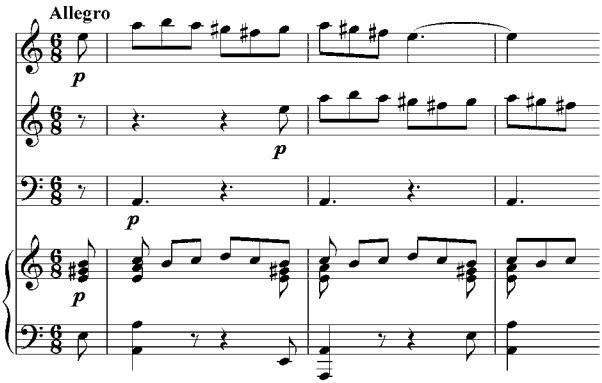
Илл. 12c. Дж. М. Руджери. Ор. 3 № 2. Часть 4



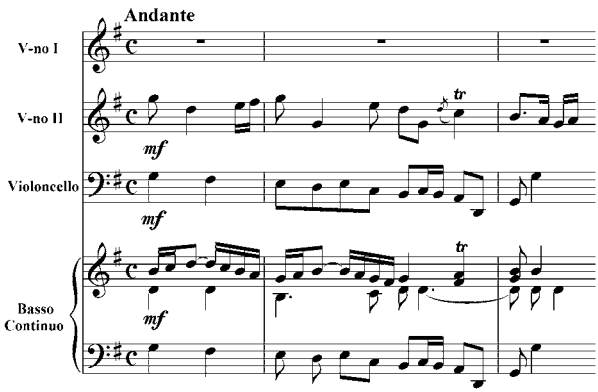
Илл. 13a. Э. Ф. Далл'Абако. Ор. 3 № 9. Аллеманда



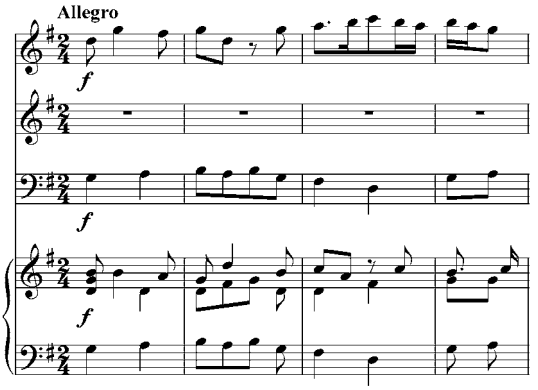
Илл. 13b. Э. Ф. Далл'Абако. Op. 3 № 9. Ария



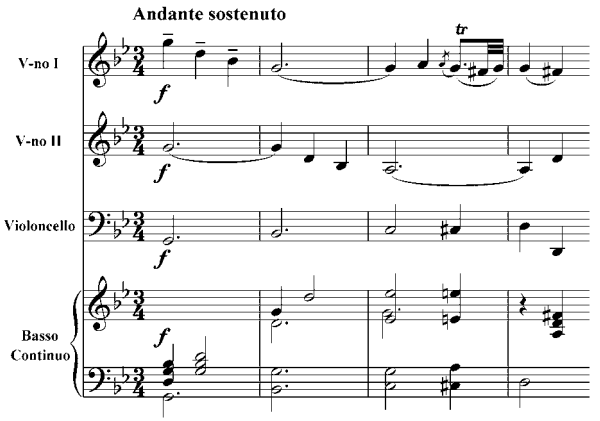
Илл. 13c. Э. Ф. Далл'Абако. Op. 3 № 9. Жига



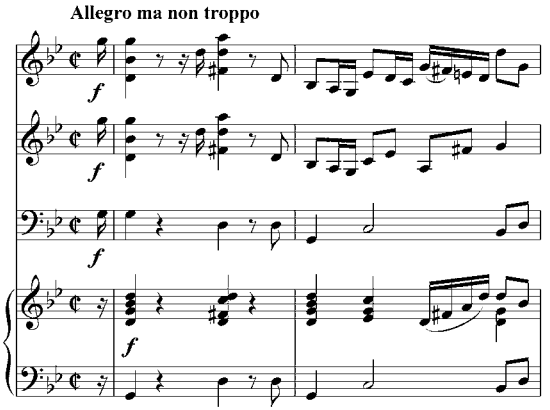
Илл. 14a. П. Локателли. Op. 5 № 1. Часть 1



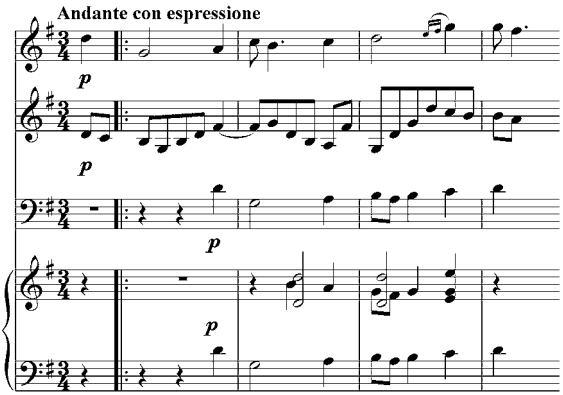
Илл. 14b. П. Локателли. Ор. 5 № 1. Часть 3



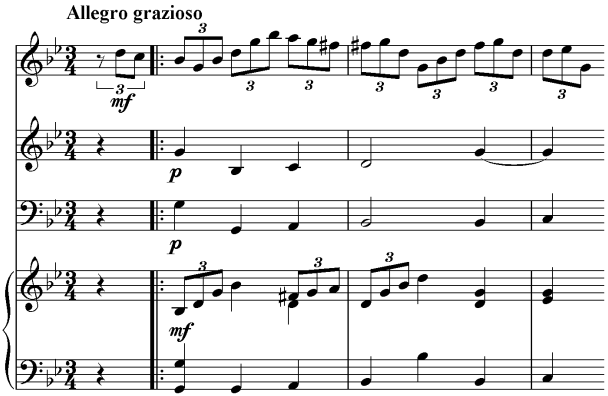
Илл. 15a. Джуз. Саммартини. Соната g-moll. Часть 1



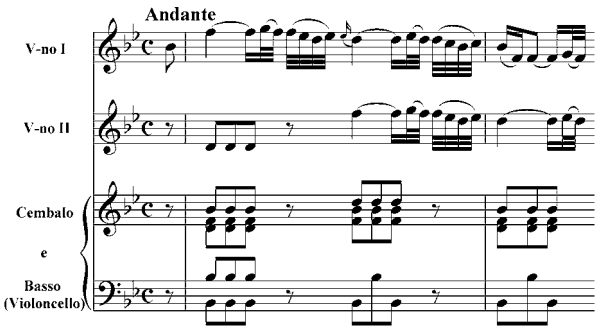
Илл. 15b. Джуз. Саммартини. Соната g-moll. Часть 2



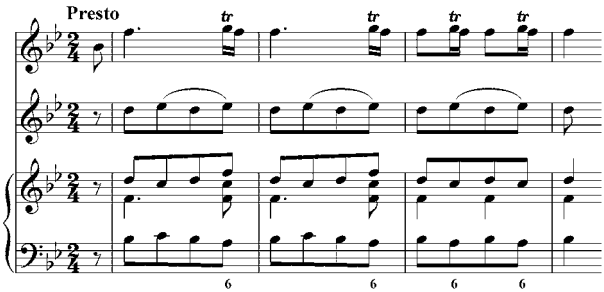
Илл. 15c. Джуз. Саммартини. Соната g-moll. Сарабанда



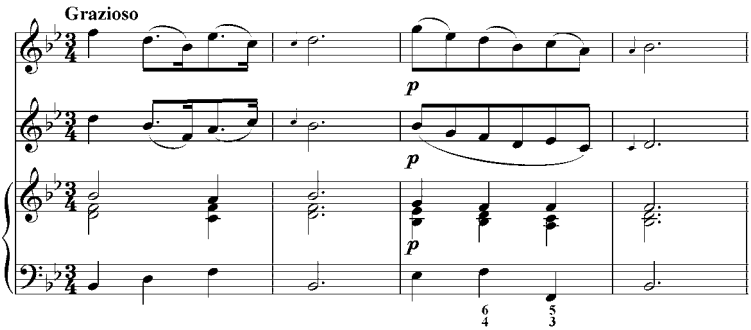
Илл. 15d. Джуз. Саммартини. Соната g-moll. Часть 4



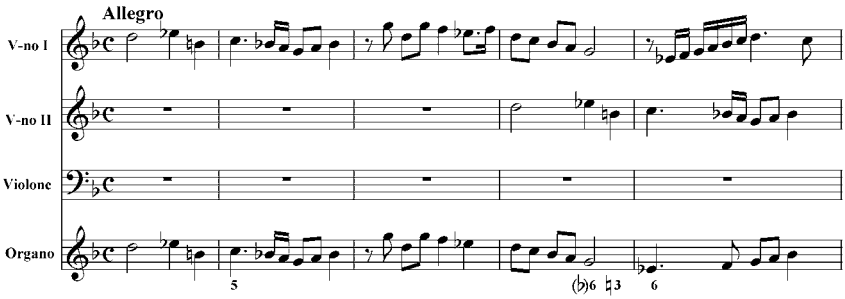
Илл. 16a. Г. Пуньяни. Op. 1 № 4. Часть 1



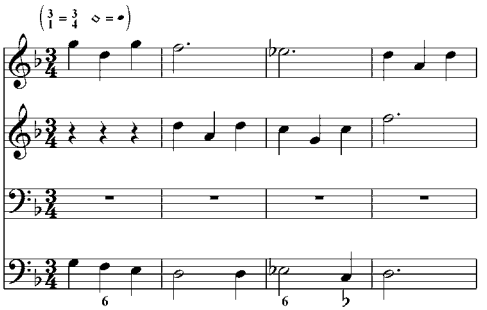
Илл. 16b. Г. Пуньяни. Ор. 1 № 4. Часть 2



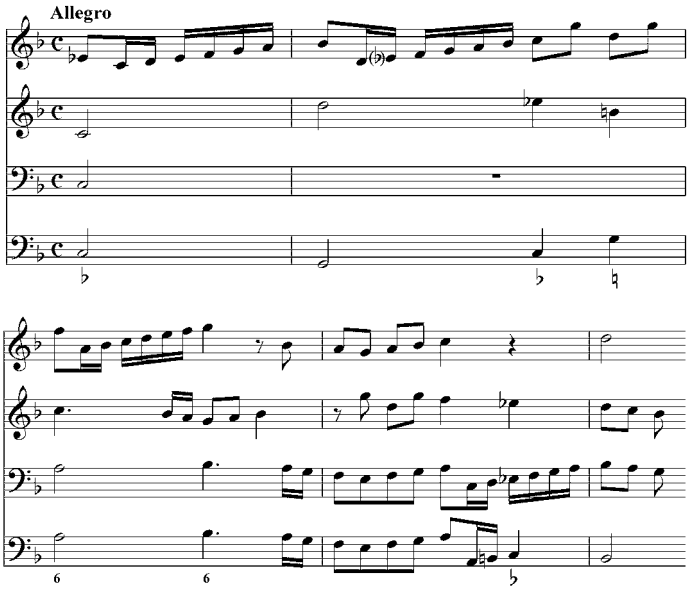
Илл. 16c. Г. Пуньяни. Ор. 1 № 4. Часть 3



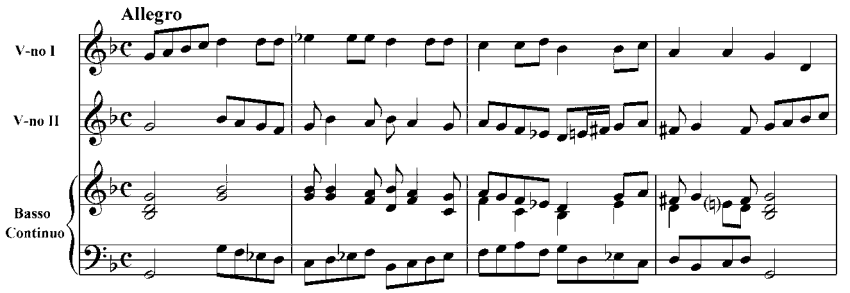
Илл. 17a. М. Каццати. Ор. 2 № 2. Часть 1



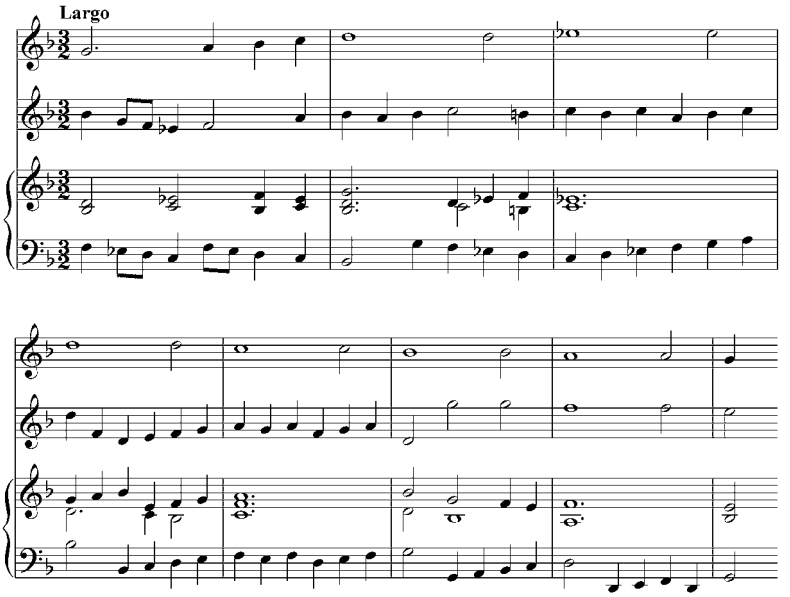
Илл. 17b. М. Каццати. Ор. 2 № 2. Часть 2



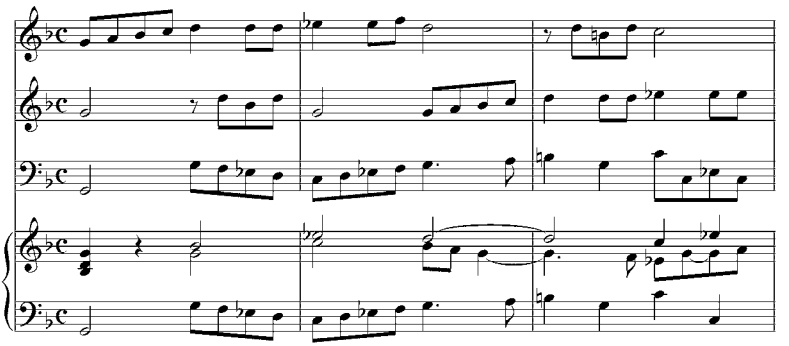
Илл. 17c. М. Каццати. Ор. 2 № 2. Часть 3



Илл. 18a. Б. Марини. Ор. 22 № 2. Часть 2



Илл. 18b. Б. Марини. Ор. 22 № 2. Часть 3



Илл. 18c. Б. Марини. Ор. 22 № 2. Часть 4