

Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки»)

Настоящий материал продолжает серию публикаций лекций Р.Г. Лаула по анализу музыки в Ленинградской — Санкт-Петербургской консерватории. В предлагаемых лекциях обозначены наиболее актуальные проблемы анализа музыки, изложен авторский взгляд на основы общей аналитической методологии.

Ключевые слова: анализ музыкальных произведений, музыкальная форма, содержание, интерпретация, тема, мотив, композиционные функции.

Материал музыкальной речи

Как было сказано во вводной лекции¹, музыкальное произведение становится объектом исследования в трех основных аспектах — как результат развития музыкального материала (форма-схема), как процесс развития (изменение музыкального материала) и в аспекте его содержания.

Основой музыкального развития являются темы. Они представляют музыкальное произведение — по теме мы его узнаем. Такая способность темы заключается в ее семантической структуре, а также в ее выразительных средствах.

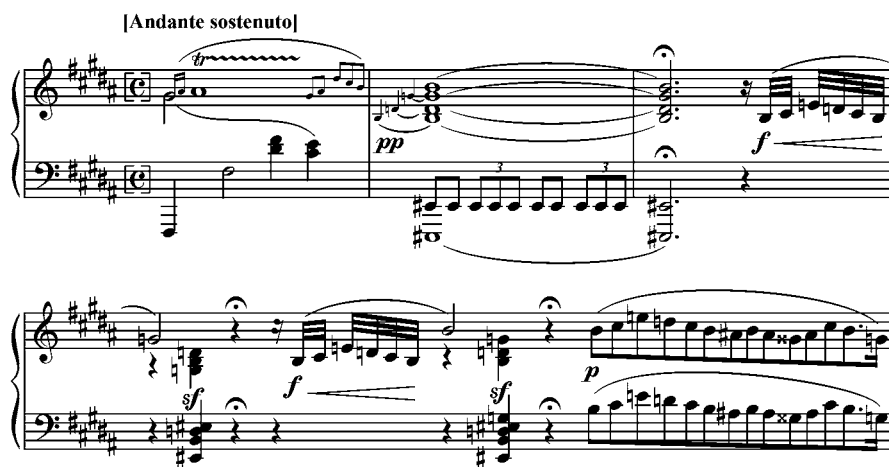
Семантическая структура темы содержит такие звуковые элементы, значение которых относительно устойчиво и мало зависит от контекста. Многие темы содержат звуковые символы, смыслы и значение которых понятны каждому человеку, знакомому с европейской музыкой послед-

¹ Лаул Р. Об анализе музыкальных произведений (вводная лекция курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. № 1. С. 30–38.

них столетий. Через эти звуковые символы тема осуществляет свои коммуникативные функции.

Разновидности звуковых символов следующие:

- 1) звуковые символы, отражающие внемузыкальный мир. Они во многом основаны на звукоподражании. В этих символах отражаются неодушевленные объекты (например, колыхание морских волн, как в первой части симфонической сюиты Н. А. Римского-Корсакова «Шехерезада») или звуки животного мира (например, кукушка в коде второй части «Пасторальной» симфонии Бетховена);
- 2) звуковые символы, отражающие высокоорганизованные явления, то есть интонации человеческой речи. Декламационные звуковые элементы часто говорят о психологической выразительности музыки. Они весьма разнообразны: можно говорить о жанрах ораторской, патетической речи, о речи бытовой (взволнованной, удивленной, страстной, снисходительной и т. д.), об интонациях плача и тому подобных. Их общими признаками являются нерегулярность метрики, несимметричность синтаксических структур, обилие пауз и цезур — всё это создает впечатление живой, непосредственной человеческой речи, словно не укладывающейся в заданные структурные рамки. Примером может быть код Ноктюрна Шопена Си мажор ор. 32 № 1.



Ил. 1. Шопен. Ноктюрн ор. 32 № 1, такты 61–65 (начало).



Ил. 1. Шопен. Ноктюрн оп. 32 № 1, такты 61–65 (окончание).

- 3) звуковые символы, отражающие окружающий нас музыкальный мир через жанры бытовой музыки, их интонации и ритмы.
- 4) Количество основных музыкальных жанров невелико, но велико количество их разновидностей. К основным жанрам отнесем следующие:
 - марш, в том числе траурный;
 - фанфара, сигнал;
 - хорал;
 - пасторальный наигрыш (пастушеский рог, представляющий пасторальный мир звуков);
 - жанры вокальной музыки, количество которых практически бесконечно (песня, романс, гимн, баллада, ария и т. д.);
 - жанры танцевальной музыки (менуэт, сарабанда, гавот, вальс, мазурка, полонез, rock and roll как жанр эстрадной танцевальной музыки и т. д.);
 - жанры народной музыки, количество которых сравнимо с количеством народов мира).

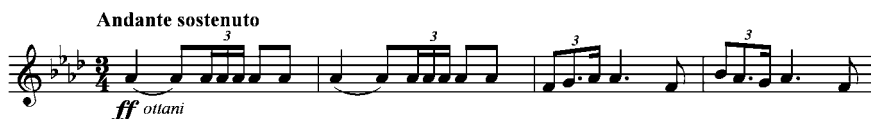
В бытовой музыке жанры обычно однозначны: марш есть марш, а романс есть романс. Но в классической музыке мы встречаем гораздо большую многозначность, многосоставность и образную противоречивость. Выразительность многих тем определяется взаимодействием признаков разных жанров, которое может быть как однонаправленным, так и разнонаправленным.

Взаимодействие однонаправленных жанров обычно усиливает эмоциональную доминанту темы, как это наблюдается в главной теме финала Пятой симфонии Бетховена: в ней слышится и марш, и фанфара, и гимн, благодаря чему воплощаемый темой образ победного торжества и громогласного ликования не вызывает сомнений.



Ил. 2. Бетховен. Пятая симфония, четвертая часть, такты 1–4.

Примером взаимодействия разнонаправленных жанров в одной теме может служить тема вступления первой части Четвертой симфонии Чайковского.



Ил. 3. Чайковский. Четвертая симфония, первая часть, такты 1–4.

Это, конечно, одна из тем судьбы в духе Пятой симфонии Бетховена. Но если отвлечься от фанфарных интонаций и тембра медных инструментов (традиционно воплощающих внеличное, объективное начало), то в ней слышится и начало субъективно-лирическое. К примеру, подобную субъективность можно услышать в глубоко личностном ариозо Германа, обращенном к Лизе, из второго действия «Пиковой дамы» «Прости, небесное создание...» (в нем обнаруживается и некоторое интонационное родство с темой вступления из Четвертой симфонии).



Ил. 4. Чайковский. «Пиковая дама», 2 картина, ариозо Германа.

5) звуковыми символами могут являться и отдельные интонационные, гармонические, ритмические или тембровые элементы — благодаря традициям они воплощают разные стороны духовной жизни человека.

Во-первых, в эту категорию входят формулы интонационной семантики. Давно замечено, что темы, выражающие философское начало, не обходятся, как правило, без интонации уменьшенной септимы

(вспомним тему фуги соль минор из I тома ХТК, фуги ля минор из II тома ХТК И. С. Баха, тему начальной фуги из Реквиема Моцарта, начало Пятой симфонии Шостаковича). Темы такого характера часто опираются и на интонацию уменьшенной кварты (тема фуги до диез минор из I тома ХТК И. С. Баха, начало симфонии Франка, тема пассакальи из Восьмой симфонии Шостаковича).

К формулам интонационной семантики относится и «мотив жалобы» (*lamento*), содержащий три поступенно восходящих от тоники звука и один нисходящий (плач Дидоны из оперы Пёрселла «Дидона и Эней», начало «Патетической» сонаты Бетховена и Шестой симфонии Чайковского).

Одна из самых распространенных интонаций жалобы (от нем. *Seufzermotiv*) — нисходящий ход секунды (чаще хореический). На нем построена вся прелюдия ми минор Шопена, но там он всё же имеет ямбическое строение.

Все эти интонационные формулы являются основой для «странствующих тем»².

Во-вторых, отметим формулы гармонической семантики — в отличие от интонационных формул, более отражающих логическое сознание человека, они отражают его эмоциональное состояние.

Семантическое значение имеют мажорное и минорное трезвучия — оно довольно очевидно и вряд ли нуждается в пояснениях. Малый мажорный септаккорд (пожалуй, самый популярный аккорд классической гармонии) — напротив, лишен семантического значения, его выразительность полностью зависит от контекста. Некоторым семантическим значением обладает, на наш взгляд, лишь малый мажорный секундаккорд — это знак обострения ситуации (вспомним переход к коде в первой части Первой симфонии Брамса).

Самыми же яркими семантически значимыми аккордами являются следующие:

а) уменьшенный септаккорд, в котором все интервалы между соседними тонами — малые терции. Как известно, всё живое в большей или меньшей степени несимметрично. Отчасти по этой причине полностью симметричный уменьшенный септаккорд является символом смерти³. Во многих операх XVIII и XIX веков герои умирают под

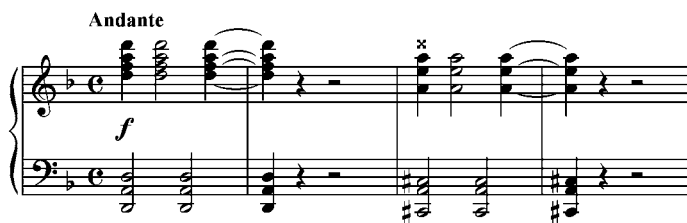
² Под «странствующими» здесь подразумеваются темы, в основе которых лежат родственные интонационные формулы.

³ Аналогичным символом «мертвенного», неодушевленного начала (часто воплощающим образы злой фантастики) является, как известно, целотонный звукоряд как симметричная структура, лишенная тяготений одних ступеней в другие. Заметим,

звуки именно этого аккорда, либо появляются «гости» из царства мертвых (Командор в «Дон Жуане» Моцарта). Также этот аккорд часто выражает страх. Это связано с устойчивым ассоциированием малой терции с минорным ладом.

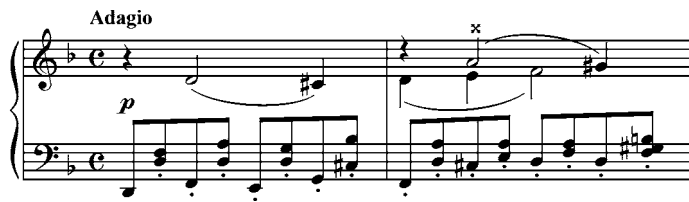
- б) полууменьшенный септаккорд. Этот аккорд воплощает мировую скорбь (нем. *Weltschmerz*), и такая семантика тоже объясняется его структурой — под минорным трезвучием (например, *ре-фа-ля*) располагается «неполноценное» уменьшенное трезвучие (например, *си-ре-фа*) с уменьшенной квинтой вместо чистой, в силу чего аккорд звучит печальнее минорного трезвучия. Особенно выразительно звучит этот аккорд в первых тактах оперы Вагнера «Тристан и Изольда» — в силу очень сложного контекста. Но и в более простом контексте (см. связующую часть 18-й фортепианной сонаты Бетховена) он производит сходное впечатление.
- в) септаккорд пятой ступени с секстой в мажоре — светлый аккорд, но с напряженно диссонирующей большой септимой, подходящий для выражения сложных любовных переживаний, например, в музыке Шопена и Вагнера.
- г) нонаккорд пятой ступени в мажоре — аккорд наслаждения (морская волна, солнечный свет). Он благозвучен, так как резко диссонирующие интервалы в нем отсутствуют.
- д) нонаккорд пятой ступени в миноре благодаря резко диссонирующей малой ноне выражает глубокое страдание.

Наконец, формулы гармонической семантики могут быть и случайного происхождения. Если бы Моцарт не написал «Дон Жуана» и Реквием, тогда, возможно, V_6 или V_5^{\flat} ре минора (именно ре минора) не приобрели бы такой роковой окраски звучания, наблюдаемой иногда и в более поздней музыке (см. первую часть 15-й фортепианной сонаты Бетховена, начало Первого фортепианного концерта Брамса).



Ил. 5а. Моцарт. «Дон Жуан», увертюра, такты 1–4.

что сходным семантическим знаком (ассоциирующимся с чем-то неодушевленным, необъяснимым либо волшебным) является и увеличенное трезвучие, также симметричное по структуре.

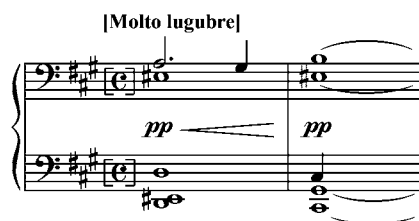


Ил. 5б. Моцарт. Реквием, Introitus, такты 1–2.

В-третьих, в категорию условно закрепившейся семантики входят и ритмические формулы. До Пятой симфонии Бетховена никто не ощущал в четырехзвучном мотиве, завершающемся акцентом, стука ударов судьбы (см. разработку первой части 49-й фортепианной сонаты Гайдна, разработку в финале Пятой фортепианной сонаты самого Бетховена). Но после вошедших в историю музыки слов «Так судьба стучится в дверь», приписываемых Бетховену, он стал мотивом ударов судьбы.

Тема и мотив

Не следует рассматривать тему как механическую сумму семантических звуковых формул, так как их взаимоотношения могут оказаться сложными. Также неверно думать, что эти формулы и их отношения уже сами по себе в состоянии сообщить теме выразительность. Она ощущается лишь тогда, когда тема индивидуализирована чисто музыкальными выразительными средствами. Например, мотив судьбы из «Кольца нибелунга» Вагнера основан на классической интонационной формуле вопроса, но для того, чтобы этот мотив стал тематически значимым, надо было сочинить еще и оригинальную последовательность аккордов.



Ил. 6. Вагнер. «Кольцо нибелунга», мотив судьбы.

Подобная картина наблюдается во всех известных темах классической музыки. В них индивидуализированы, даже гипертрофированы те или иные выразительные средства, например:

- 1) мелодия (побочная тема симфонической фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта», многие мелодии Верди, и т. д.)
- 2) гармония (начало оперы Вагнера «Тристан и Изольда», а также мотив судьбы из «Кольца нибелунга» — *ил. 6*).
- 3) ритм, который иногда оказывается главным выразительным средством, как в главной теме Восьмой сонаты для скрипки и фортепиано Бетховена.
- 4) тембр, как в начальной теме вступления к опере Вагнера «Лоэнгрин» (*divisi* струнных в высоком регистре), в главной теме второй части Седьмой симфонии Бетховена (*divisi* струнных в низком регистре), и т. д.

Некоторым темам, напротив, может быть свойственно нарочитое отсутствие какого-либо выразительного средства, примером чему может служить полное отсутствие жанровости в теме знаменитого 24-го каприса Паганини, несмотря на которое тема производит яркое впечатление. Также подтверждением этому является «Карнавал» Шумана, одна из пьес которого, стилизованная в духе каприсов Паганини, вызывает наиболее отчетливые ассоциации именно с 24-м каприсом.



Ил. 7. Паганини. Каприс № 24, т. т. 1–4.

Особенности музыкальных тем:

- 1) Афористичность музыкальной мысли: в темах возникает противоречие между краткостью их объема и высокой концентрацией мысли, преодолеваемое в процессе развития.
- 2) Экстравагантность выразительных средств: например, резкий контраст длительностей в теме фуги Ре мажор из I тома ХТК Баха (тридцатьвторые и восьмые с точкой), который напугал его первого биографа Форкеля, предложившего свой вариант.



Ил. 8а. Бах. ХТК, том I, fuga Ре мажор (BWV 850), т. т. 1–2.



Ил. 86. Вариант Форкеля.

В качестве другого примера вспомним головокружительные скачки на октаву в главной теме первой части 35-й симфонии Моцарта.



Ил. 9. Моцарт. Симфония № 35 (K. 385), первая часть, т.т. 1–5.

3) Движение темы против инерции — см. фанфару в I действии оперы Бизе «Кармен».



Ил. 10а. Бизе. «Кармен», I действие, 2 сцена, № 3 (хор мальчиков), т.т. 1–4.



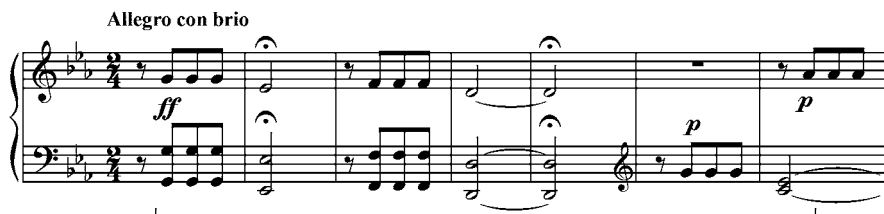
Ил. 10б. Вариант со звуком (отмечен), который мог бы быть повторён по инерции (подобно повторениям в предыдущих тактах).

Часто в практике музыкального анализа возникает проблема: где границы темы, где она кончается? На наш взгляд, главное, чего следует избегать в подходе к этой проблеме, — это трактовка темы исключительно в структурном смысле. Это было бы неправильно, ибо не существует такой музыкальной формы, как форма темы. Но сама тема может быть сочинена в той или иной форме (фразы, предложения, периода и т. д.). Существуют две категории разделов музыкальной формы: первая определяется структурой (фраза, предложение), вторая — содержанием (мотив, тема).

Для начала отметим, что на тему опирается всё развитие произведения. Поэтому целесообразно говорить не о границах темы, а о ее первоначальных границах. Согласно определению Ю. Н. Тюлина, тема в начале произведения — это первоначальный образ, а тема в течение всего произ-

ведения и вместе с другими темами — целостный образ⁴. Следовательно, первоначальные границы темы определяются моментом, когда первоначальный смысл темы выражен с достаточной ясностью и полнотой, когда прозвучали все ее характерные элементы.

Определим границы главной темы Пятой симфонии Бетховена.



Ил. 11. Бетховен. Пятая симфония, первая часть, т.т. 1–7.

Первые четыре ноты недостаточны для понимания первоначального образа, они не дают представления об остинатности ритма. И следующие четыре ноты тоже не дают полного представления об этом образе — после них развитие могло бы продолжиться в ми бемоль мажоре. Только появление минорного трезвучия (неполного) в начале седьмого такта окончательно исключает эту возможность. Именно в этот момент можно говорить о сформированности всех элементов темы — еще и потому, что благодаря выразительной переинтонации начального четырехзвучного мотива (нисходящая интонация малой секунды вместо терции), а также смене регистра, динамики и артикуляции в его изложении, тема наконец обнаруживает свою принципиально диалогическую природу: императивный возглас сменяется дрожью внутреннего смятения, объективно-наступательному мотиву отвечает субъективно-лирический.

Яркость и выразительность темы в большой степени зависит от мелодических ходов, составляющих ее. Некоторые из них в состоянии представлять тему, давая возможность узнать и ее, и произведение. Такие мелодические ходы называются мотивами.

В музыкознании наиболее распространены два определения мотива. Согласно первому, мотив — это отрезок мелодии, опирающийся на одну сильную долю (Л. Мазель)⁵. В определении Ю. Н. Тюлина подчеркнута выразительная сторона мотива: «Мотив — это не часть метрической структуры, а выразительный элемент»⁶. Тюлин отмечает, что «не все

⁴ Музыкальная форма / Общая редакция Ю. Н. Тюлина. М., 1974. С. 44.

⁵ Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986. С. 104.

⁶ Музыкальная форма. С. 46–47.

интонационные элементы в одинаковой степени выразительны»⁷, некоторые из них определяют выразительную сущность темы, а другие нейтральны в этом отношении. По Тюлину, мотивы — интонационные элементы, обладающие выразительной силой, которая воплощает своеобразие темы и представляет ее. Другими словами, мотив — это такой отрезок темы, по которому она узнается. Так, например, главную тему Второй фортепианной сонаты Шопена можно узнать после ее пяти первых звуков (первых двух было бы недостаточно).



Ил. 12. Шопен. Вторая фортепианная соната, первая часть, такт 9.

Главную же тему Четвертой симфонии Брамса можно узнать после первых четырех звуков (и здесь первых двух было бы недостаточно).



Ил. 13. Брамс. Четвертая симфония, первая часть, т.т. 1–3.

Таким образом, в первом случае мотив содержит пять звуков, во втором — четыре звука. При этом несущественно, сколько сильных долей в мотиве. В мотиве, выделенном согласно определению Тюлина, в большинстве случаев содержится хотя бы одна сильная доля (но иногда и больше, как, например, в арии Герцога из оперы Верди «Риголетто» — там в мотиве два такта в размере 3/8). Поэтому достаточно часто определение Тюлиным практически совпадает с традиционными определениями мотива (в частности, с определением Мазеля), согласно которым в мотиве одна сильная доля.

В темах встречаются также элементы, которые хотя и не в состоянии представлять тему в безбрежном океане музыки, но в пределах отдельно взятого сочинения вполне на это способны. Такие элементы мы называем фигурами, как например, два первых звука главной темы финала 21-й фортепианной сонаты Бетховена, написанного в форме рондо. Эта фигура хорошо узнаваема в разработочном разделе перед последним проведением рефрена.

⁷ Музыкальная форма. С. 46–47.

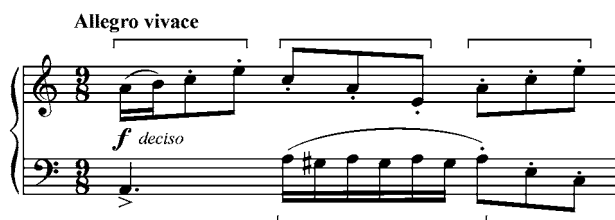


Ил. 14а. Бетховен. Фортепианная соната № 21 («Аврора»), третья часть, т.т. 1–4.



Ил. 14б. Бетховен. Фортепианная соната № 21 («Аврора»), третья часть, т.т. 251–252.

Иногда тема основана на сочетании нескольких фигур, как в прелюдии ля минор из I тома ХТК Баха. Звучащая там однотактовая тема узнаваема только целиком, сами же фигуры (их четыре) узнаваемы лишь в пределах данного сочинения.



Ил. 15. Бах. ХТК, том I, прелюдия ля минор (BWV 865), т. 1.

Как отмечалось выше, по мнению Тюлина, мотивом может считаться лишь выразительная интонация. Однако оценка ее выразительности может оказаться и субъективной. Поэтому при анализе следует обращать внимание на дальнейшую судьбу мелодического хода — если он способен отделяться от темы, не теряя с ней связи, то может быть признан мотивом.

Таким образом, как это ни странно, элементарный заключительный каданс главной темы первой части 21-й фортепианной сонаты Бетховена — мотив, а изысканные заключительные обороты многих прекрасных мелодий Моцарта мотивами не становятся, ибо они от темы не отделяются.

Неверно думать, что тема является суммой мотивов, хотя это иногда и так, как в первой части 18-й фортепианной сонаты Бетховена, где мотивы отделены друг от друга цезурами.

Allegro

ritardando

p

cresc.

sf

p

Ил. 16. Бетховен. Фортепианная соната № 18, первая часть, т.т. 1–8.

Часто последний звук одного мотива оказывается начальным звуком другого.

Allegro

p

p

Ил. 17. Бетховен. Фортепианная соната № 1, первая часть, т.т. 1–3.

Иногда мотивы чередуются с мелодическими ходами, не представляющими тему, как в начальной теме Четвертого фортепианного концерта Бетховена, в которую вторгается гаммообразный ход.

Allegro moderato

Solo

p dolce

sf

Ил. 18. Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром № 4, первая часть, т.т. 1–5.

Нередко темы вообще обходятся без мотивов, особенно лирические. Согласно характеристике Гуго Римана, мотив представляет собой «единич-

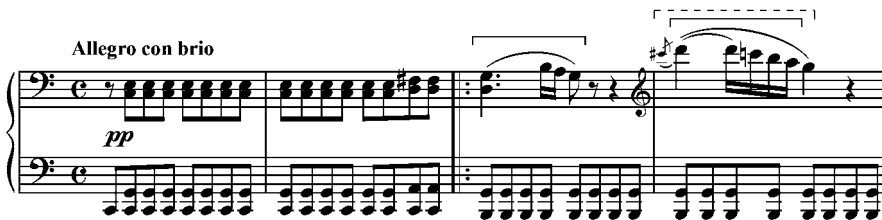
ный жест музыкального аффекта»⁸, то есть нечто короткое. Но для узнавания темы любви из оперы «Травиата» Верди необходимы первые шесть нот (2 такта), что в данном случае слишком много для мотива — столь длинный мотив теряет характер аффекта.



Ил. 19. Верди. Тема любви из оперы «Травиата».

Такова картина во многих лирических темах.

Мотивы могут развиваться уже в пределах темы, что иногда приводит к образованию производного мотива (обозначен пунктиром).



Ил. 20. Бетховен. Фортепианная соната № 21 («Аврора»), первая часть, т.т. 1–4.

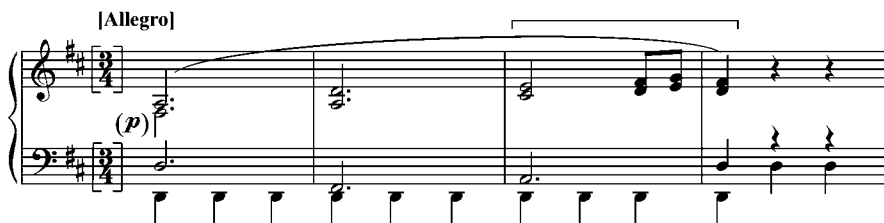
Существует мнение, согласно которому мотив — это неделимая музыкальная единица. В большинстве случаев это так, но не всегда. Иногда встречаются так называемые «большие мотивы», которые представляют собой устойчивое единство двух мотивов, что имеет место во второй главной теме финала симфонии «Юпитер» Моцарта. Здесь первый мотив отделяется от второго только на мгновение перед репризой сонатной формы. Такие мотивы мы называем субмотивами.



Ил. 21. Моцарт. Симфония № 41 («Юпитер», К. 551), четвертая часть, т.т. 19–22.

⁸ Риман Г. Музыкальный словарь / Перевод с 5-го немецкого издания Б. Юргенсона, дополн. Русским отд., сост. при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена и др. Перевод и все дополнения под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг, 1904. С. 876.

В других случаях мотив может объединяться с мелодией, не представляющей тему, даже в одной и той же фразе, как в заключительном отрезке главной темы 15-й фортепианной сонаты Бетховена.



Ил. 22. Бетховен. Фортепианная соната № 15 («Пасторальная»), первая часть, т.т. 7–10.

Распространено мнение, что инвариантной основой мотива является его ритм. Не во всех случаях это мнение справедливо. Если, например, произвольно изменить мелодию производного мотива из примера 26, увидим, что получился уже другой мотив.



Ил. 23. Новый мотив вместо производного.

Количество мотивов в теме может быть разным. Тема может быть одномотивной, то есть состоящей из одного мотива (как тема фуги до диез минор из первого тома ХТК Баха), мономотивной, то есть основанной на повторении одного и того же мотива (как главная тема Второй фортепианной сонаты Шопена), а также полимотивной, то есть состоящей из разных мотивов (как главная тема Первой симфонии Бетховена, состоящая из пяти весьма разных мотивов, которые странным образом друг другу не мешают).

Можно сказать, что мотив является одним из важнейших достижений музыки нового времени по сравнению с пропойкой строгого стиля средневековья, представляющей собой комбинацию почти одних и тех же обобщенных мелодических формул. Именно индивидуализированные мотивы и темы дали возможность для более глубокого и разнообразного выражения человеческих чувств.

Темы и мотивы представляют собой рельеф. Но рельеф не может существовать без фона, который в музыке представлен общими формами звучания. Общие формы звучания — это не второстепенный элемент музыкального произведения. Их функция незаменима — они создают фон

тематическому рельефу и тем самым содействуют раскрытию содержания музыкального произведения. Единственное принципиальное отличие фона от рельефа заключается в том, что общие формы звучания не в состоянии представлять то или иное музыкальное произведение или даже творчество того или иного композитора. Но зато они вполне в состоянии отражать общий стиль той или иной эпохи. Разница между связующими ходами или фактурой сопровождения⁹ в творчестве Моцарта, Гайдна и Бетховена и в романтической музыке (Шуман, Шопен и др.) огромна.

Иногда, особенно в музыке Бетховена, встречаются индивидуализированные общие формы звучания. Например, доминантовый предьыкт перед побочной партией первой части 21-й фортепианной сонаты Бетховена является настоящей мелодией, не будучи при этом темой.



Ил. 24. Бетховен. Фортепианная соната № 21 («Аврора»), первая часть, т.т. 23–25.

Примерно на том же материале основан доминантовый предьыкт перед побочной партией первой части Второй симфонии Бетховена. А в третьей части фортепианного трио Бетховена ор. 70 № 2 составленный из общих форм звучания связующий ход оказывается более ярким и необычным, чем сама тема — благозвучная, но довольно типичная для Бетховена тема менуэта. Связующий же ход заставляет вспомнить стиль Хиндемита.

Allegretto ma non troppo

Allegretto ma non troppo

Ил. 25. Бетховен. Фортепианное трио ор. 70 № 2, третья часть, т.т. 1–42 (начало).

⁹ Общие формы звучания выступают одновременно с рельефом или чередуются с ним.

The image displays the first system of a musical score for a piano trio. It consists of four staves: a single treble clef staff at the top, a single bass clef staff below it, and a grand staff (two bass clef staves) at the bottom. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The third system contains measures 9 through 12 and is marked with a double bar line and repeat signs (§) at the beginning and end of each staff. The piano part in the grand staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and chords. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the second system, and various phrasing slurs and accents are used throughout.

Ил. 25. Бетховен. Фортепианное трио ор. 70 № 2, третья часть, т.т. 1–42 (продолжение).

The image displays a musical score for the third part of Beethoven's Piano Trio Op. 70 No. 2, measures 1-42. The score is arranged in three systems, each containing three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Piano (bottom). The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of a phrase with dynamics *f* and *p dolce*. The second system continues the phrase with an *8^{va}* marking. The third system features a *cresc.* and a *p* dynamic.

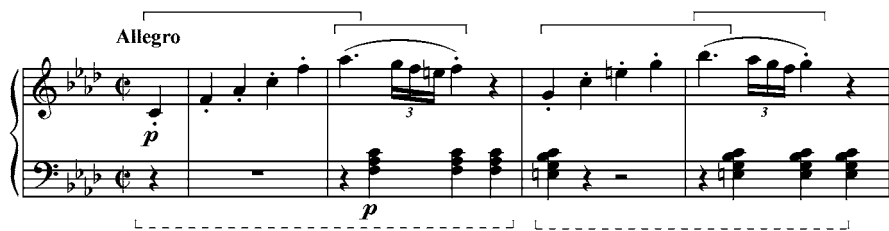
Ил. 25. Бетховен. Фортепианное трио ор. 70 № 2, третья часть, т.т. 1-42 (продолжение).



Ил. 25. Бетховен. Фортепианное трио ор. 70 № 2, третья часть, т.т. 1–42 (окончание).

Формы музыкальной речи

Как уже было сказано, материал музыкальной речи и ее формы представляют собой разные объекты анализа. И тот, и другой обладают структурой, но материал определяется не структурой, а содержанием — не существует формы темы и формы мотива. Темы и мотивы сами могут воплощаться в разных формах — в таких, как фраза (целостная бесцезурная структура), предложение, или период. Возникновение более сложных структур маловероятно. Таким образом, исчезает причина для весьма распространенных среди музыковедов споров по поводу принадлежности элементов музыкальной речи к музыкальному материалу (тема и мотив) или музыкальной структуре (фраза, предложение, период). Нет ничего невозможного в том, что один и тот же элемент относится и к музыкальному материалу, и к музыкальной структуре. Приведем в качестве примера первые восемь тактов первой части 1-й фортепианной сонаты Бетховена.



Ил. 26. Бетховен. Первая фортепианная соната, первая часть, т.т. 1–8 (начало).



Ил. 26. Бетховен. Первая фортепианная соната, первая часть, т.т. 1–8 (окончание).

Первые два такта являются фразой (фразы обозначены пунктиром), что, однако, не исключает того, что в них содержатся два мотива. То же самое можно сказать и о втором двутакте. Пятый и шестой такты являются мотивами, но, вместе с тем — и фразами. Последние же два такта вообще не содержат мотивов, ибо в них отсутствует тематическая индивидуализация, они представляют собой только фразу. Все восемь тактов, однако, представляют собой предложение. Начальная фраза первой части Шестой симфонии Бетховена состоит из трех мотивов. Они представляют собой единое целое, но вполне можно себе представить их отделение друг от друга и существование вне этого первоначального целого (что впоследствии и произойдет).



Ил. 27. Бетховен. Шестая симфония («Пасторальная»), первая часть, т.т. 1–4.

Еще один важнейший аспект анализа — функции разделов формы, то есть определение роли, которую выполняет та или иная часть структуры в процессе формообразования. В российском музыкознании об общих логических функциях музыкального материала впервые говорится в труде Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Для Асафьева этих функций три — экспонирующая (i), отмеченная начальной буквой латинского слова *initium* (начало); развивающая (m), от слова *movere* (двигать); и заключительная (t), от слова *terminus* (конец)¹⁰. По случайному совпадению число функций развития соответствует числу гармонических функций: тоника, субдоминанта и доминанта.

¹⁰ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 129–132.

Каждый раздел формы проявляет свою функциональную принадлежность и вне контекста (например, секвенционность говорит о функции развития, даже если мы ничего не знаем о ее происхождении). В труде В. П. Бобровского «О переменности функций музыкальной формы» асафьевская триада i-m-t фактически расширена до «пентады», хотя Бобровский этого и не подчеркивает (возможно, из уважения к Асафьеву)¹¹. В рамках функции «i» самостоятельно выступает функция «вступление», а в рамках функции «m» приобретает независимость функция «переход». Отличие обеих добавочных функций от основных, полноправных членов асафьевской триады заключается в подчеркнуто временном и служебном характере музыкального материала, их представляющего: в первом случае он подготавливает более существенный тематический материал, во втором связывает два раздела. Пентада Бобровского, по-видимому, является основой всех процессов, развивающихся во времени не только в музыке и даже не только в искусстве. Поэтому она может стать основой анализа процесса формообразования. В более подробном изложении пентада Бобровского выглядит следующим образом:

1. «Экспонирование» («i») — яркий рельеф, отсутствие инерции в движении, полимотивность, сложность, относительная устойчивость, большее количество тактов в построениях формы.
2. «Развитие» («m») — напротив: менее яркий рельеф, движение по инерции (секвенции, имитации), мономотивность, упрощение, неустойчивость, меньшее количество тактов в построениях формы.
3. «Заключение» («t») — полная устойчивость, отсутствие напряжения, активное кадансирование, движение «по кругу» вместо непрерывного поступательного движения.
4. «Вступление» — привлекает внимание акт ожидания последующего материала. Эта функция родственна функции «развитие» (крайняя неустойчивость), но отличается от нее противоположной направленностью: «развитие» направлено к распаду тематического комплекса, «вступление» же к его становлению.
5. «Переход» — эта функция тоже родственна «развитию». Но если «развитие» и развивает, и связывает, то «переход» только связывает.

В разных музыкальных формах функции развития проявляются по-разному. Поэтому Бобровский говорит не только об общих композиционных функциях (о которых говорилось выше), но и о специальных композиционных функциях — таких, которые свойственны различным музы-

¹¹ Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970. С. 16.

кальным формам. Так, например, разработочность в развивающей середине простой трехчастной формы отличается от разработочности в связующей части и в разработке сонатной формы. То же самое можно сказать и обо всех других функциях развития.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 228 с.
3. Лаул Р. Об анализе музыкальных произведений (вводная лекция курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. № 1. С. 30–38.
4. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986. 528 с.
5. Музыкальная форма / Общая редакция Ю.Н. Тюлина. М.: Музыка, 1974. 259 с.
6. Риман Г. Музыкальный словарь / Перевод с 5-го немецкого издания Б. Юргенсона, дополн. Русским отд., сост. При сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена и др. Перевод и все дополнения под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг, 1904. 1533 с.