



На пути к систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко

Систематизация форм инструментальной музыки эпохи барокко – проблема, возможно, и не относящаяся к числу приоритетных и основополагающих для мировой музыкальной науки, но тем не менее весьма важная, до сих пор не получившая удовлетворительного решения, а потому не потерявшая свою актуальность. Впрочем, это прежде всего касается отечественного музыкознания, поскольку музыкознание западное такую тему словно не замечает. Вероятно, по причине серьезных сомнений в успешности исследований композиционной сферы барочного музыкального инструментализма, которая к тому же сравнительно редко дифференцируется со сферой жанровой. Так что отталкиваться в своих рассуждениях автору этих строк приходится в основном от результатов исследовательской деятельности российских коллег, которые оказались зафиксированы прежде всего в учебных пособиях. Что в общем-то неудивительно, учитывая объективную потребность образовательной практики в различного рода систематизации изучаемого материала.

В опубликованной в конце 2017 года статье «К вопросу о систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко» был сделан вывод о том, что «полностью удовлетворительного решения здесь пока не найдено» [2, с. 7]. Кроме того, высказано предположение о том, что такое решение принципиально возможно, но лишь при условии отказа от целого ряда стереотипов, присущих российскому аналитическому музыкознанию при обращении к европейской музыке XVII – первой половины XVIII века, включая экстраполяцию на барочный материал ранее разработанных композиционных

принципов и систематики форм, выстроенной на классико-романтической основе, а также одновременное использование различных классификационных критериев, из-за чего в одной и той же группе гарантированно оказываются качественно разные композиционные структуры.



К тому же, если вспомнить те варианты общей типологии барочных форм, которые за последние два десятилетия были предложены В. Н. Холоповой [11], Т. С. Кюрегян [5] и Л. Л. Крупиной [4], то основополагающим в них стал фактурный аспект. Особенно четко это выражено в книге В. Н. Холоповой, где музыкальные формы барокко «подразделяются на полифонические (фуга, ричеркар, канон, инвенция) и неполифонические (условно – гомофонные)» [11, с. 255].

Однако привязывание композиционных структур к определенным типам фактуры вряд ли следует признать удачным ходом. Тем более в условиях весьма своеобразной композиторской практики эпохи барокко, для которой характерно весьма гибкое и подвижное сочетание имитационности, с одной стороны, и опоры на гармонические принципы музыкального мышления, с другой. Неслучайно поэтому «неполифонические» формы, на которые прежде всего обращают внимание музыкальные аналитики¹, зачастую обнаруживают себя в сочинениях, достаточно насыщенных имитационной полифонией². Попытка же дополнительной дифференциации этих структур на «синкретические гомофонно-полифонические формы» и «формы гомофонной направленности», как это сделано в книге Л. Крупиной [4], как ни странно, вносит еще большую неразбериху и порождает дополнитель-

* Бочаров Юрий Семенович – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

¹ Сугубо контрапунктические структуры (и прежде всего фуга) при этом отдаются «на откуп» профессиональным полифонистам.

² Вспомним хотя бы типичную двухколенную танцевальную форму в фугированных жигах И. С. Баха.

ные вопросы. Например, почему форма клавесинного рондо обнаруживает «гомофонную направленность», а двухчастная структура танцевальной пьесы, выдержанная в аналогичном стиле, таковой направленности оказывается лишена и признана однозначно «гомофонно-полифонической»? Не говоря уже о «гомофонной направленности» вариаций, учитывая широкое распространение в эпоху барокко так называемых вариаций на *basso ostinato*, которые традиционно рассматриваются как форма сугубо полифоническая.

Так что фактурный принцип, сколь бы существенным он ни был, вероятно, не является достаточным основанием для общей типологии барочных форм. А это значит, что стоит обратить большее внимание на собственно тематический материал и особенности его расположения в тех или иных сочинениях. Но прежде всего — на общий содержательный план того музыкального целого, которое становится предметом изучения — будь то композиция в простом моноаффектном или же, напротив, сложном полиаффектном жанре¹. Более того, в данном контексте совершенно не обязательно ограничиваться рамками отдельного сочинения. Даже столь масштабного, как, скажем, многочастная сюита или органная месса, учитывая, что в эпоху барокко единицей творческого замысла могли быть и более крупные конструкции. Такие, например, как «Хорошо темперированный клавир» и «Искусство фуги» И. С. Баха, *Hortus musicus* А. Рейнкена и «Библейские сонаты» И. Кунау, «Нации» Ф. Куперена и «Времена года» А. Вивальди, а также многие другие, объединенные понятием «барочный опус»².

Исходя из вышеизложенного, все формы инструментальной музыки эпохи барокко предлагается разделить на три большие группы, которые условно можно определить как **моноструктуры, полиструктуры и макроструктуры**.

В первой группе в этом случае окажутся формы, характерные в основном для одночастных моноаффектных сочинений. Во второй — формы сочинений однозначно полиаффектных, состоящих из нескольких различных по музыкальному материалу, но при этом образующих единое целое частей³. Ну а в третьей — объединенные по тому или иному принципу крупные авторские собрания одножанровых либо разножанровых сочинений.

Естественно, все это — на уровне тенденции, а не абсолютного закона, что вообще весьма показатель-

но для барочной музыки, со свойственной ей диалектикой стремлений к типизации и к вариантности. К тому же не следует забывать, что в те времена, наряду с формами откровенно типизированными, которые обычно и описываются в учебных музыкально-теоретических пособиях, достаточно широко были представлены явно нетипизированные структуры, ставшие результатом подчеркнуто индивидуального творческого замысла. Но и сама типизация, подразумевавшая многократное использование тех или иных форм, по своей степени не сравнима, скажем, с типизацией форм классической эпохи. Фактически барочная типизированная структура — это не жесткая, а достаточно вариантная конструкция, сложившаяся в результате реализации того или иного композиционного принципа. Яркими примерами такой «формы-принципа» могут служить fuga или же ритурнельная (иначе — концертная или староконцертная) форма, конкретные воплощения которых, как хорошо известно, могут значительно отличаться друг от друга.

Учитывая, что детальная характеристика всех обозначенных нами типологических композиционных групп вряд ли возможна в сравнительно жестких рамках одной журнальной статьи, представляется целесообразным ограничиться для начала описанием группы моноструктур. Тем более что именно к ней относятся все те одночастные (нециклические) композиции, которые обычно находятся в центре внимания авторов, характеризующих т. н. формы барокко. Попутно заметим, что причисление в нашем варианте систематизации таких форм к моноструктурам позволяет избавиться от нежелательных противоречий лингвистического характера, неизменно возникающих при том, что в результате «учебных» типологий среди форм *одночастных* сочинений неизменно оказываются также *двухчастная* либо *трехчастная* формы, причем не важно, идет ли речь о структурах простых или сложных, классических или барочных.

Моноструктурам как одной из важнейших типологических групп в общей систематизации композиционных структур инструментальной музыки эпохи барокко, безусловно, свойственна определенная степень общности, заключающаяся, во-первых, в том, что они имеют отношение в основном к моноаффектным сочинениям, которым не свойственны значительные внутренние контрасты интонационно-тематического, ладо-тонального, фактурного,

¹ Подробнее о жанровой систематизации инструментальной музыки XVII — первой половины XVIII века см. в книге автора этих строк «Жанры инструментальной музыки эпохи барокко» [1].

² Включая, кстати, непрограммные типовые циклы из 6 либо 12 сонат, сюит или концертов.

³ При этом полиструктурные конструкции могут быть самыми разными: от простейшего объединения танцевальных пьес по принципу «Менуэт I — Менуэт II — Менуэт I (da capo)» до достаточно сложно выстроенных типизированных инструментальных циклов.

метроритмического и темпового характера, ставящие под сомнение жанровую принадлежность целого. А во-вторых, в том, что они, как правило, нерасчленимы на разделы, обладающие композиционной самостоятельностью, свойственной отдельным музыкальным пьесам. Строго говоря, и здесь отмеченные свойства фиксируют лишь преобладающие тенденции, допуская многообразие конкретных решений. Но в любом случае моноструктуры изначально мыслились как нечто единое и, в отличие от полиструктур, не делились на несколько контрастных друг другу частей, представляющих различные аффекты, и тем более не являлись совокупностью различных по характеру композиционно завершенных пьес.

При этом группа моноструктур весьма неоднородна. В крупном плане в ней можно усмотреть формы как минимум двух основных видов: *повторного строения* и *сквозного развертывания*. И если в основе одних лежит принцип композиционного повтора, то другие, напротив, реализуют себя в виде непрерывного либо дискретного процесса развертывания музыкального целого¹.

Поскольку принцип композиционного повтора мог быть реализован по-разному, возможно дифференцировать формы повторного строения, выделив следующие их разновидности:

1) *формы, основанные на принципе повтора основных разделов композиции;*

2) *формы, основанные на принципе периодического возвращения исходной темы (образующей начальный раздел композиции целого) после ее сопоставления с иным музыкальным материалом;*

3) *формы вариационного типа, основанные на многократном повторе исходной темы.*

Соответственно, в первой из указанных групп окажутся: характерная прежде всего для танцевальной

музыки т. н. *двухколенная форма* (известная также как старинная двухчастная)², а также сформировавшиеся в разное время на ее основе и более сложные по внутреннему устройству *старинная сонатная форма* и *форма французской увертюры*. Во всех отмеченных структурах присутствует обязательный повтор каждого из двух основных композиционных разделов, при том что первый раздел нередко демонстрирует тонально-гармоническое движение, направленное к утверждению нового устоя (будь то всего лишь доминантовое трезвучие либо полноценная модуляция в иную тональность), а второй – обратное движение, возвращение исходной тоники, нередко осложненное отклонениями в тональность (тональности) субдоминантовой сферы³.

Двухколенная форма в инструментальной музыке эпохи барокко⁴ представлена необычайно широко (начиная с первых десятилетий XVII века и до середины XVIII столетия), поскольку она, как уже отмечалось, свойственна большинству пьес в жанрах танцевальной музыки⁵. Хотя ее можно встретить и в ином контексте. В частности, обратившись к темам многих вариационных циклов. Или же к жанру прелюдии, включая многие его образцы из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (преимущественно из II тома)⁶.

Сложившаяся на основе двухколенной формы старинная сонатная, как и следует из ее названия, обнаруживает себя прежде всего в сонатах, причем в основном клавирных. Наиболее последовательно в первой половине XVIII века ее применял в своем творчестве Д. Скарлатти. Особо отметим, что существующая в отечественном музыкознании тенденция к распространению этой типологической композиционной структуры на иные музыкальные жанры того времени вряд ли может приветствоваться. Как, впрочем, и предпринятая Т.С. Кюрегян

¹ Разумеется, подобное разделение достаточно условно и проявляется лишь на собственно композиционном уровне, тогда как на уровне синтаксического ощутимы и противоположные тенденции: например, фрагменты развертывания внутри структур повторного строения или же повторения (имитации) тех или иных мелодических образований в формах сквозного развертывания в условиях имитационно-полифонической фактуры.

² См., например, характеристику этой формы в известном учебнике И. В. Способина [9, с. 230–234].

³ Указанное, правда, не отрицает существование (особенно в музыке XVII века) двухколенных форм, в которых первое колено устойчиво завершается в основной тональности, что еще во многом свидетельствует о влиянии принципов ренессансного формообразования. Как, впрочем, и присутствие в некоторых пьесах, написанных в первой половине XVII столетия, но в целом не показательных для музыки барокко композиционных структур из трех повторяющихся колен (например, в пьесах танцевального происхождения из опубликованной в 1650 году в Неаполе Первой книги инструментальных сочинений А. Фальконьери).

⁴ Она же – *binary form* (согласно принятой в англоязычной литературе номенклатуре барочных форм).

⁵ Отметим, что в известном учебном пособии «Форма в музыке XVII–XX веков» [5] она может рассматриваться не только как двухчастная, но и как трехчастная и даже многочастная барочная форма: выбор конкретного наименования в данном случае находится в прямой зависимости от общего количества разделов-развертываний, завершающихся относительно устойчивыми кадансами. При этом наличие в нотном тексте «ребер» со знаками повторения, делящих всю композицию на две (!) части, независимо от их внутреннего строения, попросту игнорируется. Как, впрочем, и указания самих композиторов (как правило, французских), которые нередко помечали начало второго раздела такой формы ремаркой *reprise*, что в те времена означало вторую часть музыкальной пьесы.

⁶ См., например, прелюдии c-moll, D-dur, G-dur, a-moll и др.

[5, с. 148] попытка разделить ее на барочную (типа развертывания) и предклассическую¹.

Вероятно, заслуживает специального пояснения причисление к моноструктурам повторного строения формы французской увертюры, которая со второй половины XVII века начала распространяться на театральные увертюры (в особенности создававшихся во Франции, Англии и Германии), а затем и начальные части инструментальных сюит, также именованных «увертюрами». На первый взгляд, такое решение может показаться странным, тем более что в литературе (в особенности учебной) до сих пор преобладает точка зрения, согласно которой данная форма — это некая контрастно-составная композиция из трех или двух частей, организованных по принципу «медленно — быстро (— медленно)». Между тем обращение к подлинным источникам (в особенности к образцам середины XVII — начала XVIII века) дает веские основания полагать, что типовая форма французской увертюры изначально сложилась не как совокупность разных структур, а на основе единой, уже неоднократно упоминавшейся нами двухколенной формы танцевального происхождения путем ее усложнения в виде обязательного имитационно-полифонического начала второго колена с постепенно установившейся самостоятельностью в интонационно-тематическом отношении². Но главное — хорошо известная в музыковедении формула «медленно — быстро», которую часто применяют в отношении формы французской увертюры, невольно подчеркивая разнородность ее частей, в действительности не более чем условность. Поскольку первый раздел французской увертюры, при всей величественности характера музыки, судя по сохранившимся источникам, предполагался достаточно подвижным.

А объективно более оживленный характер движения с началом второго раздела достигался не путем смены *темпа*, а за счет применения более мелких длительностей, а нередко также и перехода от двух- к трехдольности. Собственно же темп, если и менялся, то только ближе к концу второго раздела — в том достаточно распространенном (хотя далеко не обязательном) варианте формы французской увертюры, где второй раздел завершался сравнительно небольшим контрастным по характеру музыки фрагментом в медленном темпе (*Lentement*)³. Последний, правда, представлял из себя, как правило, неустойчивое в тонально-гармоническом и несамостоятельное в композиционном отношении построение, которое, кстати, обычно повторялось вместе с предшествующей ему музыкой «быстрого» раздела, не нарушая тем самым общей двухчастности целого.

Впрочем, справедливости ради, надо заметить, что форме французской увертюры оказалась присуща особая динамика исторического развития. Со временем контраст характера музыки между двумя ее разделами заметно усилился, так что уже начиная со второй четверти XVIII столетия целое во многих случаях стало восприниматься полиаффектным. При этом размеры второго раздела существенно возросли⁴, включая размеры заключительного *Lentement* (при его наличии), который стал претендовать на особый композиционный статус, особенно в тех случаях, когда строился на тематическом материале начального раздела французской увертюры⁵.

Но тем не менее даже в такой ситуации авторы стремились соблюдать изначальные композиционные установки и, как правило, предписывали повторять целиком каждый из двух традиционных разделов французской увертюры⁶.

¹ Действительно, в барочных пьесах танцевального происхождения (особенно у И. С. Баха) изложенное в доминантовой тональности заключительное построение первого колена подчас повторяется в завершении второго колена, будучи транспонированным в основную тональность. Однако это еще не является веским основанием для того, чтобы переименовывать барочную двухколенную структуру в сонатную, тем более что размеры ее внутренних разделов в данном случае оказываются предельно лаконичными. Впрочем, подобного рода «эмбриональная» структура, возможно, и заслуживала бы отдельного статуса, если бы речь шла о некоей исторической стадии на пути от двухколенной барочной формы к старинной сонатной предклассического типа. Но проблема в том, что последняя, хорошо известная нам, в частности, по клавирным сочинениям Д. Скарлатти, сформировалась примерно в то же время, что и пресловутая барочная сонатная форма.

² О происхождении формы французской увертюры от двухколенной косвенно свидетельствуют неоднократные случаи применения во многих французских партитурах в начале ее второго раздела уже упоминавшейся ремарки *reprise*, характерной для двухколенной формы. Как, впрочем, и те случаи, когда в некоторых аллемандах французских композиторов эпохи Людовика XIV вторые колена начинаются по типу фугато (показательный пример — *Allemande par fugue* из Первой книги органнх сочинений Н. Жиго, 1682). Прямое же свидетельство находим в наиболее раннем (как принято считать) образце французской увертюры — оркестровой *Ouverture*, открывающей поставленный в 1658 году балет Ж. Б. Люлли «Альсидиана», чья форма определенно двухколенная, с явным интонационным родством обеих колен, из которых второе поначалу изложено в имитационной манере.

³ Подробнее о различных вариантах формы французской увертюры см. статью автора этих строк «О форме французской увертюры» [3].

⁴ Обязательное начальное фугато перерастало либо в развернутую фугу, либо в структуру концертного типа.

⁵ Возникающий при этом эффект репризности очевиден, к примеру, во французских увертюрах, которые открывают оркестровые сюиты И. С. Баха (BWV 1066—1069).

⁶ Разумеется, бывали и исключения, но они лишь подчеркивали правило повтора основных частей общей композиции французской увертюры.

Характеристика второй группы форм повторного строения, вероятно, не требует столь детальных комментариев, учитывая, что в эту группу мы отнесли структуры, достаточно хорошо описанные в музыковедении. Это *куплетное рондо*, которое обычно ассоциируется с пьесами французских клавесинистов (хотя встречается далеко не только в музыке этого рода), и *ритурнельная форма*, характерная прежде всего для первых Allegri инструментальных концертов. Но если в случае с рондо начальная тема (рефрен) при возвращении обычно сохраняет свою структуру и тональность¹, то в ритурнельной форме исходная тема (ритурнель), как правило, неоднократно возвращается в существенно измененном виде (в иной тональности и, как правило, в усеченном виде), за исключением последнего ее проведения, где возможна даже точная реприза *da capo*. При этом характер сопоставляемого с начальной темой музыкального материала в двух вышеназванных формах различен. В рондо он обычно не сильно контрастен рефрену и при этом складывается в относительно устойчивую структуру, которая именовалась куплетом. В ритурнельной же форме степень контраста обычно большая, но, что наиболее важно, сопоставляемые с ритурнелем разделы-эпизоды², оказываются структурно неустойчивыми.

Третью группу моноструктур образуют несколько разных форм вариационного характера.

Прежде всего — *форма вариационной партиты*, под которой имеется в виду структура вариационного цикла на тему, специально сочиненную композитором, либо мелодию какой-нибудь известной в то время светской или духовной песни, представленной в виде гармонизации³. Типичные примеры — 6 вариационных циклов И. Пахельбеля из цикла «Гексахорд Аполлона» или его же вариации на хоральную мелодию *Christus, der ist mein Leben* (из сборника «Музыкальные размышления о смерти», 1683). При этом собственно тема вариаций (если это хорошо известная песня) в образцах XVII — начала XVIII века могла оставаться «за кадром», и тогда сочинение фактически начиналось уже с первой вариации, обычно достаточно строгой по своему облику.

Форма вариационной партиты складывается из многократного последовательного воспроизведения



Титульный лист первого издания сборника И. Пахельбеля «Гексахорд Аполлона» (Нюрнберг, 1699), состоящего из вариационных партит

структуры исходной темы (иногда — с незначительными изменениями). Тот факт, что отдельные вариации (подобно самой теме) оказываются при этом вполне композиционно завершенными, выделяет структуру целого из прочих моноструктур, внутренние разделы которых, как уже отмечалось, обычно не достигают степени завершенности, свойственной самостоятельным музыкальным пьесам. Но при этом вариационная партита все равно остается моноаффектным целым, поскольку вариации фактически лишь расцвечивают исходный музыкальный образ, не меняя его сути.

Другая форма из данной группы обычно называется вариациями на *basso ostinato*. Тем не менее под этим наименованием фактически существуют хотя и родственные, но все-таки разные композиционные структуры:

— *граунд*, или *строгие вариации на basso ostinato*, при которых линия басового голоса неизменно повторяется в исходном виде⁴;

— *свободные вариации на basso ostinato*, при которых исходная басовая тема может менять облик, предста-

¹ Заметим, что в барочном рондо (в отличие от классического) такое возвращение может быть и однократным (с формированием в итоге трехчастной репризной конструкции *ABA*, которая по-французски также именовалась *rondeau*).

² В отечественной литературе их традиционно называют интермедиями — вероятно, по традиции, установившейся после публикации в 1974 году статьи Ю. Н. Холопова о концертной форме у И. С. Баха [11].

³ По аналогии с музыкой классической эпохи такие циклы в отечественном музыковедении обычно именуются песенными или орнаментальными вариациями. Однако для того чтобы исключить это излишнее отождествление (тем более что барочные вариации предполагали гораздо большую степень свободы), следует, вероятно, вспомнить об аутентичном термине «партита», который в эпоху барокко нередко использовался для обозначения вариаций. А поскольку этот же термин часто выступал в роли жанрового наименования инструментальной сюиты, предлагается, во избежание путаницы, говорить именно о вариационной партите.

⁴ Типичные примеры — Граунд (*A Division upon a Ground*) F-dur Дж. Банистера для скрипки и баса (из сборника Дж. Плейфорда *The division violin*, 1685), а также Чакона для скрипки и *basso continuo* D-dur Г. И. Ф. Бибера.

вать в фигурированном виде (А. Скарлатти. Партита на basso obligato d-moll для клавира¹), перемещаться в верхний голос (И. С. Бах. Пассакалья для органа c-moll, BWV 582) и даже излагаться в разных тональностях (Д. Букстехуде. Пассакалья для органа d-moll, ВухWV 261);

– *вариантно-остинатная форма*, встречающаяся, в частности, во многих барочных чаконах и пассакальях, где остинато басового голоса зачастую не является сплошным, а целое при этом строится из последования однотипных по синтаксической структуре секций, каждая из которых по сути есть вариант исходной².

Что же касается того вида моноструктур, который в нашем варианте систематизации форм барочной инструментальной музыки предлагается именовать *формами сквозного развертывания*, то о них можно говорить применительно ко многим жанрам, ориентированным на разные типы фактуры: от имитационной полифонии до вполне гармонического многоголосия. И действительно, принцип сквозного развертывания музыкального целого свойственен как фугам, так и различного рода неимитационным пьесам (в том числе прелюдиям, токкатам, а также образцам «темброво-регистровых» жанров французской органной музыки). Размеры таких сочинений могут сильно варьироваться: от миниатюрных органных версетов-реплик, которые подчас сложно признать самостоятельными музыкальными пьесами (тем более что они обычно интегрированы в более крупное музыкально-литургическое целое)³ до весьма развернутых композиций (от 100 и более тактов).

Определяющая роль сквозного, непрерывного развертывания музыкального материала не исключает, однако, возможность внутреннего членения таких форм на те или иные стадии (этапы или разделы), которое основывается прежде всего на логике гармонического плана, подчеркнутой рельефными гармоническими каденциями, а в ряде случаев связано с введением нового тематического материала. Более того, непрерывности процесса развертывания в таких формах не противоречит и фактор повторности, который довольно часто (особенно в условиях имитационной фактуры) проявляет себя в виде неоднократных проведений в разных голосах относительно небольших мелодических построений, а в каких-то случаях позволяет говорить о проявлениях репризности, связанных с возвращением и утверждением ближе к завершению композиции не только исходной тональности, но и тематического материала.

Естественно, что логика построения форм сквозного развертывания весьма разнообразна. Тем не менее в крупном плане допустимо выделить несколько их видовых разновидностей. Одна из них, которую условно можно назвать *моностадиальной*, охватывает сравнительно небольшие однотемные композиции, чье внутреннее единство подчеркнуто наличием единственного, заключительного каданса. Подобного рода композиции характерны для органной интонации и кратких версетов (в том числе имитационно-полифонической природы)⁴. Но их можно обнаружить и в неимитационных прелюдиях типа развертывания (в том числе в Маленьких прелюдиях для клавира И. С. Баха, BWV 924–928), в медленных начальных частях камерных сонат (например, №№ 1, 3, 10, 11 из ор. 2 А. Корелли), а иногда и сюит (например, в «Больших» клавирных сюитах Г.Ф. Генделя F-dur, HWV 427, и fis-moll, HWV 431). К моностадиальным, пожалуй, можно причислить и композиции небольших по размерам фуг XVII века, не выходящих за пределы одного церковного тона (весьма показательные образцы – фуги 1-го и 2-го тона из Первой органной книги Г.-Г. Нивера, 1665).

Тем не менее среди форм сквозного развертывания все-таки преобладают структуры более сложные, состоящие из двух и более функционально различных разделов. Такого рода *полистадиальные* формы характерны как для имитационно-полифонических композиций XVII века (прежде всего, ричекаров и близких им фантазий), так и фуг баховской эпохи. Хотя довольно часто встречаются и в музыке вовсе неимитационного характера (например, во многих прелюдиях из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха). Обычно стадии развертывания подчеркнуты рельефными внутренними кадансами, очередными проведениями тем и другими способами (в том числе путем обновления тематического материала). Но в каждом конкретном случае признаки и параметры таких стадий будут индивидуальны. Фактор типизации здесь проявляется явно незначительно. А потому нет никакой необходимости разделять относительно крупные формы типа развертывания по формально количественному признаку на двухстадиальные, трехстадиальные или четырехстадиальные. Гораздо более информативным для полистадиальных конструкций будет просто указание на определяющую форму-принцип. Соответственно, основными их разновидностями в инструментальной музыке эпохи барокко должны быть признаны:

¹ См.: [7, с. 211–216].

² Яркие примеры – Пассакалья g-moll из «Армиды» Ж. Б. Люлли, его же Чакон G-dur из «Мещанина во дворянстве» или же Пассакалья g-moll для органа из *Apparatus musico-organisticus* Георга Муффата.

³ См., например, версетовые из собраний *Fruiti musicali* А. Крочи (1642) или же *Modulatio organica* И. К. Керля (1686).

⁴ Типичные образцы – в собраниях *Intonationes breves per octo tonos*, ор. 2 С. А. Шерера (1664) и *72 Verseil sammt 12 Toccaten* Готлиба Муффата (1726).

а) *формы имитационного типа* (прежде всего *ричеркар* и *фуга*), которые, в свою очередь, поддаются дальнейшей дифференциации: те же ричеркары — на однотемные и многотемные, а фуги — не только на однотемные и многотемные, но и на выдержанные в едином тоне (как большинство образцов XVII века) и модуляционные, отражающие достаточно развитую логику тонального мышления (как в баховскую эпоху);

б) *неимитационные формы типа развертывания*.

Если барочные фуга и ричеркар достаточно полно и всесторонне описаны в существующей музыковедческой литературе, то неимитационные структуры типа развертывания, не имеющие в музыкознании устоявшихся наименований, нуждаются хотя бы в кратком описании. Тем более что, как выясняется, их как минимум две разновидности. Одна напрямую восходит к специфике исполнительской практики — прежде всего к вступительному прелюдированию и импровизации. Размеры такой формы могут достигать нескольких десятков тактов, и хотя она в целом тематически однородна, сам музыкальный материал далеко не всегда выдержан в едином движении, фрагменты преимущественно аккордово-гармонического характера чередуются с различного рода пассажами, при этом активно используются одиночные имитации и переклички, техника диминуирования и т. д. Наглядные образцы демонстрируют две импровизационного типа органнне токкаты Я. Фробергера на Возношение Святых Даров (FbWV 105 и 106). В этом же ряду — пьесы в специфических для французской органной музыки «темброво-регистровых» жанрах. Например, в жанре *tierce en taille*, со свойственным ему длительным соло импровизационного характера¹.

С другой стороны, в эпоху барокко существовала также принципиально иная разновидность формы типа развертывания — результат преобразования широко распространенной в то время двухколенной формы. Суть такого преобразования заключалась в снятии обязательного повтора каждого из колен, в результате чего целое приобретало совершенно иное качество.

Подобная разновидность неимитационной формы сквозного развертывания, в частности, нередко встречается в наследии И. С. Баха. Типичный пример — Прелюдия *es-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира», где первый раздел, представляющий собой типичный период типа развертывания,

завершается в 16 такте каденцией в *b-moll*, и с того же такта (с наложением) начинается второй раздел, в котором осуществляется постепенное возвращение в основную тональность. При этом соотношение разделов целого (учитывая общую продолжительность в 40 тактов), как мы видим, весьма характерно для двухколенной структуры. Если же обратиться к Прелюдии *cis-moll* из II тома «ХТК», то первый ее раздел (подобный первому колену) завершается в 17 такте кадансом в *gis-moll*, а второй (как нередко бывает с двухколенными структурами) значительно превосходит его по размерам (продолжаясь с 18 по 62 такт) и содержит несколько этапов развертывания. Первый из них приводит к кадансу в *E-dur* на сильной доле 27 такта, второй — к кадансу в *fis-moll* на сильной доле 33 такта, третий продолжается до 39 такта, когда начинается заключительный четвертый раздел, имеющий очевидные признаки репризности. Сложившаяся в итоге полистадиальная неимитационная форма типа развертывания, в которой этих стадий насчитывается как минимум пять, можно, конечно же, в соответствии с правилами из уже упоминавшегося учебного пособия «Формы в музыке XVII–XX веков», назвать многочастной барочной формой. Но, как выясняется, в том же пособии многочастной барочной предлагается считать, к примеру, Сарабанду из Английской сюиты *A-dur* (BWV 806) [5, с. 132]. А ведь это — типично двухколенная, а значит, качественно иная структура. Так что от пользования столь неоднозначным понятием, как «многочастная барочная форма», стоило бы, наверное, воздержаться. Не говоря уже о том, что прилагательное «многочастный» более уместно при характеристике крупных композиций, состоящих из нескольких завершенных частей.

Впрочем, таким композициям будет посвящена наша следующая статья из цикла о систематизации форм барочного инструментализма. Здесь же хотелось бы обратить внимание на то, что в инструментальной музыке XVII — первой половины XVIII века существует довольно значительная и весьма специфическая группа сочинений, формы которых далеко не всегда возможно объяснить, руководствуясь теми принципами, которые были охарактеризованы применительно к моноструктурам. Речь прежде всего идет о так называемых хоральных обработках — преимущественно органнне сочинениях, которые в эпоху барокко активно создавались композиторами из протестантских земель Германии на основе лютеранских церковных песен². Звучали такие сочи-

¹ См., например, образцы этого жанра, принадлежащие Л. Маршану и Ж. Буавену, которые были опубликованы в начале XX века в подготовленной французскими органистами А. Гильманом и А. Пирро серии *Archives des Maitres de l'orgue* (соответственно в 3 и 6 томах).

² Заметим, что распространенный в музыкознании термин «хоральная обработка» (нем. Choralbearbeitung) не является аутентичным. В XVII — первой половине XVIII века подобные сочинения могли называться просто хоралами (Choral), хотя в подавляющем большинстве случаев они именовались по принципу текстовых инципитов.

нения преимущественно в ходе богослужений, хотя существовали, разумеется, и другие, внецерковные способы их использования¹.

Хоральные обработки были достаточно многообразны – и по размерам, и по технике сочинения. Согласно предложенной нами общей типологии музыкальных форм они, безусловно, относятся к моноструктурам. Более того, те из них, в которых логика сугубо инструментального письма оказывается преобладающей, вполне успешно укладываются в одну из двух ранее выявленных нами групп. Например, многочисленные *хоральные вариации* (т. е. вариации на тему лютеранской церковной песни) можно отнести к моноструктурам повторного строения (точнее – к вариационным партитам)². А обработки имитационно-полифонического типа, как в виде небольшого фугато на начальный мотив церковной песни с завершающим разделом на органном пункте³, так и полноценной *хоральной фуги*⁴, – к моноструктурам сквозного развертывания. Как, кстати, и *хоральную фантазию* – крупное сочинение, в той или иной мере связанное с материалом лютеранской церковной песни, но развивающееся в относительно свободной и разнообразной манере. При том что универсальной модели этой разновидности хоральной обработки не существовало, и ее форма, таким образом, оказывается принципиально нетипизированной⁵.

И тем не менее многие хоральные обработки в композиционном отношении несводимы к двум ранее выдвинутым группам разновидностей моноструктур. И потому к ним, очевидно, следует добавить еще одну, в которую войдут те формы, которые сложились под значительным влиянием «вокального» компонента (прежде всего в виде обрабатываемых мелодий церковной песен). Условно их предлагается именовать **формами строфического типа**.

Наиболее распространена среди них *однострофная форма*, в которых структура всей обработки в целом определяется строением музыкальной строфы хора, в свою очередь, во многом зависящим от наличия внутренних повторов. В соответствии с этим стоит различать:



Один из немецких барочных органов – инструмент работы Арна Шнитгера в церкви св. Якоба в Гамбурге

а) тип строфы многострофной формы бар, чья музыкальная составляющая складывается из двух одинаковых мелодических построений, которые соответствуют двум текстовым столбам⁶ (по несколько строк в каждой), образующих запев (нем. *Aufgesang*) с последующим припевом (нем. *Abgesang*)⁷.

б) тип музыкальной строфы неповторного строения, состоящей из нескольких сегментов, соответствующих отдельным поэтическим строкам⁸.

Однострофным формам этих двух видов соответствуют композиции многих хоральных прелюдий И.С. Баха из его «Органной книжки», в которых форма целого полностью определяется хоральной мелодией, звучащей от начала и до конца без сколь-либо существенных перерывов. При этом, в таких прелюдиях, как *Der Tag, der ist so freudenreich* (BWV 605) или *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ* (BWV 639) мы сталкиваемся со строфой формы бар, а в прелюдиях *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 599) или *Da Jesu, an dem*

¹ Очевидно, что некоторые технически несложные образцы, не требующие большого органа с педалью, могли также исполняться в обстановке домашнего музицирования либо применяться в музыкально-образовательной практике.

² Типичные образцы – хоральные партиты Г. Бёма *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* или *Gelobet seist du, Jesu Christ*.

³ См. например, многие прелюдии Иоганна Кристофа Баха (*Bach J. Chr. 44 Choräle zum Präambulieren*. Kassel: Bärenreiter, 1949).

⁴ См. хоральные обработки И. Пахельбеля *Dies sind die heil'gen zehn Gebot'* и *Es woll' uns Gott genädig sein*.

⁵ В этом несложно убедиться, сравнив, например, строение хоральных фантазий *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* Д. Букстехуде, BWV 210; *Nun komm, der Heiden Heiland* Н. Брунса; *Komm, heiliger Geist* И. С. Баха, BWV 651.

⁶ Краткое, но при этом точное описание структуры строфы формы бар см.: [6].

⁷ Буквенная схема строфы формы бар – ||: a :|| b |. Впрочем, форма может быть усложнена путем повтора в припеве музыкальной строки из запева. В этом случае музыковеды обычно говорят о «репризном баре».

⁸ Особо следует отметить, что на последнем звуке таких сегментов (как, впрочем, и в строфе формы бар) обычно следуют небольшие остановки, подчеркнутые ферматами.

Kreuzestund (BWV 621) музыкальная строфа явно неповторного строения.

Однострочная форма в хоральных обработках может быть усложнена каноническим стилем изложения материала¹, а также наличием небольших дополнительных разделов с функцией вступления или связующих построений между секциями хорала². Впрочем, если обратиться к творчеству И. Пахельбеля, то несложно установить, что собственно однострочным формам во многих его обработках предшествуют довольно развернутые вступления, выдержанные в имитационно-полифонической манере, которые подчас достигают статуса полноценной хоральной фуги, что позволяет в результате говорить об особом, комбинированном характере хоральной обработки, приближающем ее в композиционном отношении к полиструктурным конструкциям³.

Наряду с однострочными формами, в хоральных обработках встречаются и *многострочные (вариационно-строфические)*, состоящие из нескольких версов. Так, например, в баховской обработке пасхального гимна *Christ ist erstanden* (BWV 627) насчитывается 3 верса (что соответствует количеству текстовых строф оригинала), в каждом из которых полностью (хотя всякий раз в несколько измененном виде) звучит хоральная мелодия, а остальные голоса ей свободно контрапунктируют. Столько же версов (и, скорее всего, по той же причине) имеет обработка *Der du bist drei in Einigkeit* И. Ф. Альберти⁴, хотя хоральная мелодия полностью здесь не звучит, поскольку обработке (в имитационно-полифоническом стиле) подвергается лишь ее начальная фраза. Вариационно-строфическая форма из трех версов также вполне очевидна в осуществленной И.С. Бахом обработке гимна *O Lamm Gottes, unschuldig* (BWV 656). Но в данном случае выбор композитором такого решения был обусловлен уже не структурой текста, а традицией троекратного исполнения данного песнопения в лютеранской богослужебной практике.

Как ни странно, вариантнo-строфический тип строения хоральных обработок может иметь место

не только в тех случаях, когда строение целого определяется формой обрабатываемой мелодии. Так, если обратиться к первому из т. н. «Шюблеровских хоралов» И.С. Баха — *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* (BWV 649)⁵, то в нем хоральная мелодия проходит на манер *cantus firmus* (отдельными сегментами, отделенными друг от друга на расстояние в несколько тактов) на фоне постоянно движущихся других голосов, что приводит в результате к явной «автономизации» пласта собственно обработки. Именно он (а не хоральная мелодия) оказывается определяющим в формировании композиционной структуре целого, которая в данном случае складывается под влиянием арии *dal segno*, но реально оказывается конструкцией вариантнo-строфического типа, поскольку обе воображаемые станцы «арии» строятся на едином тематическом материале и завершаются в основной тональности сочинения B-dur⁶. Схематически это может быть выражено следующим образом:

<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₂	<i>a</i>
т. 1-15	т. 15-31	т. 31-46	т. 46-59
B-dur	B dur	→ B-dur	B-dur

Здесь *a* — вступительный ригурнель, *a*₁ — его вариант, соответствующий первой станце арии, *a*₂ — также тематически родственный вариант ригурнеля, соответствующий второй станце арии (в ходе развертывания он затрагивает несколько других тональностей), после чего следует повторение ригурнеля.

Структура «автономного» пласта обработки во многом оказывается определяющей и для построения хоральной фантазии И.С. Баха *Komm, heiliger Geist* (BWV 651). Правда, здесь уже не приходится говорить о строфическом типе формы целого. Тем более что в общей развернутой композиции (106 тактов) рассредоточенную однострочную форму мелодии лютеранского гимна (проходящей отдельными сегментами в педали по типу *cantus firmus*) вообще достаточно сложно уловить на слух⁷. Доминирующим в плане формообразования, безусловно, оказывает-

¹ Так, например, в «Органной книжке» Баха встречаются образцы, в которых мелодия хорала проводится в виде канона между дискантовым и басовым голосами (*Gott, durch deine Güte*, BWV 600; *Christus, der uns selig macht*, BWV 620; *Erschienen ist der herrliche Tag*, BWV 629).

² См., например, прелюдию *Von Gott will ich nicht lassen* Иоганна Михаэля Баха в сборнике *Choralvorspiele alter Meister* / hrsg. von K. Straube. Leipzig: Peters, 1907. S. 17–18.

³ См., например, органнe хоралы И. Пахельбеля во фригийском ладу *Ach Gott von Himmel, sieh darein* и *Ach Herr, mich armen Sünder*, в которых такие вступления-фуги достигают, соответственно, 37 и 29 тактов. Заметим также, что существуют варианты указанных обработок просто в виде хоральных фуг (в которых хоральные мелодии целиком не звучат).

⁴ См.: *Choralvorspiele alter Meister* / hrsg. von K. Straube. Leipzig: Peters, 1907. S. 5–9.

⁵ Данная хоральная обработка является вариантом № 3 (Choral) из ранее написанной кантаты *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* (BWV 6), где хоральная мелодия поручена солирующему сопрано.

⁶ При этом между двумя упомянутыми станцами равномерно распределены две части звучащей в верхнем голосе хоральной мелодии.

⁷ Сама по себе структура строфы данного песнопения представляет собой вариант формы бар, где вместо припева следует двукратное возгласие «Аллилуйя!». При этом И.С. Бах в некоторых местах отходит от точного воспроизведения канонической мелодии, несколько вуалируя при этом явную повторность.

ся верхний пласт (собственно обработка)¹, который в данном случае построен на основе сочетания принципов ригурнельной формы и фуги, что вообще-то нередко встречается в музыке И. С. Баха. Начальный ригурнель, изложенный в имитационно-полифонической манере, представляет собой фугато (которое звучит на фоне выдержанного в басу органного пункта, завершаясь на сильной доле 6 такта). И именно тема данного фугато в последующих сокращенных проведениях ригурнеля неизменно выходит на первый план. При этом тонально-гармоническое решение формы целого в данном случае не вполне типично, поскольку в большинстве случаев ригурнель проводится в главной (F-dur) либо доминантовой тональности. Но это вполне объяснимо воздействием периодически появляющейся в басовом голосе хоральной мелодии, которая явно ограничивает возможности модуляционного процесса.

Таким образом, в структуре баховской хоральной фантазии *Komm, heiliger Geist* мы фактически получаем явно нетипизированный вариант общей композиции, ставший результатом объединения свойств разных видов моноструктур, описанию которых была посвящена настоящая статья, а именно – повторного строения (ригурнельная форма), сквозного развертывания (фуга) и строфического типа (однострофная форма хоральной мелодии). Что в очередной раз свидетельствует о том, что в реальной практике мастера эпохи барокко, даже создавая моноаффектные по своей сути инструментальные сочинения, в необходимых случаях прибегали к объединению разных формообразующих принципов, включая и те, которые в настоящей статье были использованы в качестве важнейших критериев систематизации композиционных структур.

(Продолжение следует)

Литература

1. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. 232 с.
2. Бочаров Ю. С. К вопросу о систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко // Старинная музыка. 2017. № 4. С. 1–7.
3. Бочаров Ю. С. О форме французской увертюры // От барокко к романтизму. Вып. 2. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2010. С. 11–27.
4. Крупина Л. Л. Доклассические музыкальные формы. Часть II: Музыкальное формообразование в эпоху барокко: Уч. пособие. Воронеж: Воронежский гос. пед. ун-т, 2017. 292 с.
5. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII – XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2003. 310 с.
6. Лебедев С. Н. Бар // Большая российская энциклопедия: электронная версия (<https://bigenc.ru/music/text/861605>). Дата обращения – 01.06.2018).
7. Протопопов Вл. Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков: Хрестоматия. М.: Музыка, 1980. 240 с.
8. Сапонов М. А. Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органная рукопись). М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. 200 с.
9. Способин И. В. Музыкальная форма. 7-е изд. М.: Музыка, 1984. 400 с.
10. Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М.: Советский композитор, 1974. С. 119–149.
11. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Уч. пособие. СПб.: Лань, 1999. 490 с.

Статья Ю. С. Бочарова «На пути к систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко» подготовлена в рамках исследования, выполняемого при финансовой поддержке РФФИ (научный проект 16-04-50016-ОГН «Инструментальная музыка Западной Европы XVII – первой половины XVIII века: социокультурный контекст, жанрово-стилевая специфика, этапы исторического развития»).

¹ По мнению М. А. Сапонова – это своего рода «мануальная инвенция-токката» [8, с. 48].