

Стреж Юлия Владимировна

студентка II курса направления «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»
(бакалавриат) Тамбовского государственного музыкально-педагогического
института им. С. В. Рахманинова

Научный руководитель:

Генебарт Ольга Васильевна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки
Тамбовского государственного музыкально-педагогического
института им. С. В. Рахманинова

ОСОБЕННОСТИ ПРЕЛОМЛЕНИЯ КОНЦЕРТНОЙ ФОРМЫ В ПЕРВОЙ ЧАСТИ БРАНДЕНБУРГСКОГО КОНЦЕРТА № 3 G-Dur И. С. БАХА

Концертной, по определению В. Н. Холоповой, следует считать форму, основанную на чередовании ритурнеля (главной темы), неоднократно возвращающегося и транспонируемого, с эпизодами, основанными на мотивной разработке главной темы, фигурационном материале или на новом тематизме [5, с. 275].

Этот вид композиции, наряду с куплетным рондо, относящийся к определённого типу форм с рефреном или ритурнелем, получил широкое распространение в музыке XVII – первой половины XVIII века. Концертная форма, как отмечают исследователи, — «*крупнейшая и наиболее развитая из одночастных нефигурованных форм*» [4, с. 119]. Область её применения — 1 ч. и финалы инструментальных концертов, развёрнутые прелюдии в сюитах и малых циклах, крупных вокально-инструментальных сочинениях. В исследовательских трудах встречаются и иные названия концертной формы, такие как старинная рондообразная, «круговая», староконцертная, модулирующее рондо.

Концертная форма имеет два генетических и исторических предшественника. С одной стороны, — это fuga, влияние которой проявляется в строении формы в целом, основанной на чередовании разнотональных проведений темы и интермедий и, во многих случаях, в строении темы по принципу ядра-развёртывания. С другой стороны, концертная форма содержит черты рондо, основанного на многократном проведении рефрена и эпизодов.

В связи с такой генетической двойственностью применительно к разделам формы используется вариативная терминология. Так устойчивый раздел может именоваться как тема или рефрен (ритурнель), а неустойчивые — как интермедия или эпизод. Композиционная структура отличается мобильностью вариантов воплощения, но в то же время содержит константные черты. В работах исследователей приводится, например, следующая схема структуры концертной формы [5, с. 276]:

T	I ¹	T	I ²	T	I ³	T...	T
T	–	D	–	Tr	–	S...	T

Дискуссионным является вопрос классификации концертной формы: в исследованиях выделены три типа — альтернативный, разработочный и *da capo* [4, с. 135]. Однако уровни, параметры классификации при этом различны: первый и второй типы основаны на одноуровневой характеристике, связанной со способом развития музыкального материала. Тип *da capo* отражает иной ракурс композиционной структуры, данный вид может быть использован как в альтернативной, так и в разработочной разновидностях. Отсюда возможно выделение двух, возможно, трёх типов концертной формы с точки зрения тематической организации: альтернативный, разработочный и сочетающий оба этих признака. Кроме того, композиция в целом может следовать принципу *da capo* или содержать свободное проявление репризности. Как известно, существует несколько типов формы *da capo* за пределами рассматриваемой концертной формы. В. В. Протопопов упоминает также вариационную, состоящую из темы, нескольких вариаций и возвращения темы в первоначальном виде, трёхчастную — простую, чаще, сложную; рондообразную [3, с. 19].

Основной сферой применения концертной формы стали первые части и финалы *concerto grosso*, крупного жанра оркестровой музыки эпохи барокко, сформировавшегося на основе трио-сонаты (*concerto da camera*). Для *Concerto grosso* характерно групповое концертное звучание, противопоставление звучания всего оркестра и группы инструментов, иногда солирующих. К этому жанру обращались такие композиторы, как А. Корелли, Ф. Ждеминиани, А. Вивальди, Г. Ф. Гендель. В творчестве И. С. Баха жанр *Concerto grosso* представлен в Бранденбургских концертах. Вместе с тем, в сочинениях этого цикла содержатся признаки иных инструментальных жанров.

Примечательна история создания и судьба этих сочинений. Партитура шести концертов была отправлена И. С. Бахом маркграфу Бранденбургскому Кристиану Людвигу, дяде Фридриха II в 1721 году, но абсолютно точно, когда сочинения в действительности созданы, неизвестно. С маркграфом композитор познакомился за два года до послания, возможно в Мейнингене или в Карлсбаде, где И. С. Бах сопровождал своего герцога. После встречи с композитором Кристиан Людвиг, восхищённый его дарованием, заказал оркестровые концерты для своей капеллы. Впоследствии, после смерти маркграфа, эти сочинения подлежали описи, а затем инвентаризированы с концертами Вивальди и других авторов [7, с. 298]. Рукопись пролежала в библиотеке маркграфа более 100 лет, пока не была случайно обнаружена и опубликована.

Собственно концертная форма откристаллизовалась в творчестве итальянских и немецких предшественников и современников И. С. Баха. Она предстаёт в различных, каждый раз индивидуализированных вариантах, при этом нередко содержит черты какой-либо формы второго плана, мотивированной особенностями инструментального состава и характером трактовки отдельных инструментов, а также тенденцией уподобления иным композициям эпохи барокко. Это качество формы проявляется и в Бранденбургских концертах, так, в первой части Пятого концерта присутствуют черты сонатности, в других — тенденция так или иначе выраженной симметрии. Следует сказать о том, что и в других инструментальных произведениях Баха прояв-

ляется отмечаемая исследователями красота пропорций. Так, в фугах Хорошо темперированного клавира А. Г. Чугаев подчёркивает такие свойства, как симметричность, проявления концентричности, в любых композиционных решениях — строгой масштабной сбалансированности [6].

Все шесть Бранденбургских концертов различны по инструментальному составу. Так, Первый, *F-dur*, наиболее полный по оркестровому составу, написан для струнных и *continuo* с двумя валторнами, тремя трубами, солирующей скрипкой-*piccolo*; Второй, *F-dur*, помимо струнных и чембало, представлен трубой, флейтой, гобоем и *solo* скрипки. Выделяется Третий, *G-dur*, как струнный с чембало, в Четвёртом, *G-dur*, и Пятом, *D-dur*, содержатся черты тройного концерта, в одном случае, с солирующими скрипкой и двумя флейтами, в другом — с *concertino* скрипки, флейты и чембало, чертами клавирного концерта; Шестой, *B-dur*, — с двумя *viola da gamba*, двумя виолончелями, контрабасом и *continuo*. Таким образом, два из шести циклов содержат черты сольных концертов.

Задача статьи — в выявлении общих и особенных черт решения концертной формы в композиции первой части Бранденбургского концерта № 3.

Двухчастный Концерт №3 *G-dur* написан для струнного состава оркестра, в котором скрипки, альты и виолончели звучат в сопровождении *continuo* контрабаса и чембало (с периодическим подключением виолончелей). Концерт является воплощением модели *concerto grosso*, основанного на сопоставлении звучания труппы солистов и всего состава оркестра (в процессе анализа будет использоваться терминология «тема» – «интермедия», в связи с тем, что многие структурные компоненты этого образца говорят о чертах подобия его формы композиции фуги).

Основу первой части концерта составляет энергичная тема светлого характера, определяющая строй всей музыки, в её многокомпонентной структуре сохраняется энергия начальной ямбической интонации. Специфика композиционного решения проявляется уже в начальной стадии композиции. Так после первого проведения темы следуют три её вариантных повторения, которые занимают промежуточное положение: содержат черты и темы, и интермедии, что не характерно для концертной формы. В целом первый раздел завершён, его обрамляют два полных проведения темы в *G-dur*, создающие в нём замкнутую трёхфазность. Но при этом, так как все построения, в том числе промежуточные по своей функции (в схеме — Тв – Тв – Т/И), начинаются материалом тематического ядра, возникает ощущение постоянно присутствующей темы. Таким образом, формируется микровариационная форма с чертами репризной трёхчастной. Это первый раздел концертной формы.

Рассмотрим в нём тональную структуру проведения темы. Она представлена следующими тональностями: *G, D, D, C, G (TDDST)*. Примечательно, что такой тональный план в большой степени соответствует строению экспозиции фуги (известны примеры фуг И. С. Баха, например, *cis-moll*, I т. ХТК, в экспозиции которой тональный план представлен всеми главными функциями: *TDTST*).

И в начальном, и в последующих разделах, как и в большинстве случаев, отмечаемых исследователями [4, 5], промежуточные проведения темы внутри всей формы, по сравнению с первоначальным и заключительным, — неполные, уступают ему по масштабам.

Во втором подразделе тональная структура проводений темы в большой степени соотносится с логикой развивающей части фуги: это иноладовые тональности доминантовой и субдоминантовой сферы: *h-moll*, *e-moll*, *a-moll*. В развивающем разделе значительное место отведено интермедиям, в которых наметилась своя линия развития. Между собой они соотносятся таким образом, что внутри формы возникает дополнительный композиционный уровень.

Заключительный, третий, раздел содержит сдвоенную, синтезирующую интермедию и два проведения темы в основной тональности.

Итак, существенная композиционная особенность рассматриваемого образца: структура формы такова, что первый подраздел содержит «малую модель» формы в целом, которая затем воплощается в строении всей части. Как отмечает Ю. Н. Холопов, первый раздел выполняет по отношению к целому функцию «*темы высшего порядка*» [4, с. 142], и форма целого в крупном плане воспроизводит его структуру [4, с. 143]. Это качество проявляется в отношении функциональной логики тонального плана на уровне проводений темы всей композиции, намеченного в первом разделе, при этом в одном случае с использованием одноладовых тональностей, в другом — с ладовым контрастом (Схема 1).

Схема 1.

Т	Тв	Тв	Т/ И	Т	Тв	И ₁	Т	И ₂	И ₃	Т	Тв	И ₄	Т	Т	И ₅	И ₆	Т
1-8	9-15	16-23	23-31	32-38	39-47	47-53	54-58	59-66	67-69	70-77	78-90	91-96	97-101	102-107	108-118	119-125	126-136
G↓	D↓	D↓	C↓	C → G	G ↓	→	e↓	→	→	h↓	G	→	a↓	G	→	→	G↓

Рассмотрим тему с точки зрения структурного и темброво-тесситурного воплощения. В первый раз мелодия темы звучит у скрипок, альты создают гармоническую опору, а виолончели, контрабас и чембало — *continuo*. Тема изложена в форме однотонального периода (1–8 тт.) типа развёртывания: первый элемент обладает наибольшей рельефностью, последующие мотивные структуры менее индивидуализированы.

Во втором проведении (9–15 тт.), модулирующем, тема сокращена и варьирована. Она сохраняет целостность, но становится тесситурно и тембрально рассредоточенной: её мотивы распределены между группами инструментов (скрипки, альты и виолончели), кроме того, появляется проведённый имитационно новый мотив, который затем становится основой удержанных интермедий. В следующем вариантном проведении темы (16–23 тт.) учащается ритм сменяемости материала ядра и нового имитируемого мотива. Отделяет этот этап каденция в *D-dur*. Далее звучит тема-интермедия (23–31 тт.), неустойчивая (*D, G, C*), построенная на втором, проведённом имитационно, и завершающем мотивах темы. Проявляется принцип компенсации: здесь привлекается мотивный материал темы, не включённый в предыдущие варианты. Завершают первый крупный раздел, как уже отмечалось, два проведения темы. В первом (32–38 тт.) тема проходит у виолончелей, что придаёт звучанию глубину и мощност, во втором проведении (32–38 тт.) тематические элементы вначале переходят от одних инструментов к другим, но затем тема вновь звучит у скрипок, как это было в первоначальном её показе. Завершает весь раздел каденция в главной тональности *G-dur*.

Далее, два иноладовых проведения темы (*e-moll* и *a-moll*) продолжают линию её вариантов из первого раздела, в них применяются подобные принципы построения, но с новыми вариантами инструментального воплощения. Выделяется центральное в этой группе, *h-moll*'ное звучание темы, по масштабам близкое к начальному изложению материала, а также следующее за ним, в *G-dur*, построенное в виде тройного фугато с индивидуализированным новым контрапунктом, своеобразный «предвестник» (термин А. Г. Чугаева) репризы. В завершающем разделе всей части содержатся два проведения темы в главной тональности, — первое основано на двух тематических ячейках, а по инструментальному решению напоминает модулирующее проведение темы *C-dur*→*G-dur* из первого раздела. Завершает всю часть создающее обрамление в рамках всей формы проведение темы, почти идентичное первоначальному, дополненное имитационным проведением начального элемента у всех инструментальных групп. В этом обрамлении — ещё одно проявление подобия малого и крупного уровней композиции.

Рассмотрим процесс развития интермедий. Выделяются две линии, каждая из которых удержана. Одна основана на мотиве *circulatio*, возникшем как продолжающий элемент в первом варианте темы. Он сохраняет светлый колорит звучания, внося элемент распевности, и становится материалом двух удержанных интермедий. Его имитационные проведения образуют линию варьирования и последовательного нарастания полифонической интенсивности и количественных включений, подобных множественным юбилеям (этот план развития можно рассматривать как рассредоточенное фугато). Примечательно, что линия его развития завершается ровно посередине всей части и сменяется контрастирующим с точки зрения воплощаемого аффекта материалом (в рамках той же интермедии). Его реминисценции звучат лишь в последней, самой развёрнутой синтезирующей интермедии в конце всей части.

Другая линия интермедий основана на контрастном фигурационном элементе у скрипок на двойном остинато альтов и виолончелей. В гармонической структуре ярко выражена неустойчивость, а звучание ум. VII-аккорда, длительно выдержанного, привносит оттенок скорби. Примечательно, что эти интермедии предваряют все минорные проведения темы во втором разделе. Значительную роль приобретает общее интенсивное ладо-гармоническое развитие, в результате которого появляется материал, воплощающий контрастный аффект скорби, страдания. Так в интермедии (И₅: 108–118 тт.) основной материал проводится имитационно сначала внутри скрипичной, а затем и альтовой группы. В гармонической структуре образуется хроматическая цепь доминантовых созвучий, которая начинается с *G-dur*, через уход в сферу бемольных тональностей приводит к одноимённому *g-moll*. В этой же тональности начинается контрастная по материалу интермедия, но под воздействием предыдущего развития, в неё проникает хроматическое движение верхних голосов, выделен ход *passus diriusculus* в басу и фигура *catabasis*, представленная фригийским тетракордом. Все эти средства подчёркивают полиаффектность этой части Концерта, внося яркий оттеняющий контраст основному, наполненному лучезарной энергией образу.

В композиции в целом образуется ещё один план — две равномасштабных фазы: в первой почти безраздельно господствует аффект радости, основу второй составляет основанное на контрасте чередование светлого и скорбного начал, которое выражено и в непосредственном двукратном сопоставлении минорного и мажорного проведения темы, самом глубоком контрасте завершающей большой интермедии и сдвоенном завершающем проведении темы в тональности *G-dur*.

Таким образом, сохраняя все константные черты концертной формы, I часть Третьего Бранденбургского концерта И. С. Баха представляет её особенную трактовку, содержит индивидуальную композиционную идею: в ней явны признаки сложной трёхчастной формы, при этом первая часть содержит признаки малой вариационной формы. Заметно воспроизведение черт фуги, выраженное и в особенностях тональной структуры, и в значительной роли имитационности. Характерная для И. С. Баха тенденция к созданию замкнутости, пропорциональности проявилась в арочном решении композиции. Наконец, привлекает индивидуальное решение драматургического уровня формы, в которой отмечен принцип двухфазности в воплощении аффектов.

Список литературы и источников

1. *Друскин, М. С.* Иоганн Себастьян Бах. [Текст] / М. С. Друскин. – Москва: Музыка, 1982. – 383 с.
2. *Кюрегян, Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков. [Текст] / Т. С. Кюрегян. – Москва: Композитор, 2003. – 312 с.
3. *Протопопов, В. В.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха. [Текст] / В. В. Протопопов. – Москва: Музыка, 1981. – 355 с.
4. *Холопов, Ю. Н.* Концертная форма у И. С. Баха. [Текст] / Ю. Н. Холопов // О музыке. Проблемы анализа. – Москва: Советский композитор, 1974. – 119-149 с.
5. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений. [Текст] / В. Н. Холопова. – СПб: Лань, 2001. – 496 с.
6. *Чугаев, А. Г.* Особенности строения клавирных фуг И. С. Баха. [Текст] / А. Г. Чугаев. – Москва: Музыка, 1975. – 254 с.
7. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах: монография [Текст] / Альберт Швейцер / пер. с нем.: Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская – М.: Музыка, 1965. – 725 с.