

*Лаул Рейн Генрихович*

ORCID: 0000-0003-2615-4342

SPIN-код: 3268-5093

e-mail: itf@conservatory.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.  
190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2

*Rein Laul*

ORCID: 0000-0003-2615-4342

SPIN-code: 3268-5093

e-mail: itf@conservatory.ru

Doctor of Art History, full professor at the theory of music department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.  
2 Glinki Street, 190000 St. Petersburg, Russia

*Приемы разработочного развития  
(лекции курса «Основы анализа  
музыки»)*

Настоящий материал продолжает серию публикаций лекций Р. Г. Лаула по анализу музыки в Ленинградской — Санкт-Петербургской консерватории. В четвертой лекции рассматриваются следующие восемь приемов разработочного развития: четыре приема, связанные с изменениями артикуляции, тембра, динамики и регистра; приемы жанровой трансформации и пародии; первые два из десяти виртуозных по сложности приемов: изменение структуры в сторону увеличения и уменьшения.

Ключевые слова: анализ музыкальных произведений, музыкальная форма, артикуляционное и тембровое преобразование, перерегистровка, смена динамической градации, жанровая трансформация, пародия.

УДК 781.2  
ББК 85.310

*The Aspects of the Developmental  
Method (from the Course  
“Fundamentals of Music Analysis”)*

The current article continues a series of publications of lectures by Prof. Laul on the analysis of music in the Leningrad — St. Petersburg conservatory. The fourth lecture considers eight more methods of development of musical material: four methods connected with changes of an articulation, timbre, dynamics and range, as well as genre transformation and parody, change of structure in the form of an increase and change of structure in the form of a reduction.

Keywords: *analysis of pieces of music, musical form, articulation and timbre transformation, change of range and dynamic gradation, genre transformation, parody.*

Рейн Лаул

# Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки»)

Следующие восемь приемов разработочного развития, которые рассматриваются в этой публикации, весьма различны по степени и характеру преобразования тематического материала. Первые четыре из них заключают в себе преобразование более внешних характеристик мотива, изменение которых, в отличие от предыдущих, уже ни в какой мере не нарушает тождество сопоставленных на расстоянии элементов в ладовом, интонационном либо ритмическом аспектах.

5. *Артикуляционное преобразование.* Здесь мотив проводится, как правило, в артикуляционной манере, прямо противоположной первоначальной. И. А. Браудо показал, что последовательно проведенные артикуляционные изменения основного мотива первой части Шестой симфонии Чайковского от «беспросветного» легато во вступлении к максимально скандированному произнесению в разработочной кульминационной зоне, падающей на репризу, отражают в себе одну из важнейших линий музыкального сюжета<sup>1</sup>. Поэтому приведенный Браудо анализ первой части Шестой симфонии создает весьма сильную иллюзию полного отражения важнейших сюжетных коллизий формы.

---

Продолжение лекции. Начало см. в № 35. Подготовка материалов к публикации — Е. В. Романова.

<sup>1</sup> Браудо И. А. Артикуляция. Л., 1961. С. 153–180.

Обратная артикуляционная смена очень характерна для музыки Брамса. Очень часто скандированные мотивы в ходе развития приходят к плавному произнесению, представляя одну из типичных для музыки Брамса образных эволюций — от категорического и однозначного начального тезиса к некоторой уступчивости, к появлению в нем «более широкого взгляда на вещи» (ср. в первой части Первой симфонии: мотив в начале сдвига побочной партии (ил. 1) и тот же мотив в начале третьей волны разработки, где он звучит легато у гобоев и кларнетов, параллельными терциями (ил. 2).

[Allegro, 6/8]

Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

pizz  
arco  
p  
cresc. molto  
mf  
ff  
p  
cresc. molto  
mf  
ff  
p  
cresc. molto  
mf  
ff  
pizz  
arco  
p  
cresc. molto  
mf  
ff  
pizz  
arco  
p  
cresc. molto  
mf  
ff

Ил. 1. Брамс. Симфония № 1. Ч. I. Сдвиг в побочной партии (группа струнных)

[Allegro, 6/8]

297  
Ob. 1, 2  
Cl. 1, 2  
Bsn. 1, 2  
Cbsn.  
Ob. 1, 2  
Cl. 1, 2  
Bsn. 1, 2  
Cbsn.

mp  
mp  
legato  
p  
mp  
p  
mf  
mf  
mf  
mf

Ил. 2. Брамс. Симфония № 1. Ч. I. Начало третьей волны разработки (группа деревянных духовых)

То же самое происходит с основным мотивом первой части Второй симфонии Бородина, сначала скандированным. В начале связующего раздела главной партии в нем происходит очень простое изменение — настолько простое, что его трудно заметить и оценить: *détaché* заменяется *legato*, но благодаря этому главная тема поворачивается к нам новой неожиданной гранью, и в ней вместо напористости появляется ощущение величия и широты (ил. 3).

[Allegro, ♩]

Ил. 3. Бородин. Симфония № 2. Ч. I. Связующий раздел главной партии в экспозиции

6. *Тембровое преобразование.* В тех случаях, где смена оркестрового оформления материала преследует более существенную цель, чем создание разнообразия, она тоже может выступать в роли действенного выразительного средства. Так, например, в разработках первых частей симфоний Шостаковича передача медитативных плавных тем от струнных инструментов к медным является одним из решающих средств их преобразования в темы-оборотни, воплощающие враждебное человеку начало (см. разработки Пятой и Седьмой симфоний).

Так, благородная философская тема главной партии первой части Пятой симфонии, переданная в начале разработки валторнам в низком регистре, делается грузной и неуклюжей. Отметим, что глубоко выразительное изменение характера темы связано здесь и со сменой регистра, и с общим ее замедлением (здесь имеет место и прием ритмического увеличения из числа полифонических преобразований тематического материала, речь о которых впереди), вследствие которого характерный

нервный взлет шестнадцатых звучит в восемь раз медленнее и полетная интонация становится злобно-угрюмой. Но определяющим средством преобразования темы в целом здесь все же выступает использование тембра валторны в низком регистре, характеризующемся ограниченной подвижностью инструмента (ил. 4).

[Moderato,  $\frac{4}{4}$ ]

The image displays two systems of musical notation. The first system is for the Cor. (Coronet) and P-no. (Piano). The Cor. part is written in two staves, with a dynamic marking of *f* and a pitch marking of *a2*. The P-no. part is written in two staves, featuring a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The second system continues the Cor. and P-no. parts, with the Cor. part showing a melodic line and the P-no. part showing a rhythmic accompaniment.

Ил. 4. Шостакович. Симфония № 5. Ч. I. Начало разработки (группы медных духовых и ударных)

7. *Перерегистровка*. В ряде случаев само по себе перенесение темы в другой регистр преследует более существенную цель, чем создание разнообразия в ее звучании.

В побочной теме финала Пятой симфонии Чайковского «полетность» воплощена не только в быстром темпе, но и в высоком регистре. Решающую роль при создании почти пространственного ощущения головокружительной высоты играет огромное и мало заполненное регистровое расстояние между мелодией и басовым остинатным фоном, а в особенности длительная опора в начале темы на доминантовый секундаккорд<sup>2</sup>—

<sup>2</sup> О семантике малого мажорного секундаккорда см.: Лаул Р. Г. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2015. № 2 [24]. С. 20.

самый неустойчивый аккорд доминантовой функции (ибо самый неустойчивый звук — септима — находится в основании созвучия). Именно неустойчивость этого аккорда в контексте только что упомянутых средств создает ощущение захватывающего дух быстрого парения на головокружительной высоте.

Поэтому перенесение именно такой, устремленной ввысь темы в низкий регистр виолончелей и контрабасов станет главным «событием» в разработке, но и в этом регистре тема не делается грузной и неповоротливой, она лишь в ином ракурсе реализует заложенный в ней мощный заряд движения (ил. 5).

[Allegro vivace (alla breve), ♯] ♩

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The second system continues the same instruments. The tempo is marked [Allegro vivace (alla breve), ♯] with a common time signature symbol. The key signature is one sharp (F#). The score shows a dynamic shift from fortissimo (ff) to mezzo-forte (mf) across the measures. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with the lower strings (Vc. and Cb.) playing in a lower register than the violins and viola.

Ил. 5. Чайковский. Симфония № 5. Ч. IV. Кульминация разработки (группа струнных инструментов)

8. Смена динамической градации встречается на каждом шагу, но в силу своей крайней простоты редко может рассматриваться как существенное средство преобразования и обычно действует в контексте других, более существенных преобразований. Заслуживают отдельного внимания лишь те случаи, когда в новой динамической градации заключается главная суть преобразования (укажем на тихое, трагическое звучание грозного мотива вступления в коде первой части «Патетической» сонаты Бетховена).

Особняком стоят следующие два приема: жанровая трансформация и пародия.

9. *Жанровая трансформация* является характерным средством преобразования тематизма в романтической монотематической композиции. Она представлена хорошо известными примерами (назовем только два из множества: «Фантастическая симфония» Берлиоза, «Прелюды» Листа) и не требует комментариев.

10. *Пародия* означает перевоплощение тематического элемента в ироническом или трагико-гротесковом духе. Классическим примером пародии является трансформация сквозной темы в пятой части «Фантастической симфонии» Берлиоза, осуществленная ритмическими, артикуляционными, тембровыми, а прежде всего жанровыми средствами.

Но пародия может встречаться и в чистой инструментальной музыке. Вышеуказанная тема-оборотень в начале разработки первой части Пятой симфонии Шостаковича по сути тоже является пародией, и весьма хлесткой. Симфоническое творчество Шостаковича, конечно, принадлежит к роду чистой инструментальной музыки, но с ярко выраженным скрытым программным началом.

Тем не менее, пародия вовсе не редкость и в инструментальной музыке, не тяготеющей даже к скрытой программности. Укажем на начало связующего раздела главной партии первой части Восемнадцатой фортепианной сонаты Бетховена op. 31 № 3. Здесь благородный романтический пафос проникновенно-лирической вопросительной интонации чувствительно снижается форшлагом, появляющимся в главном мотиве (впервые он появился уже во втором проведении главной темы). Теперь лирический вопрос<sup>3</sup>, по смыслу близкий поэтической идее шумановской фортепианной пьесы *Warum*, звучит с явной иронической интонацией<sup>4</sup> (ил. 6).

Приемы разработочного развития с 11-го по 20-й дают основание говорить о виртуозной композиторской технике. В силу их более сложной природы не все они освоены теорией и практикой анализа музыкальных произведений, поэтому требуют более детального рассмотрения.

---

<sup>3</sup> По мысли Кремлева, напротив, эта нисходящая квинтовая интонация носит характер «ласкового убеждения». См.: Кремлев Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. Издание второе. М., 1970. С. 189.

<sup>4</sup> Мысль о пародии как о приеме тематического развития содержится в кандидатской диссертации М. Бонфельда «Комическое в симфониях Гайдна» (Л., 1979). Автор указывает на большую роль форшлагов при создании эффекта пародийности.



Ил. 6. Бетховен. Соната ми-бемоль мажор ор. 31 № 3. Ч. I. Начало связующего раздела главной партии.

Первые два из них связаны с изменениями в самой структуре темы или мотива, с прибавлением к ним или исчезновением из них отдельных компонентов.

### 11. Изменение структуры в сторону увеличения

- а) *Прибавление к концу.* В некоторых случаях какой-либо отрывок темы получает новое продолжение, как бы по-новому допеваётся. Один из наиболее выразительных примеров этого явления можно обнаружить в начале разработки первой части «Аппassionаты» Бетховена, где неизменно «повисающий» ответ главной темы вдруг замыкается простейшим кадансом (ил. 7). То же самое происходит в коде с главной темой первой части Девятой симфонии Бетховена, где тема тоже замыкается, но на этот раз половинным кадансом (ил. 8).



Ил. 7. Бетховен. Соната фа минор ор. 57 «Аппassionата». Ч. I. Начало разработки



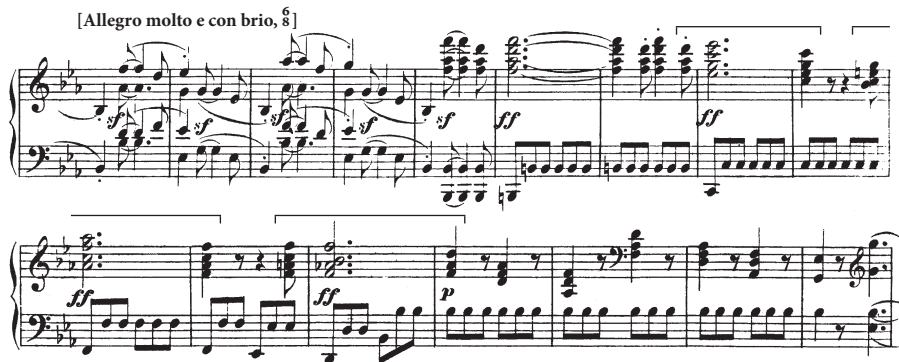
[Allegro, ma non troppo, un poco maestoso,  $\frac{2}{4}$ ]

Ил. 8. Бетховен. Симфония № 9. Ч. I. Главная тема в коде (группа струнных инструментов)

- б) *Прибавление к началу*. Этот прием противоположен предыдущему. Он наблюдается в коде первой части Четвертой фортепианной сонаты Бетховена ми-бемоль мажор ор. 7, где фанфарный мотив в конце длинного ряда интереснейших преобразований приобретает ранее отсутствовавший затакт, который воспринимается как патетическое восклицание перед обращением («О! ...»), что коренным образом меняет тон музыкального высказывания, придает ему более эмоционально окрашенный характер (ил. 9).

А удлинение затакта в виде чувствительной секундовой интонации у решительной и непреклонной главной темы в начале разработки (а позже и коды) первой части Девятой симфонии Бетховена существенно смягчает ее суровый характер — можно сказать, что тема рока трогательнейшим образом «очеловечивается» (ил. 10).

- в) *Прибавление к середине* заключается в удлинении центрального участка элемента. Интересный пример прибавления к середине наблюдается в начале репризы завершенной трехчастной формы главной партии Первой симфонии Брамса, где главная тема вследствие



Ил. 9. Бетховен. Соната ми-бемоль мажор оп.7. Ч. I. Кода



Ил. 10. Бетховен. Симфония № 9. Ч. I. Начало разработки (группа струнных инструментов)



первоначальный вариант с «громовыми раскатами» в начале коды, а также с другими аналогичными образованиями, то оказывается, что у них одинаковые начала (затакт из трех восьмых) и концы (остановка на сильной доле).

Следовательно, здесь мы действительно имеем дело с прибавлением к середине, которое становится важнейшим элементом реализации общей концепции развития, если иметь в виду, что параллельно с эволюцией основного мотива в сторону его все большего ожесточения имеет место и противоположная эволюция — в сторону его смягчения, очеловечивания. Она находит выражение в наполнении его стонущими или поступенными мелодическими интонациями. Эта эволюция начинается уже в первом предложении главной партии и достигает кульминации в соло гобоя в начале репризы, интонация которого совпадает с интонациями мотива судьбы в конце первого предложения главной партии экспозиции.

Таким образом, от начала Пятой симфонии Бетховена в противоположные стороны расходятся две линии развития, конечные точки которых отстоят друг от друга неожиданно далеко. Существенно и то, что в первой части Пятой симфонии рассматриваемый мотив вовсе не одинаково «стучит» и «колотит» — стук имеет весьма ощутимые градации (ил. 12).

[Allegro con brio, 2/4]

The image shows a page of a musical score for the beginning of the first movement of Beethoven's Symphony No. 5. The tempo is marked 'Allegro con brio, 2/4'. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tp.), and Piano (P). The music is in 2/4 time and features a powerful, rhythmic motif with dynamic markings like 'ff' and 'p'. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor). The first few measures show a strong, rhythmic pattern in the strings and woodwinds, with the piano part providing a steady accompaniment.

Ил. 12. Бетховен. Симфония № 5. Ч. I. Начало коды

г) *Прибавление по вертикали*. Предыдущие три вида прибавления наблюдались в горизонтальном разрезе ткани, в одном голосе. Прибавление по вертикали звучит одновременно с основной частью темы или мотива в другом голосе. Оно представляет собой контрапункт, полифоническое противосложение, которого раньше не было.

Один из ярчайших примеров этого явления можно найти в самом начале разработки Третьей симфонии Бетховена, как раз перед секвенцией, уже дважды упоминавшейся<sup>5</sup>. Там, в далеком до мажоре, переизлагается тема доминантового предькта перед побочной партией, основанная на перекличках деревянных духовых и струнных. Переизложение точное, только в конце каждого четырехтакта к началу следующего «пробегают» гаммообразная фигура скрипок и фаготов, которой в экспозиции не было (при втором появлении она образует с основной мелодией «шикарные» параллельные октавы). Этот подголосок<sup>6</sup> мы и рассматриваем в качестве прибавления по вертикали: именно он создает ощущение, что материал предькта не просто переизлагается, а пронизан сильным разработочным током (по-видимому, этот подголосок и должен стать основным объектом заботы дирижеров — все остальное получится само собой). Здесь поражает скупость средств, которыми Бетховен достигает изменения ракурса уже представленной темы (ил. 13).



Ил. 13. Бетховен. Симфония № 3, Ч. I.  
Начало разработки (группы деревянных духовых и струнных инструментов)

<sup>5</sup> См. об этом: Лаул Р. Г. Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2018. № 1 [35]. С. 41–43.

<sup>6</sup> Мазель также указывает на важность этого контрапунктического голоса, см.: Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. М., 1986. С. 405.

## 12. Изменение структуры в сторону уменьшения.

а) *Изъятие конца*. Самый удивительный пример использования этого приема наблюдается в побочной партии первой части Второй симфонии Брамса в начале развивающего раздела сразу после изложения побочной темы. Здесь контрапунктически соединяются мотив второй темы главной партии, опирающийся теперь вместо тонического трезвучия на уменьшенный септаккорд, и мотив основного тематического зерна (с полутоновым ходом нижнего вспомогательного звука).

Удивительное заключается в том, что и без того предельно краткой мелодической формуле всего из трех звуков здесь удалось «обойтись» без последнего из них, не потеряв при этом интонационной осмысленности. Более того, первоначальный характер интонации при этом коренным образом переосмысливается: мотив, излучавший спокойную уверенность, в среде звучания уменьшенного септаккорда превращается в умоляющий возглас. Глубина разработочного преобразования материала оказывается очень впечатляющей — несмотря на простоту операции усечения последнего звука. В то же время формула остается безусловно узнаваемой — в усеченном варианте она проходит несколько раз подряд, вследствие чего начальный звук следующего проведения становится в некоторой степени и запаздывающим конечным звуком предыдущего (таким образом, в определенном разрезе формула сохраняется здесь в полном объеме, *ил. 14*).

86 [Allegro non troppo, 3/4]

The image shows a page of a musical score for the side part of the first movement of Brahms' Symphony No. 2, Op. 1. The score is for measures 86-90. The instruments listed are Bsn. 1, 2; Horn 1-2; Timp.; Vln. 1, 2; Vla.; Vc.; and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Allegro non troppo'. The score includes dynamics like 'p' and 'arco', and articulation like 'a 2' and 'arco'. The score shows a complex texture with various rhythmic patterns and melodic lines.

Ил. 14. Брамс. Симфония № 2. Ч. I. Побочная партия

б) *Изъятие начала*. Этот прием очень выразительно использован в контексте тематического развития первой части Пятой симфонии Бетховена, о котором уже шла речь в связи с приемом прибавления к середине. Сейчас речь идет об одном постоянном качестве этого развития, заключающемся непосредственно в самом материале — в открывающем симфонию ямбическом мотиве. Дело в том, что затакт из трех восьмых на одной высоте в быстром темпе на слух очень похож на триоль, ибо метрический акцент на втором звуке в этих условиях почти не прослушивается. Сходство этого мотива с триолью ощущается на протяжении всей первой части — с большей или меньшей силой в зависимости от контекста. Подобно лейтритму первых частей Седьмой симфонии Бетховена, Четвертой симфонии Чайковского, лейтритм Пятой симфонии Бетховена также обладает изначальной внутренней напряженностью — и здесь, и там сдерживается естественное тяготение лейтритма к более простой ритмической формуле, на которую он похож: в данном случае три восьмых затакта в размере  $\frac{2}{4}$  тяготеют к триоли. И первая часть Пятой симфонии Бетховена оказывается, кроме всего прочего, ритмическим этюдом, этюдом на преодоление тяготения к триоли.

В таком контексте особую роль играет изъятие начала в мотиве рока, в котором в конце первой волны разработки дважды опускается первый звук<sup>7</sup> (ил. 15). Тем самым здесь на краткое время полностью снимается тяготение к триоли, так как исчезает сходство с ней. В мотиве пропадает напряжение, собранность и многозначность, «стук» звучит значительно более элементарно и грубо, совсем неодушевленно, создавая впечатление вышедшей из-под контроля грозной силы. Таким образом, изъятие из мотива начального звука вносит принципиально новый оттенок в общую эмоциональную атмосферу части — прием изъятия начала оказывается причастен к линии эволюции основного мотива в сторону его все большего ожесточения.

в) *Изъятие из середины* встречается сравнительно редко. Примером может служить начало коды в первой части Восемнадцатой фортепианной сонаты Бетховена ми-бемоль мажор оп. 31 № 3.

В главной теме после двух проведений начального мотива (мотива вопроса, о котором уже шла речь в связи с пародией) дважды звучит «мотив стука», но, в отличие от аналогичных бетховенских мотивов в первых частях Пятой симфонии и «Аппассионаты», он

<sup>7</sup> Укажем на аналогичную однократную «утрату» мотивом начального звука в увертюре оперы Россини «Севильский цирюльник».

[Allegro con brio,  $\frac{2}{4}$ ]

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Tr.  
Tr.  
Bassi

Ил. 15. Бетховен. Симфония № 5. Ч. I. Разработка

не содержит затакта, начинаясь и заканчиваясь на сильной доле. В последовании двух его вариантов второй (разрешающийся в кадансовый квартсекстаккорд) словно усиливает или проясняет первый (неуверенно-вопросительно звучащий на уменьшенном септаккорде). Это логическое соотношение сохраняется во всех последующих проведениях, которые проходят до коды.

В начале коды вследствие изменения гармонического соотношения вариантов изменяется и их логическое соотношение (происходит корреляционный сдвиг, о котором речь еще впереди). Теперь второй вариант не разрешает уменьшенный септаккорд первого в кадансовый квартсекстаккорд, а переводит его в неустойчивую доминантовую гармонию. Тем самым он уже не проясняет первый вариант, а как будто еще более его запутывает: сомнение, выраженное в первом, многократно усиливается во втором, вопрос внезапно рождает не ободряющий ответ, а много новых тревожных вопросов. Так образуется одно из наиболее выразительных «осложнений» развития в коде, в ходе которого непосредственно перед завершением процесса формообразования вдруг ставится под сомнение то, что раньше не обсуждалось (ил. 16а).





Ил. 16a. Бетховен. Соната ми-бемоль мажор ор. 31 № 3. Ч. I. Кода

Тем самым драматизм развития достигает здесь своего апогея, и это выражается не только в модуляционных блужданиях после момента сдвига, но и в сокращениях мотива, который из четырех звуков теряет два (ср. варианты *a* и *a*<sub>1</sub>). Можно еще заметить, что рассматриваемое осложнение развития весьма тонко срежиссировано, что выражается, в частности, в том, что в кульминационный момент коды (в конце повторного проведения главной темы), когда первый вариант вновь обретает себя во втором и восстанавливается их первоначальное логическое и гармоническое соотношение, аккорд альтерированной субдоминанты успевает еще намекнуть на прошлые невзгоды. Его торжествующие повторы, ранее отсутствовавшие, воплощены в сокращенном варианте мотива, возникающем как раз в критической зоне развития (ил. 16б).



Ил. 16б. Бетховен. Соната ми-бемоль мажор ор. 31 № 3. Ч. I. Кода

Таким образом, сокращение второго мотива главной темы сыграло существенную роль в реализации замысла коды, основанного на неожиданном осложнении развития перед завершением.

- г) *Изъятие по вертикали*. Предыдущие три вида изъятия наблюдались в горизонтальном разрезе ткани, в одном голосе. Изъятие по вертикали обнаруживается в одновременном звучании с основной частью темы или мотива в другом голосе. Так, например, в начале разработки первой части Первой симфонии Брамса основной мотив главной темы единственный раз освобождается от «конвоя» тематического подголоска, основанного на хроматическом восходящем мотиве (главном тематическом зерне части), который в экспозиции и репризе постоянно его сопровождает — даже в момент перевоплощения главной темы в побочную, построенную из ее же мотивов.

Неожиданно выразительно и проведение главной темы увертюры из музыки Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» в разработке, где исчезает яркий фонический эффект быстрого параллельного движения разделенных на несколько партий скрипок, казалось бы неизменно присущего этой теме. Теперь она звучит строго одногласно (ил. 17).

[Allegro di molto, ♯] Е

The image shows a musical score for the development section of Mendelssohn's Overture 'A Midsummer Night's Dream'. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex texture with multiple staves for strings. The first system shows a dense texture with many notes, marked 'pp'. The second system shows a 'unis.' (unison) section where the texture simplifies significantly, with fewer notes and a more homophonic sound, also marked 'pp'.

Ил. 17. Мендельсон. Увертюра «Сон в летнюю ночь». Разработка (группа струнных)

Особенно выразительно изъятие по вертикали в разработке первой части «Неоконченной» симфонии Шуберта. Здесь идет речь об изъятии *мелодии* побочной темы, от которой сохраняется лишь формула сопровождения, что заметно усиливает общую трагическую атмосферу разработки, вносит в нее элемент тревоги, растерянности, смятения (ил. 18).

[Allegro moderato, <sup>3</sup>/<sub>4</sub>]

The image displays a page of musical notation for the development section of the first movement of Schubert's 'Unfinished' Symphony. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a 3/4 time signature. The score is arranged in two systems, each with multiple staves. The first system includes staves for strings and woodwinds, with dynamic markings such as *ff* and *p*. The second system continues the orchestration. The key signature changes from D major to B-flat major, indicated by the presence of B-flat notes and the absence of sharps. The notation shows a complex texture with vertical dissonances, particularly in the development of the second theme.

Ил. 18. Шуберт. «Неоконченная» симфония. Ч. I. Разработка

Подытоживая сказанное, заметим, что изъятие обычно становится не менее важным и существенным событием в развитии тематической структуры, чем прибавление к ней.

### Литература

1. *Бонфельд М. Ш.* Комическое в симфониях Гайдна: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02. Л., 1979. 332 с.
2. *Браудо И. А.* Артикуляция (О произношении мелодии) / Редактор Х. С. Кушнарв. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1961. 199 с.
3. *Кремлев Ю. А.* Фортепианные сонаты Бетховена. Издание второе. М.: Советский композитор, 1970. 336 с.
4. *Лаул Р. Г.* Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // *Opera musicologica*. 2015. № 2 [24]. С. 16–37.
5. *Лаул Р. Г.* Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки») // *Opera musicologica*. 2018. № 1 [35]. С. 34–50.
6. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. 3-е изд. Москва: Музыка, 1986. 528 с.

### References

1. *Bonfeld M.* Komicheskoe v simfonijah Gajdna: dissertacija na soiskanie uchjonoj stepeni kandidata iskusstvovedenija: 17.00.02 [The Comic in the Haydn's Symphonies: PhD Thesis]. Leningrad, 1979. 332 p.
2. *Braudo I.* Artikuljacija (O proiznoshenii melodii) [Articulation (On Pronunciation of a Melody)] / Redaktor H. S. Kushnarev [Ed. by H. S. Kushnarev]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1961. 199 p.
3. *Kremljov Ju.* Fortepiannye sonaty Bethovena [Beethoven's Piano Sonatas] Izd. 2-e. M.: Sovetskij kompozitor, 1970. 336 p.
4. *Laul R.* Material i formy muzykal'noj rechi (lekcii kursa "Osnovy analiza muzyki") [Material and Form of Musical Speech (From the Course, "Fundamentals of Musical Analysis")] // *Opera musicologica*. 2015. № 2 [24]. P. 16–37.
5. *Laul R.* Prijomy razrabotochnogo razvitija (lekcii kursa "Osnovy analiza muzyki") [The Aspects of the Developmental Method (from the Course "Fundamentals of Music Analysis")] // *Opera musicologica*. 2018. № 1 [35]. P. 34–50.
6. *Mazel L.* Stroenie muzykal'nyh proizvedenij: Uchebnoe posobie [The Structure of Musical Works: Textbook]. Izd. 3-e. M.: Muzyka, 1986. 528 p.