

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 G. 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

(пятая лекция курса

«Основы анализа музыки»)

Настоящий материал продолжает серию публикаций лекций Р. Г. Лаула по анализу музыки в Ленинградской — Санкт-Петербургской консерватории. Пятая лекция продолжает обзор приемов разработочного развития музыкального материала. В ней рассматриваются еще шесть из двадцати пяти приемов в авторской классификации (коллаж по горизонтали, коллаж по вертикали, симуляция, конфронтация, позиционный сдвиг, корреляционный сдвиг), наиболее ярко репрезентирующие специфику авторского подхода к систематизации разработочных процессов.

Ключевые слова: *анализ музыкальных произведений, музыкальная форма, коллаж по горизонтали, коллаж по вертикали, симуляция, конфронтация, позиционный сдвиг, корреляционный сдвиг.*

УДК 781.2

ББК 85.310

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

The material continues a series of publications of lectures of R.G. Laul on the analysis of music in Leningrad — the St. Petersburg conservatory. The fifth lecture continues to review the methods of development of musical material. Lecture contains six more of twenty five methods in author's classification (a collage across, a collage down, simulation, confrontation, position shift, correlation shift) which are most brightly representing specifics of author's approach to systematization of developmental processes.

Keywords: *analysis of music, musical form, collage across, collage down, simulation, confrontation, position shift, correlation shift.*

Приемы разработочного развития (пятая лекция курса «Основы анализа музыки»)

Следующие четыре приема разработочного развития объединены идеей тематического комбинирования и продолжают ряд виртуозных способов разработки различных мотивно-тематических образований в их взаимодействии.

13. *Коллаж по горизонтали.* Мазель в «Строении музыкальных произведений» отмечает, что «сонатная разработка может непосредственно сопоставлять мотивы разных тем (бывшие в экспозиции на значительном расстоянии друг от друга)»¹; в других трудах, посвященных музыкальной форме, этот прием разработочного развития вовсе не упоминается, хотя и встречается не так уж и редко.

В этом приеме как в приеме сближения ранее отдаленных друг от друга тематических элементов, приведения их к непосредственному соприкосновению друг с другом отражается принцип хорошо известной игры. Ею любят заниматься музыканты, сочиняя шуточные коллажи, в которых за мотивом из произведения одного известного композитора неожиданно с подкупающей естественностью следует мотив из произведения другого не менее известного композитора, возможно весьма отдаленного от первого во времени и в пространстве. Эти коллажи дразнят воображение иллюзией, что так и могло быть сочинено. При-

¹ Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М., 1986. С. 394.

мерами подобных коллажей могли бы служить начало до-мажорной сонаты Клемента, продолженное главной темой сонаты Моцарта в той же тональности (в полученном коллаже не нарушена элементарная музыкальная логика), или начало Первой баллады Шопена, продолженное мотивом вальса «Амурские волны».

В сущности прием разработочного развития, о котором упоминает Мазель, такой же коллаж с той только разницей, что если в шуточном коллаже соединяются мотивы из произведений разных композиторов или хотя бы из разных произведений одного и того же композитора, то в классических разработочных коллажах соединяются мотивы из одного и того же произведения, из экспозиции его сонатной формы. Именно это и происходит в примере, на который указывает Мазель: в начале разработки первой части Первой симфонии Бетховена за головным мотивом главной темы непосредственно следует синкопированный развивающий мотив из побочной темы (ил. 1).

[Allegro con brio, ♩]

110

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor (C)
Tr. (C)
VI.
Vla.
Vc. e B.

Ил. 1. Бетховен. Симфония № 1. Ч. I. Начало разработки, коллаж по горизонтали

В только что приведенном примере мотивы отделяются друг от друга цезурой, то есть находятся в разных фразах. Но их слияние может быть

и большим — они могут соединяться в одной и той же фразе. Так, в разработке первой части «Военной симфонии» Гайдна в одной фразе с такой естественностью соединяются головной мотив главной темы (a) и мотив, завершающий начальную фразу темы заключительной части (b), что кажется, будто они так и были сочинены вместе, на одном дыхании (ил. 2).

Ил. 2. Гайдн. «Военная симфония» Ч. I. Разработка, коллаж по горизонтали

14. *Коллаж по вертикали.* Представляет собой контрапунктическое соединение мотивов или тем, которые до этого звучали в разное время, что тоже может встречаться в шуточных коллажах (например, для гимна мирового пролетариата не придумать лучшего баса, чем мелодия песенки «Чижик-пыжик»).

Классические разработочные коллажи по вертикали отличаются от подобных шуточных коллажей тем, что в них одновременно звучат темы одного того же произведения. Хорошим примером коллажа по вертикали является соединение главной темы и промежуточной темы вводной части побочной партии в уже упоминавшемся ре-минорном фрагменте из разработки первой части «Героической» симфонии Бетховена ².

Разновидностью этого приема может служить соединение рельефа одной темы с фоном другой темы, например рельефа вступительной части

² См. Лаул Р. Г. Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2018. № 1 [35], ил. 10, с. 42.

главной партии³ с фоном побочной партии в начале разработки первой части Второй фортепианной сонаты Бетховена ля мажор ор. 2 № 2⁴ (ил. 3).

Ил. 3. Бетховен. Соната № 2. Ч. I. Начало разработки, коллаж по вертикали

15. *Симуляция*. Симуляция заключается в попытках одной темы «выдавать» себя за другую, от этого и предложенное название приема. Эти попытки выражаются в заимствовании одного параметра имитируемой темы при сохранении собственных параметров в остальном — например, в заимствовании ритма имитируемой темы при сохранении своего мелодического рисунка (или наоборот). Иногда речь идет о заимствовании каких-то характерных деталей имитируемой темы. Речь здесь также может идти и о мотивах.

Примером симуляции является начало разработки Второй симфонии Бородина, в котором Мазель рассматривает сближение мотивов побочной партии (в первом такте примера) и продолжения главной партии. Из мотивов побочной темы заимствуется только одна характерная деталь — начальный оборот, который и «выдает» стремление главной темы казаться побочной, в чем мы и увидим момент симуляции.

Для немногочисленных разработок Бородина симуляция вообще очень характерный прием, в силу чего иногда трудно понять, какая именно тема проводится (ил. 4).

³ На объединение здесь тематического материала главной и побочной партий указывает также Кремлев, определяя при этом мотив из главной темы как новый героический элемент. См.: Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. Издание второе. М., 1970. С. 46.

⁴ О взаимодействии данного коллажа с приемами переинтонирования, перегармонизации и корреляционным сдвигом речь впереди.

[Allegro, $\frac{3}{2}$]

The image shows a musical score for the first system of the development section of Borodin's Symphony No. 2, Part I. The score is in 3/2 time and marked Allegro. It features a complex rhythmic pattern of eighth notes in the upper staves and a more rhythmic bass line. Dynamics include *mf*, *cresc.*, *poco cresc.*, and *p*.

Ил. 4. Бородин. Симфония № 2. Ч. I. Симуляция в разработке

Хорошим примером симуляции является и проведение темы вступительной части побочной партии в разработке первой части Пятой симфонии Бетховена, которая «выдает» себя за начало главной темы. Симуляция выражена здесь в новом, заимствованном из главной темы интонационном наполнении начального фанфарного мотива побочной партии, переведенной в тональность соль мажор. Отметим, что симуляция, как это часто бывает, здесь взаимная: почти с таким же успехом можно утверждать, что начало главной темы «выдает» себя за тему вступительной части побочной партии (ил. 5).

Беспрецедентно широкое поле симуляций открывается в соль-минорном фрагменте в первой части Четвертой симфонии Брамса.

Главная тема первой части занимает 19 тактов и образует четыре микрозоны внутритематического развития, в которых последовательно, один за другим излагаются и развиваются четыре ее мотива. Все они основаны на «покачивающихся» мелодических фигурах, что и служит почвой для их объединения в вертикальном коллаже в начале разработки. Но этот коллаж вместе с тем связан и с симуляциями мотивов. В партиях первых и вторых скрипок ритм второго мотива в условиях метрического сдвига (на одну восьмую назад) соединяется с нисходящими квартовыми шагами третьего мотива, среди которых можно обнаружить и характерный интервал уменьшенной кварты. Следовательно, здесь можно говорить как о том, что второй мотив «выдает» себя за третий, так и об обратном. А в партиях фаготов и флейт проводимые параллельными терциями

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

Ил. 5. Бетховен. Симфония № 5. Ч. I. Симуляция в разработке

терцовые и секстовые ходы первого, головного мотива заполняются постепенным движением, указывающим на четвертый мотив, тем самым оба мотива «выдают» себя друг за друга. В результате рассматриваемый вертикальный коллаж представляет собой контрапункт линий, каждая из которых содержит в себе двойную симуляцию. В итоге материал, который в экспозиции занимал 19 тактов, здесь «спрессован» в двух тактах, в одном звене секвенции.

Перед нами яркий пример виртуозного конструирования музыки. Но удивительно, что в рассматриваемом фрагменте не ощущается ни малейшей «учености», скорее, наоборот — в его характере чувствуется даже подчеркнутая общительность, близкая к знаменитому «Венгерскому танцу» в той же тональности (ил. 6).

Виртуозная техника здесь совершенно незаметна, в этом и проявляется ее виртуозность.

16. *Конфронтация.* Прием конфронтации связан с активным действием одного мотива против другого. Это действие выражается в стремлении

[Allegro non troppo, ♯]

Ил. 6. Брамс. Симфония № 4. Ч. I. Коллаж по вертикали и двойная симуляция в разработке

одного мотива вытеснить из процесса развития другой, в явном старании занять его место. Обычно это действие вызывает аналогичное противодействие.

Такая конфронтация мотивов наблюдается в начале центрального раздела разработки первой части 21-й сонаты Бетховена до мажор ор. 53. Второй и третий мотивы главной темы⁵, которые в самом начале разработки только что были логически противопоставлены⁶, в начале центрального раздела показаны уже в состоянии открытой конфронтации, в котором находит свое естественное продолжение образовавшаяся логическая антитеза. Здесь мотивы поначалу чередуются один раз в такт, они ритмически сжаты — каждый вместо такта занимает полтакта. Затем в четвертых тактах построений третий мотив «узурпирует» место второго, после чего, однако, второй мотив берет более чем убедительный «реванш», устранив из развития третий мотив до конца разработки (ил. 7).

⁵ См. Лаул Р. Г. Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2015. № 2 [24]. С. 29, ил. 20.

⁶ См. Лаул Р. Г. Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2018. № 1 [35]. С. 48, ил. 18.

[Allegro con brio, C]

Ил. 7. Бетховен. Соната № 21. Ч. I. Конфронтация в разработке

Такую же конфронтацию мотивов, основанную на взаимном их вытеснении из процесса развития, мы увидим в разработке первой части Одиннадцатой сонаты Бетховена ор. 22 си-бемоль мажор.

В следующих двух приемах развития на первом плане находятся не столько изменения самих тематических элементов (хотя таковые и здесь могут иметь место), сколько изменения их связи с контекстом.

17. *Позиционный сдвиг*. Представляет собой изменение логического значения мотива. Здесь требуется комментарий.

Первоначальное логическое значение мотива определяется его позицией в первоначальной синтаксической структуре, представляющей самый низкий уровень действия общих логических функций развития, которых пять: экспонирующая, развивающая, заключительная, вступительная и связующая⁷. В соответствии с ними обычно складывается наиболее типичная функциональная структура первичного синтаксического построения в музыке (фразы, предложения, периода). Головной мотив, расположенный в начале построения, выполняет экспонирующую функцию, но ему может предшествовать вступительный мотив; в конце построения расположен завершающий мотив, в середине — развивающий мотив. На разных позициях внутри построений возможно наличие связующих мотивов.

Примером может служить начальное построение главной темы первой части Первой симфонии Бетховена (ил. 8).

Allegro con brio (♩ = 112)

The musical score shows the beginning of the first theme. The woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn) play sustained chords, while the string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello/Double Bass) play a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked 'Allegro con brio' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The dynamic is marked 'p' (piano).

Ил. 8. Бетховен. Симфония № 1. Ч. I. Начало главной темы

⁷ Лаул Р. Г. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2015. № 2 [24]. С. 36

В тематическом отношении данный шеститакт представляет собой необычайно богатую полимотивную структуру, в которой пять весьма разных мотивов выступают в сложном единстве. В них представлены все возможные общие логические функции развития на его внутритематическом уровне. Головной мотив предваряется краткой басовой тиратой, являющейся вступительным мотивом. В роли развивающего выступает мотив, возникший как вариант основного мотива, как его производный. Связующий мотив образует внутритематический переход к заключительному мотиву, в его фанфарной основе своеобразно выделяется ход вводного тона. А сам заключительный мотив представляет собой несколько расширенный автентический каданс, реализующий в данном контексте тематическое отклонение в тональность II ступени. Все мотивы очень разные, но удивительным образом не мешают друг другу.

Хотя процесс разработочного развития отличается слитностью и непрерывностью, в то же время в нем обычно выделяется ряд синтаксических построений, производных от первоначальных, обладающих относительной автономией и разделенных цезурами той или иной глубины. Как и первоначальные синтаксические структуры, они тоже обладают своей внутренней функциональной организацией, состоят из головных, развивающих и завершающих мотивов, а возможно, и из вступительных и связующих.

Обычно логическое значение одного и того же мотива в первоначальном и производных синтаксических построениях совпадает, не меняется его позиция, которая это значение определяет: головной мотив первоначальной структуры и в производной выступает с логическим акцентом или с логической интонацией экспонирования, развивающий — с логическим акцентом развития, завершающий — с логическим акцентом заключения и т.п.

Так, например, в следующем (начинающемся в ми-бемоль мажоре) коллаже по горизонтали из разработки той же первой части Первой симфонии Бетховена сохранены все позиции и логические значения мотивов тем экспозиции — головной мотив из главной темы и здесь занимает позицию головного мотива, синкопированный мотив из побочной темы занимает позицию развивающего мотива и также выступает в роли, которая уже была ему поручена в этой теме, а гармонический мотив из главной темы, заключающийся в характерном тематическом отклонении в тональность II ступени, здесь, как и в главной теме, завершает построение (ил. 9).

Но в ряде случаев мотивы в разных синтаксических построениях занимают разные позиции и, следовательно, выступают с разными логиче-

[Allegro con brio, ♯]

Ил. 9. Бетховен. Симфония № 1. Ч. I. Разработка

скими акцентами, логическое значение подобных мотивов оказывается мобильным. Позиционные сдвиги мотивов, то есть сдвиги логических значений или сдвиги общих логических функций мотивов, в существенной степени динамизируют процесс развития, ибо они связаны с преодолением мощной инерции, установленной первоначальным логическим значением мотива, раскрывают смысловую многозначность подобных мотивов, которые в разных синтаксических построениях произносятся с разной логической интонацией.

Позиционный сдвиг можно встретить в финале симфонии «Юпитер» Моцарта. Речь идет о головном мотиве второй темы — темы дополнения главной партии. Этот мотив представляет собой устойчивое единство двух субмотивов, так называемый большой мотив.

В первичной синтаксической структуре, в теме дополнения к главной партии, он является головным мотивом и представляет собой экспозиционную функцию формообразования, так как он единственный в теме. Но в дальнейшем его позиция в синтаксической структуре меняется более чем один раз. Уже в побочной теме, а затем и в начале разработки мотив занимает положение развивающего и выполняет функцию развития. В обоих случаях он с виртуозной точностью «справляется» с новыми для себя поручениями. Интересно, что в начале разработки мотив к тому же еще выступает в традиционной роли второго «лирического» элемента

(«ответа») классической главной темы, структура которой имитируется в начале разработки (роль первого «императивного» элемента в сильно смягченном облике выполняет основной мотив главной темы финала). Превращение триумфально-фанфарного импульса в лирический «ответ» — явление, уже само собой заслуживающее внимания (ил. 10).

[Molto allegro, ♩]

2 Ob.

2 Fg.

2 Cor.
(Do)

VI I

VI II

Vle

Vlc. e
Cb.

Ил. 10. Моцарт. Симфония № 41. Ч. IV. Начало разработки

Как обычно, позиционный сдвиг стимулирует выразительные изменения в интонационной, гармонической, а также в ритмической структуре мотива. Он этим заметно усиливает динамичность развития. Здесь изменения особенно ярко выражены в сфере гармонии: в отличие от первоначального варианта, опирающегося на подразумеваемую тоническую гармонию, оба варианта мотива в позиции развивающего элемента содержат несколько гармонических оборотов и заканчиваются на доминанте. Особенно выразителен новый облик мотива в начале разработки — теперь на его опорный звук приходится довольно чувствительное нисходящее задержание.

Но еще более глубоко и выразительно изменяется гармонический облик мотива в результате следующего, второго позиционного сдвига, который имеет место в конце разработки. Здесь мотив выступает в роли, максимально отдаленной от первоначальной, — как связка, ведущая от разработки к репризе. Таким образом позиции мотива в ходе развития последовательно ослабевают: позиция головного мотива — позиция развивающего мотива — позиция связующего мотива. Функциональная

отдаленность исходной и конечной позиции мотива отражены в отдаленности вариантов его гармонического прочтения — вместо одной, тонической гармонии он содержит несколько оборотов и... изысканную энгармоническую модуляцию. Крайняя простота и даже некоторая прямолинейность первоначального облика мотива («от точки до точки») уступили место предельной рафинированности. Если иметь в виду, что изменение характера мотива сопровождается еще изменением его логической интонации (первое вызвано вторым), можно говорить о необычайной глубине разработочного преобразования, достигнутого через позиционный сдвиг (ил. 11).

[Molto allegro, C]

The image shows a page of a musical score for Mozart's Symphony No. 41, Part IV. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (2 Ob.), Bassoon (2 Fg.), Horns (2 Cor. (Do), 2 Tr. (Do)), Timpani (Timp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vie), and Violoncello/Double Bass (Vcl. e. Cb.). The tempo is marked [Molto allegro, C]. The score shows a transition from a development section to a recapitulation section. The music features dynamic markings such as p, p2, and fp, and articulation like accents (a2). The key signature is C major.

Ил. 11. Моцарт. Симфония № 41. Ч. IV. Связка от разработки к репризе

18. *Корреляционный сдвиг.* Если позиционный сдвиг означает изменение соотношения мотива с синтаксическим построением, куда он входит, то корреляционный сдвиг означает изменение логического соотношения, характера корреляции между мотивом и другим мотивом.

В последовании двух мотивов последующий всегда совершает то или иное функциональное действие по отношению к предшествующему, то есть выступает по отношению к нему с тем или иным логическим акцентом (акцентом согласия, акцентом объяснения, акцентом противоп-

ставления и т.д.). Это функциональное действие и заключающееся в нем функциональное отношение к предыдущему мотиву так или иначе выражены в характере мелодического и гармонического соотношения мотивов. Если в дальнейшем эти же два мотива еще раз оказываются рядом и в той же последовательности, тогда первоначальное функциональное действие последующего мотива обычно повторяется. Но все же возможны случаи, когда оно меняется. Новое функциональное действие последующего мотива отражено в изменении мелодического или гармонического соотношения мотивов. Тем самым меняется и логическое соотношение двух мотивов, характер их взаимной корреляции. Так образуется корреляционный сдвиг.

Главным событием разработки первой части Второй фортепианной сонаты Бетховена ля мажор ор. 2 № 2 является корреляционный сдвиг в начале центрального раздела. Он обнаруживается при сравнении функциональных действий суммирующего мотива вступительной части главной партии в самой вступительной части и в начале центрального раздела разработки, где мотивная группа вступительной части переизлагается в тональности *As-dur*.

В первоначальном соединении мотивов четырехтактовый суммирующий мотив объединяет два однотипных двутактовых мотива. В подобных построениях суммирующая часть всегда имеет строго определенную логическую функцию: она обобщает, связывает в единое целое предшествующие ей разрозненные мотивы. Тем самым суммирующее построение похоже на аналогичные конструкции словесной речи, в которых вслед за двумя разрозненными утверждениями следует обобщающий вывод. В силу этого суммирующая часть таких построений в логическом плане всегда подчинена начальным мотивам, ибо вывод всегда запрограммирован исходными данными. В этом случае полная «лояльность» суммирующего построения по отношению к предшествующим мотивам выражается в отсутствии индивидуализированного ритмоинтонационного ядра, способного с ними конкурировать, — оно основано на движении по звукам простейшего аккорда (в других случаях эта «лояльность» может быть отражена в заимствовании суммирующей частью материала предшествующих мотивов).

Разработка начинается с точного переизложения вступительного построения главной партии в далеком до мажоре. После резкого мелодического модуляционного сдвига в еще более отдаленную тональность лябемоль мажор в начале центрального раздела разработки намечается еще одно такое проведение, только с регистровыми переключками и коллажем по вертикали — тема вступительной части главной партии проходит

на фоне, заимствованном из побочной партии. Именно это построение нас интересует (ил. 3). Ни сдвиг в далекую тональность, ни перерегистровка, ни коллаж по вертикали не характеризуют сущность того глубокого перелома, что здесь произошел в «судьбе» темы вступительной части главной партии, — они не в состоянии объяснить главное: почему суммирующий мотив теперь звучит гораздо ярче, выразительнее. Конечно, можно заметить, что конец суммирующего мотива теперь мелодизирован (*b-as-g*) и на нем совершается ранее отсутствовавшая смена гармонических функций. Эти, казалось бы, малосущественные изменения все же ощутимо меняют облик мотива. Но и переинтонирование, и перегармонизация не отражают сущности происшедшего перелома, они — его следствие. А сущность заключается в том, что суммирующий мотив... больше не суммирует и тем самым и не обобщает, так как Бетховен при переизложении темы не повторяет начального мотива на другой высоте. Именно этот пропуск в теме и становится причиной изменения в сторону активизации функционального действия бывшего суммирующего мотива. Он теперь уже не подчиняется основному мотиву, а выступает как его вполне равноправный собеседник и даже соперник — теперь он его дополняет, выступает с логическим акцентом «вместе с тем». Так произошел корреляционный сдвиг, оказавшийся здесь главным фактором преобразования, главным событием разработки. Действия композитора достаточно завуалированы, они заключаются лишь в специально не привлекающем к себе внимания пропуске, который и создает корреляционный сдвиг, а тот — все дальнейшее: интонационную и гармоническую активизацию мотива. Как некий гроссмейстерский ход, внешне неброский, но таящий в себе мощный тактический удар, этот пропуск в решающей степени динамизирует развитие в интересующей нас зоне — в гораздо большей мере, чем внешне эффектный модуляционный сдвиг в ля-бемоль мажор, переключенка регистров и привлечение фона из побочной партии, которыми здесь вполне довольствовался бы обыкновенный композитор.

В первой части 21-й сонаты Бетховена до мажор ор. 53 у одного и того же мотива корреляционный сдвиг совершается даже дважды, объектом изменения является логическое соотношение второго и третьего мотивов главной темы.

В главной теме оба мотива опираются на одну и ту же гармонию, что говорит здесь об их логическом единстве, об отсутствии противоречий между ними. Конкретнее: третий мотив, производный от второго, «объясняет» его: преодолевая его чрезмерную лаконичность, он выдвигает его более коммуникативный вариант, тем самым выступая с логическим акцентом *то есть*.

Начиная с первого производного соединения тех же мотивов во вступительном разделе разработки функциональное отношение третьего мотива ко второму становится устойчиво отрицательным, но в разных градациях. В начале разработки, в момент первого корреляционного сдвига, сопоставление мажорного тонического секстаккорда на втором мотиве и одноименного минорного тонического секстаккорда на третьем мотиве ясно выражает их логическое противопоставление. Можно сказать, что здесь третий мотив «возражает» второму, выступает с логическим акцентом *но с другой стороны* (ил. 12).

[Allegro con brio, C]

Ил. 12. Бетховен. Соната № 21. Ч. I. Корреляционный сдвиг в разработке

Следующий сдвиг в корреляции тех же мотивов имеет место в начале коды. Если в только что рассмотренном соединении этих мотивов третий мотив по отношению ко второму выступал хотя и на новой гармонии, но в тональности с той же абсолютной высотой тонического звука (в одноименной), то здесь он выступает не только на новой гармонии, но и в новой тональности (в момент модуляционного отклонения из тональности ля-бемоль мажор в тональность си-бемоль минор). Сдвиг выразительно подчеркнут динамикой (*pp-f*). Поэтому можно сказать, что в начале коды третий мотив уже не просто «возражает» второму, но «опровергает» его. Произошел новый сдвиг в корреляции двух мотивов (ил. 13).

Итак, этапы развития логического соотношения двух мотивов чрезвычайно выпукло очерчены: тождество — возражение — опровержение. Важно отметить, что моменты образования корреляционного сдвига совпадают с ключевыми моментами формообразования — с началом разработки и с началом развернутой коды. В силу этого постепенные и последовательные изменения логического соотношения двух мотивов

[Allegro con brio, C]

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata No. 21, Op. 26, in C major. The score is in 2/4 time and consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The second system shows a section with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ил. 13. Бетховен. Соната № 21. Ч. I. Корреляционный сдвиг в коде

выступают с максимально возможной яркостью, проецируя на процесс формообразования ряд укрепляющих арок, становясь одной из его важных сквозных линий, надежным стержнем внутренней структуры, приобретающей повышенную прочность, упругость и стройность.

Интересной особенностью рассматриваемых корреляционных сдвигов является еще полифункциональность поведения третьего мотива в момент сдвига: «возражая» второму мотиву, «опровергая» его, он тем не менее не перестает его «объяснять», все еще выдвигая более «доступный», более коммуникабельный его вариант.

Как можно было видеть, корреляционные сдвиги значительно динамизируют течение формообразующего процесса, приводят к глубокому качественному преобразованию тематического материала. Поэтому выяснение и раскрытие изменяющихся соотношений мотивов в корреляционных сдвигах имеют весьма важное значение при анализе процессов тематического развития.

Литература

1. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. Издание второе. М.: Советский композитор, 1970. 336 с.
2. Лаул Р. Г. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2015. № 2 [24]. С. 16–37.
3. Лаул Р. Г. Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2018. № 1 [35]. С. 34–50.
4. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. 3-е изд. Москва: Музыка, 1986. 528 с.

References

1. *Kremlev Ju.* Fortepiannyye sonaty Bethovena. Izdanie vtoroe [Piano Sonatas by Beethoven. Second Edition]. M.: Sovetskiy kompozitor, 1970. 336 s.
2. *Laul R. G.* Priyomy razrabotochnogo razvitiya (lektcii kursa «Osnovy analiza muzyki») [The Aspects of the Developmental Method (from the Course “Fundamentals of Music Analysis”)] // *Opera musicologica*. 2018. № 1 [35]. S. 34–50.
3. *Laul R. G.* Material i formy muzykal'noy rechii (lektcii kursa «Osnovy analiza muzyki») [Source and Shapes of Musical Language (from the Course “Fundamentals of Music Analysis”)] // *Opera musicologica*. 2015. № 2 [24]. S. 16–37.
4. *Mazel' L. A.* Stroenie muzykal'nykh proizvedenij: Uchebnoe posobie [Structure of Musical Works: Training Aid]. 3-e izd. Moskva: Muzyka, 1986. 528 s.