

Лаул, Рейн Генрихович

ORCID: 0000-0003-2615-4342

SPIN-код: 3268-5093

itf@conservatory.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190000 Санкт-Петербург, Театральная пл., 3

Rein Laul

ORCID: 0000-0003-2615-4342

SPIN-code: 3268-5093

itf@conservatory.ru

Doctor of Art History, full professor at the department of theory of music at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

3 Teatral'naya pl., 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. Третья лекция посвящена приемам разработочного развития музыкального материала. В ней рассматриваются первые пять важнейших приемов из двадцати пяти приемов в авторской классификации: вычленение мотива (или мотивная разработка), а также четыре приема, так или иначе связанные с изменениями звуковысотных и временных характеристик мотивов, то есть изменений в области мелодии, гармонии и ритма.

Ключевые слова: анализ музыкальных произведений, музыкальная форма, вычленение мотива, переинтонирование, перегармонизация, ладовая переориентация, переакцентировка.

*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 Leningrad — St. Petersburg conservatory. The third lecture is devoted to methods of development of musical material. The first five techniques out of twenty five in author's classification are considered: exarticulation of motive (or motive development) and also four techniques connected with changes of sound pitch and temporary characteristics of motives, that is changes in areas of a melody, harmony, and a rhythm.

Keywords: *analysis of music, musical form, exarticulation of motive, reintoning, reharmonization, modal reorientation, reaccentuation.*

УДК 781

ББК 85p

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

О строении и тональном плане сонатных разработок почти все известно. Разумеется, все особенности их в тональном и структурном аспектах должны быть замечены и оценены. В учебных пособиях, как правило, даны довольно конкретные указания для анализа разработок в этих ракурсах.

Главное содержание крупных разделов сонатной формы, в особенности разработки, заключается в процессе тематического развития. По мысли Ю. Н. Тюлина, анализировать процесс формообразования значит следить за постоянно изменяющейся «судьбой» музыкального материала, прежде всего — тематического¹. Наиболее интересные и неожиданные коллизии в судьбе основных тем сонатной формы имеют место именно в разработке. Они и должны стать основным объектом внимания при анализе сонатных разработок.

Мало только узнавать тематический материал экспозиции в разработке («В центральном разделе разработки разрабатывается материал главной партии»), для подобных «аналитических открытий» особенного ума и таланта не требуется. Надо попытаться выяснить, что же изменилось в темах и мотивах экспозиции в результате их разви-

Подготовка материалов к публикации — Е. В. Романова.

¹ Тюлин Ю. Н., Бершадская Т. Б., Пустыльник И. Я. и др. Музыкальная форма: Учебник для муз. училищ. М., 1974. С. 10. См. об этом также: Лаул Р. Г. Об анализе музыкальных произведений (вводная лекция курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. 1 [23]. С. 18–19.

тия в разработке — в них самих и в их контекстуальных связях. Для этого необходимо сравнить первоначальный характер звучания исследуемого элемента с тем его обликом, который выступает в разработке, а также способы его сопряжения с другими элементами здесь и там.

Иногда не удается обнаружить существенных различий, кроме смены самой композиционной функции (вместо «i» — «m»). Если уж совсем ничего в интересующем нас плане не обнаружится, и в этом не виновата наша собственная аналитическая техника, появляется основание считать, что исследуемая разработка носит чисто формальный характер, что используемые в ней приемы разработочного преобразования тем и мотивов являются самоцелью, а не средством их глубокого переосмысления, в котором состоит сверхзадача разработки. Как правило, в подобных случаях эти приемы довольно примитивны: наличие лишь «голой» техники говорит и о бедности самой техники.

Для того чтобы ничего существенного не ускользало от внимания по нашей вине, надо владеть техникой анализа тематического развития, которая требуется при анализе не только разработки, но и всей сонатной формы, ибо развитие в ней встречается также в связующем разделе главной партии, в сдвиге побочной партии, в проекции разработки на репризу, в начальной зоне коды и даже внутри экспонирующих разделов (например, в развивающей середине трехчастной главной партии). Приемы разработочного развития могут встречаться и вне сонатной формы — в разработочных разделах других музыкальных форм, но прежде всего все же в сонатной разработке.

Степень развитости техники анализа тематического процесса зависит от широты наших представлений о круге средств, используемых для разработочного преобразования тематических элементов. К сожалению, во многих учебных пособиях разговор об этих средствах ведется чуть ли не скороговоркой, внимание уделяется прежде всего тем из них, которые давно освоены теорией и практикой анализа. На самом же деле круг этих средств шире и разнообразнее. Поэтому целесообразно их еще раз перечислить и определить — ведь, для того чтобы уметь замечать то или другое явление, желательно для начала просто знать о его существовании, а затем исследовать и оценивать его.

Любой прием разработочного развития будет освещен в нашей работе в той мере, в какой он на сегодняшний день освоен теорией и практикой анализа, поэтому на некоторых мы останавливаемся подробнее, а другие лишь будут просто упомянуты.

Нам удалось насчитать двадцать пять приемов разработочного развития. Из них *вычленение мотива* является основным и по этой причине

хорошо усвоенным приемом. Он заключается в отделении от темы мотивов, которые используются в ходе развития уже вне контекста темы. Обычно вычлененные мотивы образуют мономотивные построения типа модулирующих или однотональных секвенций, канонических секвенций, имитаций, перекличек. Наличие подобных мономотивных построений и вне контекста однозначно указывает на господство развивающей функции в соответствующем разделе формообразующего процесса (музыкальной формы).

Прием вычленения мотива сам по себе в силу своей простоты (очевидности) и распространенности — без него не обходится ни одна разработка — в комментариях и пояснениях не нуждается. Однако надо учитывать, что он может входить в качестве составного элемента в разработочный раздел, соединяясь с другими, более изощренными средствами преобразования материала. Поэтому есть все основания выделить его в отдельное производство.

Иногда он и сам по себе, в случае особо изобретательного применения, способен придавать весьма нестандартный, глубоко индивидуализированный характер разработочному развитию. Одним из таких примеров является разработка первой части фортепианной Сонаты ре мажор Бетховена № 15 (ор. 28). Здесь оригинальность техники вычленения мотива заключается в ее многоступенчатости. Сначала из переведенной в минорный лад главной темы отделяется ее заключительная фраза — большой мотив (*ил. 1*).



Ил. 1. Бетховен. Соната для фортепиано № 15. Ч. I. Разработка.
Вычленение четырехтактовой фразы

Затем из большого мотива отделяется субмотив (*ил. 2*), который затем сокращается. В непосредственно следующих друг за другом звеньях секвенции последний звук одного субмотива окажется начальным звуком другого субмотива ² (*ил. 3*).

² Особую важность именно этого варианта мотива в процессе разработочного развития отмечает Кремлев, см.: Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. Издание второе. М., 1970. С. 159.



Ил. 2. Бетховен. Соната для фортепиано № 15. Ч. I. Разработка.
Вычленение двухтактного субмотива

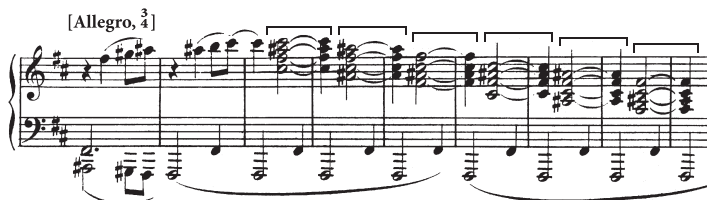


Ил. 3. Бетховен. Соната для фортепиано № 15. Ч. I. Разработка.
Сокращение двухтактного субмотива за счет мотивного наложения

На этом, думается, остановились бы почти все композиторы. Бетховен же продолжает сокращать субмотив: следует его вариант с паузой на сильной доле (ил. 4), а далее — акцентированная вторая доля предыдущей формулы сохраняется в следующей в синкопировании перемещающихся аккордов (в партии правой руки, ил. 5).



Ил. 4. Бетховен. Соната для фортепиано № 15. Ч. I. Разработка. Сокращение
однотактового субмотива за счет ритмического сжатия половинной длительности
до четверти



Ил. 5. Бетховен. Соната для фортепиано № 15. Ч. I. Разработка.
Сокращение однотактового субмотива до синкопированного аккорда

Таким образом, вычленение мотива связано с пятиэтапным сокращением темы — от четырехтактовой фразы до субмотива-аккорда.

Один из парадоксальных результатов подобного виртуозного много-ступенчатого сокращения темы заключается в том, что в ритмоформуле конечного этапа уже совершенно невозможно узнать ритмоформулу начального этапа, не говоря уже о самой теме, но тем не менее они связаны единой линией развития.

Напряжение, образующееся в ходе последовательного сокращения темы, еще усиливается «катастрофической» перспективой, складывающейся в плане тонального развития: начиная от формулы четвертого этапа (ил. 4) сокращения происходят на доминантовом басу *фа-диез*. Здесь начинается третий раздел разработки — доминантовый предыкт к репризе, но это доминантовый предыкт не к основной, а к параллельной тональности. Подобный «ложный предыкт» иногда встречается в конце разработок Бетховена (см., например, первые части Первой и Второй симфоний). Но здесь создаваемое им напряжение значительно усилено продолжающимся на его фоне делением главной темы на «атомы».

«Развязка» еще более отдаляет конечную цель — репризу в основной тональности и начинающуюся с главной темы: мало того, что предыкт подготавливает не основную тональность, а параллельную основной, — даже к ней развитие не приходит: после предыкта к си минору неожиданно звучит си мажор (параллельная тональность вследствие внезапной ладовой модуляции заменяется одноименной ей). К тому же вместо ожидаемой главной темы звучит тема заключительного раздела побочной партии (ил. 6).



Ил. 6. Бетховен. Соната для фортепиано № 15. Ч. I. Разработка.
Тема заключительного раздела побочной партии

В возникшей ситуации вырисовывается еще один удивительный, пожалуй, главный парадокс развития: светлое и уравновешенное звучание темы в си мажоре на самом деле говорит, как сказал бы писатель, о том, что «все смешалось в доме Облонских». Никогда еще разработка не была

так далеко от репризы, как здесь. Однако потерянная перспектива развития вновь неожиданно быстро обретается: основательно заблудившееся в своем течении, оно несколькими ходами выходит из тупика. Сначала происходит обратная ладовая модуляция — тема заключительного раздела побочной партии все же прозвучит в си миноре, в тональности, которую так основательно подготовил предыкт, а затем совершается простейшая модуляция из си минора в ре мажор. И начинается, казалось бы, уже навсегда потерянная реприза.

Замысел разработки оказывается предельно индивидуализированным. Он заключается в максимально возможном удалении любыми средствами ее конечной цели — репризы, начинающейся с темы главной партии и в главной тональности. Как мы видели, большую роль в реализации этого замысла сыграл виртуозно использованный элементарный прием разработочного развития — вычленение мотива.

Все остальные двадцать четыре приема разработочного развития³, за исключением, пожалуй, четырех последних, можно считать менее ординарными, ибо они означают не просто деление темы на составные элементы, а смену их качества. Как правило, эти приемы связаны с большой глубиной разработочных преобразований, но вместе с тем их разработочная природа менее ярко выражена, чем у вычленения мотива. Она проявляется только в сравнении с первоначальным обликом элемента.

Природа первых десяти из перечисляемых приемов разработочного развития сравнительно проста и хорошо освоена теорией и практикой анализа. Из них первые четыре так или иначе касаются вариантных изменений в основных — звуковысотных и временных характеристиках мотивов, то есть изменений в области мелодии, гармонии и ритма.

1. *Переинтонирование* — изменения в интонационной структуре мотива, если они имеют существенное выразительное значение. Так, например, Мазель справедливо указывает на важную роль нового восходящего окончания одного из мотивов темы главной партии первой части Героической симфонии Бетховена⁴, образующегося в ходе знаменитой поднимавшейся по полутонам секвенции в начале разработки (*ил. 7*)⁵.

³ В дальнейшей нумерации сохранен авторский принцип, согласно которому прием вычленения мотива считается базовым и потому не включается в сквозную нумерацию наряду с остальными.

⁴ Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 405–406.

⁵ В этом и некоторых последующих музыкальных примерах приводится фрагмент партитуры, представленный одной оркестровой группой.



Ил. 7. Бетховен. Симфония № 3. Ч. I. Разработка, развитие темы главной партии в струнной группе

К этому же ряду относится начало разработки первой части Симфонии № 40 соль минор Моцарта. В результате двухголосной мелодической модуляции проведение главной темы в начале разработки начинается в фа-диез миноре — на полтона ниже основной тональности, но не только главная тема «проваливается» на полтона, но и мелодическая интонация в конце второй фразы темы (ил. 8).

Это окончание образует трагически деформированный хроматический ход. На самом деле он не «проваливается», а, наоборот, изо всех сил старается удержаться на первоначальной высоте конца фразы (до-бекар переходит в си-диез). Тем самым новый хроматический ход подводит к хроматической интонации начала темы побочной партии, что приводит к слиянию основных мотивов главных тем во всей разработке. Уже на доминантовом предыкте перед репризой хроматическая интонация повторяется как основной элемент побочной темы и как трагически обессиленный вариант субмотива начальной темы, не способного удержаться на первоначальной высоте (ил. 9). Таким образом, конструктивное и выразительное выступают в неразрывном единстве, представляя некую высшую целесообразность.



Ил. 8. Моцарт. Симфония № 40. Ч. I. Начало разработки. Струнная группа (начало)



Ил. 8. Моцарт. Симфония № 40. Ч. I. Начало разработки. Струнная группа (окончание)



Ил. 9. Моцарт. Симфония № 40. Ч. I. Конец разработки. Группа деревянных духовых инструментов

2. *Перегармонизация* — изменения в гармонической структуре мотива, если они имеют существенное выразительное значение. Такое значение, по-видимому, приобретает звучание основного мотива темы главной партии первой части Героической симфонии Бетховена в конце только что упомянутой секвенции в начале разработки: теперь он впервые звучит в миноре и тут же, как ни странно, тоже впервые — на доминантовой гармонии (ил. 10).



Ил. 10. Бетховен. Симфония № 3. Ч. I. Разработка, развитие темы главной партии у струнной группы (начало)



Ил. 10. Бетховен. Симфония № 3. Ч. I. Разработка, развитие темы главной партии у струнной группы (окончание)

Перегармонизация происходит и в мотиве эпитафия в первой части Третьей симфонии Брамса: вначале его исходная и конечная точки совпадают (тоническое трезвучие фа мажора), а в ходе развития связующего раздела главной партии в нем образуется отклонение в шестую низкую ступень — движение по кругу сменяется движением по прямой линии, что весьма сильно изменяет выразительную природу элемента (ил. 11).

This musical score snippet shows the connecting section of the first movement of Brahms' Symphony No. 3. It features a full orchestral ensemble. The top section includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, and Contrabassoon) and brass (Horn in C, Horn in F, Trumpet in F, and Trombone). The bottom section includes strings (Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass). The tempo is marked 'Allegro con brio, 4/4'. The key signature has two flats. The score shows the transition from the main theme to the next section, with various instruments playing different parts of the theme.

Ил. 11. Брамс.
Симфония № 3. Ч. I.
Связующий раздел
главной партии

3. *Ладовая переориентация* (изменение ладовой позиции) заключается в принципиальном изменении соотношения мотива с ладом. Наиболее интересным примером здесь служит тема главной партии Второй симфонии Бородина, своей интонационной сложностью смело предвосхищающая темы XX века. Ее характерной чертой является обилие ладовых альтераций: краткая мелодическая фраза заключает в себе вторую низкую ступень, а также, фактически, четвертую пониженную ступень минора; в итоге в объеме кварты умещаются шесть ступеней (с учетом вариантно видоизмененных). Достоинно удивления, что при такой интонационной сложности эта тема может укладываться в ладу (как в минорном, так и в мажорном) еще в двух позициях: в разработке она звучит, начинаясь и с третьей (ил. 12), и с пятой ступени (ил. 13). Это тем более необычно, что сложные элементы, как правило, более жестко связаны с первоначальной системой координат, чем простые, отличающиеся большей мобильностью.

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

poco a poco cresc.

p

mp

mf poco a poco cresc.

p poco a poco cresc.

mf poco a poco cresc.

Solo I f marc.

Solo I f marc.

Trbe. III Solo mf marc.

Solo II mf marc.

f poco a poco cresc.

Ил. 12. Бородин. Симфония № 2. Ч. I. Разработка, развитие темы главной партии в группе медных духовых: начало темы с третьей ступени ре мажора

[Allegro, $\frac{3}{4}$]

Ил. 13. Бородин. Симфония № 2. Ч. I. Разработка: развитие темы главной партии у струнной группы: начало темы с первой и пятой ступеней фа-диез минора

4. *Переакцентировка*. В этом случае речь идет о ритмических изменениях в темах и мотивах, поскольку эти изменения всегда выражаются в перераспределении метрических акцентов. Существует ряд характерных способов преобразования тематического элемента.

- а) *Унификация* заключается в том, что мотив, содержащий разные длительности, в разработочной стадии может проводиться в выровненном ритме при сохранении его интонационной структуры. Этот прием часто наблюдается в разработочных преобразованиях тематического материала в музыке Брамса. Например, в финале Первой симфонии основной мотив темы главной партии в начале третьего ее проведения, образующего начало связующего раздела, проводится в выровненном ритме восьмыми (ил. 14). Так же и в финале Третьей симфонии Брамса в начале связующего раздела в репризе — то же самое происходит с головным мотивом темы главной партии (ил. 15).

Иногда мотив с дифференцированными длительностями имитируется своим же вариантом в выровненном ритме, что особенно убедительно указывает на высокую степень органичности приема унификации длительностей в общей системе разработочных средств музыки Брамса. В качестве примера рассмотрим начало среднего раздела Интермеццо ля мажор, ор. 118 № 2, где основной мотив (а) в верхнем голосе имитируется его же выровненным ритмическим вариантом (а₁) в среднем голосе (ил. 16).



Ил. 14. Брамс. Симфония № 1. Ч. IV. Связующий раздел: унификация мотивов главной темы в струнной группе



Ил. 15. Брамс. Симфония № 3. Ч. IV. Связующий раздел в репризе, унификация мотивов главной темы в струнной группе



Ил. 16. Брамс. Интермеццо для мажор, оп. 118 № 2

б) *Дифференциация* является приемом, противоположным предыдущему: выровненные длительности мотива в ходе развития дифференцируются. Этот прием наблюдается реже, ибо противоречит общей тенденции разработочного развития, направленного все же в сторону упрощения, в сторону меньшей дифференциации и большей унификации построений.

Примером может служить проведение основного мотива первой части Фортепианной сонаты Шуберта ре мажор непосредственно перед побочной партией. Здесь ровный ритм восьмых в аккордовых репетициях заменяется пунктирным ритмом (ил. 17).



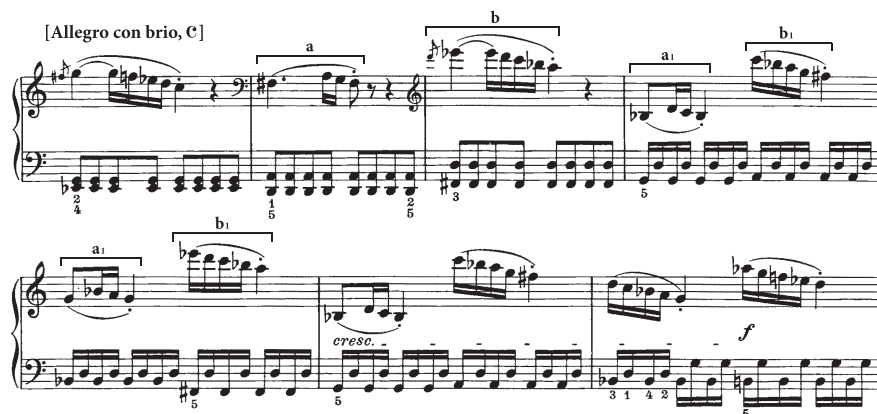
Ил. 17. Шуберт. Соната ре мажор. Ч. I, связующий раздел

в) *Сжатие*⁶ заключается в сокращении длительностей отдельных звуков мотива и вследствие этого общей длительности мотива. Примером могут служить проведения второго (а и а₁) и третьего (b и b₁) мотивов главной темы⁷ Двадцать первой сонаты Бетховена до мажор, ор. 53 (в начале центрального раздела разработки в соль миноре, ил. 18). Здесь оба мотива теряют в общей сложности половину своей длительности.

г) *Расширение* — прием, обратный предыдущему. Пример можно обнаружить в начале второй волны разработки в первой части Четвертой симфонии Брамса, где непосредственно сопоставляются в до миноре основной мотив (а) и производный вариант четвертого

⁶ Об аналогии ритмического сжатия и восходящего мелодического развития см.: Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 201.

⁷ О мотивном развитии данной темы уже в пределах экспозиционного периода см.: Лаул Р. Г. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. № 2 [24]. С. 29.



Ил. 18. Бетховен. Соната до мажор, ор. 53. Ч. I. Разработка

мотива темы главной партии (b, он же и мотив побочной темы), после чего второй из них (производный вариант четвертого мотива b₁) звучит еще раз, но его второй — центральный — звук увеличивается в четыре раза, до целой ноты (на этом звуке совершается модуляция в до-диез минор, ил. 19).

Ил. 19. Брамс. Симфония № 4. Ч. I. Разработка

д) Образование метрического сдвига, которого раньше не было. Пример также можно найти в разработке первой части Четвертой сим-

фонии Брамса — в начале первой волны развития, где второй мотив темы главной партии (у вторых скрипок) «опережает» события на одну четверть (ср. мотивы а и а₁, ил. 20).

[Allegro non troppo, ♩]

Ил. 20. Брамс. Симфония № 4. Ч. I. Разработка

- е) **Образование метрического наложения.** В качестве примера приведем связующий раздел главной партии первой части Второй симфонии Брамса, где основная тематическая формула всей части (с нижним хроматическим вспомогательным звуком) проводится дважды подряд в ритмическом уменьшении в два раза (ил. 21, мотивы а и а₁), в силу чего в размере $\frac{3}{4}$ возникает иллюзия размера $\frac{6}{8}$.

[Allegro non troppo, $\frac{3}{4}$]

Ил. 21. Брамс. Симфония № 2. Ч. I. Связующий раздел, развитие основного мотива в струнной группе

Как можно было видеть, все рассмотренные нами приемы разработочного развития относятся к таким, разработочная природа которых обнаруживается лишь при сравнении элементов в первоначальном и преобразованном виде. Они связаны с глубоким преобразованием материала.

Литература

1. *Кремлев Ю.* Фортепианные сонаты Бетховена. Изд. 2-е. М.: Советский композитор, 1970. 336 с.
2. *Лаул Р. Г.* Об анализе музыкальных произведений (вводная лекция курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. № 1 [23]. С. 17–25.
3. *Лаул Р. Г.* Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. № 2 [24]. С. 16–37.
4. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1986. 528 с.
5. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. 752 с.
6. *Тюлин Ю. Н., Бершадская Т. Б., Пустыльник И. Я.* и др. Музыкальная форма: Учебник для музыкальных училищ / Под общ. ред. Ю. Н. Тюлина. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Музыка, 1974. 361 с.

References

1. *Kremļjov Ju.* Fortepiannye sonaty Bethovena [Beethoven's Piano Sonatas]. Izd. 2-e. M.: Sovetskij kompozitor, 1970. 336 p.
2. *Laul R.* Ob analize muzykal'nyh proizvedenij (vvodnaja lekcija kursa «Osnovy analiza muzyki») [On Analysis of Musical Works (Introductory Lecture for the Course, "Fundamentals of Music Analysis")] // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. № 1 [23]. P. 17–25.
3. *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.
4. *Mazel L.* Stroenie muzykal'nyh proizvedenij: Uchebnoe posobie [The Structure of Musical Works: Textbook]. Izd. 3-e. M.: Muzyka, 1986. 528 p.
5. *Mazel L., Cukkerman V.* Analiz muzykal'nyh proizvedenij [Analysis of Musical Works]. M.: Muzyka, 1967. 752 p.
6. *Tjulin Ju., Bershadskaja T., Pustyl'nik I. i dr.* Muzykal'naja forma: Uchebnik dlja muzykal'nyh uchilishch [Musical Forms: Textbook for Schools of Music] / Pod obshchej red. Ju. N. Tjulina. Izd 2-e, ispr. i dop. M.: Muzyka, 1974. 361 p.