



БАРОЧНЫЕ ФОРМЫ

Авторы: Е. В. Щербаков

БАРОЧНЫЕ ФОРМЫ, музыкальные формы эпохи *барокко* (условно с 1600 по 1750). Основные полифонические формы барокко – *фуга*, *канон* (редкие образцы – самостоятельные пьесы, например, части «Музыкального приношения», Дуэт для клавира F-dur И. С. *Баха* BWV 803), *полифонические вариации* (*пассакалия*, *чакона* и др.); характеризуются понятием «свободный стиль». Наиболее распространённые жанры полифонической музыки барокко – *ричеркар*, *канцона*, *фантазия*, *токатта*. В отличие от *полифонии*, которая доминировала в предыдущие эпохи, *гомофония* развилась и утвердилась в эпоху барокко. На рубеже 16–17 вв. деятелями *флорентийской камераты* создан новый стиль сольного пения с сопровождением, названный *монодией* (т. н. *seconda pratica* в трактовке К. *Монтеверди* и его брата – Дж. Ч. Монтеверди). На его основе сложились новые жанры: *ария*, *речитатив*, *опера*. Музыка утверждалась как самостоятельное искусство, не зависимое от богослужения, а также от танца и текста: появились произведения, предназначенные только для слушания. Следствием стало активное развитие инструментальной музыки. Усовершенствование музыкальных инструментов способствовало в т. ч. выдвижению идеи сольного концертирования и созданию новых инструментальных жанров: это *концерто grosso*, *концерт* для солирующих (одного или нескольких) инструментов с оркестром, *трио-соната*, сольная *соната* (с сопровождением и без сопровождения)

Вокальная монодия с сопровождением и перечисленные инструментальные жанры явились реализацией принципа солирования, который воплотился в новый тип композиции, где одна или несколько ведущих мелодических линий противопоставляются «фоновому» многоголосному сопровождению (*бассо континуо*, *генерал-бас*). Таким образом зародилась гомофония. Композиционные новшества способствовали переходу от исторически предшествующей *модальности* к

тональности. Сложившись гомофонные формы. Традиционные полифонические жанры и формы продолжали развиваться, но и они испытывали влияние новых композиционных принципов.

Контрапункт под влиянием нового понимания мелодии и, как следствие, индивидуализации полифонической темы, постепенно становился соединением мелодий, а не суммой «линий». Технически это проявлялось, например, в общей тенденции к отказу от умозрительных экзерсисов, деформирующих мелодию до неузнаваемости. Так, в фантазии (четверной фуге) «Jo son ferito lasso» С. Шейдта (SSWV 103) уже первая имитация темы (в теноре) дана в ракоходе, а вторая (в альте) – в ракоходной инверсии. При этом уже у И. С. Баха подобные «хитрые» преобразования и даже более «естественное» обращение встречаются нечасто: повысилась «индивидуальная ценность» темы. В свою очередь гомофонные формы испытывают влияние полифонических. Например, 2-голосная инвенция с-moll Баха написана в барочной малой 2-частной форме типа развёртывания, но каждая часть её оформлена как канон.

Инструментальные формы (в отечественном музыкознании обычно назывались «старинными»).

I. Сложившиеся на основе гармонического круга T-D-S-T (т. е. обход побочных ступеней и, в случае закрепления их кадансами, членение форм на части).

1) Малые однотемные формы типа развёртывания 2-х, 3-х и многочастные.

Тематически и фактурно однородны. Определяющая черта этих форм – наличие периода типа развёртывания (от классического периода отличается отсутствием метрической экстраполяции) в первых (экспозиционных) частях этих форм. Термин «развёртывание» (нем. Fortspinnung; т. е. непрерывное обновление, не переходящее в новое качество), противопоставляемый термину «развитие» в классико-роматических формах (нем. Entwicklung), предложен австрийским музыковедом В. Фишером в 1915, через перевод книги Э. Курта «Основы линейного контрапункта» (1931) стал известен в России. Период типа развёртывания состоит из ядра, собственно развёртывания и каданса. Ядро – гармонический оборот (T–D–T, T–S–D–T), может быть изложен в виде фигуры [прелюдия C-dur из 1-го тома «Хорошо

темперированного клавира» И. С. Баха (далее ХТК)] или имитации (2-голосная инвенция d-moll Баха), может напоминать экспозицию фуги (Жига из Большой сюиты для клавира A-dur Г. Ф. Генделя). Развёртывание – гармонический ход, начинается, как правило, секвенцией и замыкается характерным кадансовым оборотом в новой или основной тональности; возможно дополнение (Аллеманда из Французской сюиты E-dur Баха). Период типа развёртывания обычно модулирует из мажора в тональность мажорной доминанты, из минора в тональность минорной доминанты или параллельную тональность. Иногда минорный период оканчивается на доминанте основной тональности, в этом случае модуляции не происходит [Жига, Куранта и Сарабанда из партиты (сюиты) e-moll И. Я. Фробергера FbWV 607; аллеманды из Французских сюит № 1 d-moll и №2 c-moll Баха]. Последующие части 2-х, 3-х и многочастных форм строятся похоже на первые их части, но ядро может быть размыто или отсутствовать. В последнем случае часть начинается непосредственно с развёртывания. 3-частные формы бывают, в 1-ю очередь, репризные [2-голосная инвенция E-dur, Прелюдия E-dur из 1-го тома ХТК (реприза в субдоминанте)]. Безрепризные 3-частные формы, скорее, разновидность многочастной (2-голосная инвенция C-dur Баха). Репризой может быть последняя часть многочастной формы (Прелюдия Fis-dur из 1-го тома ХТК). Возможны повторения частей. К малым формам причисляют также форму сквозного развёртывания («одночастную»), которая представляет собой период типа развёртывания с каденцией на тонике (модулирующий период типа развёртывания в такой форме редкость: Ларго из Большой сюиты для клавира fis-moll Г. Ф. Генделя). Ранний образец формы – Токката второго тона Дж. Габриели (Ch. 236). Пьесы в такой форме нередко импровизационны; например, Прелюдия из Большой сюиты для клавира A-dur Генделя – полуэскизная запись импровизации композитора, с условным обозначением арпеджированных аккордов, примерным делением на такты.

2) Концертная форма.

3) В барочной сонатной форме – единственной из музыкальных форм этого периода – зарождается принцип производного контраста (выведение одной темы из другой), который станет одной из важнейших черт классико-романтической сонаты. Базовая в

этой группе форм – 2-частная, остальные произошли из неё. Воспроизведение материала ядра в основной тональности в конце 2-частной формы – путь к образованию репризной 3-частной формы (2-голосная инвенция d-moll И. С. Баха). Способом увеличения количества частей (в основе – тоникализация и закрепление кадансами побочных ступеней) образуется многочастная форма, от которой прямая дорога к концертной форме. Внутри одночастной формы сквозного развёртывания в некоторых случаях обнаруживается слабовыраженная каденция (например, на доминанте в Прелюдии из 1-го тома ХТК) – признак 2-частной формы. В случае повторения в исходной тональности зоны кадансирования 1-й части в конце формы начинает прорастать сонатная форма: внутри 2-частной (Куранта из виолончельной сюиты Es-dur Баха) или 3-частной (2-голосная инвенция D-dur Баха) формы. Чем больше выделена эта зона (мотивно и структурно), тем сильнее она претендует на функцию побочной партии.

4) Фуга 2- и 3-частная. Фуга в эпоху барокко прошла большой путь от ранней барочной фуги (экспозиция и несколько контрэкспозиций, часто с импровизационным окончанием; например, фуга C-dur Д. Букстехуде ВухWV 174) до фуги И. С. Баха со сложным структурным и гармоническим устройством. Фуга И. С. Баха и Г. Ф. Генделя – по сути, смешанная гомофонно-полифоническая форма: фактура складывается полифонически (имитация, противосложение, канонические секвенции, увеличение, уменьшение и др.), а форма в целом регулируется теми же законами, что и формы гомофонных малых барочных форм типа развёртывания. Встречается также фуга с чертами барочной сонатной формы (d-moll из 1-го тома ХТК).

Несмотря на специфичность применения, все перечисленные формы могут использоваться в каком-либо одном жанре; так, прелюдия может быть написана в малой форме (C-dur и cis-moll из 1-го тома ХТК), концертной форме (из Английской сюиты g-moll Баха), форме барочной сонаты (D-dur из 2-го тома ХТК), форме фуги (тройная фуга в Прелюдии A-dur из 1-го тома ХТК). В этой группе форм значительное место занимают смешанные и переходные формы; например, средний раздел увертюры в оркестровых сюитах Баха представляет собой смешение концертной формы и фуги. Таким образом, в целом для данной группы форм типична текучесть как свойство конкретных форм (выше перечисленных), так и перехода и смешения их между собой.

В танцах из сюит встречаются малые формы, структурно почти не отличающиеся от классических; это может касаться, например, экспозиционной части формы (большое предложение 22112 в Сарабанде из Английской сюиты e-moll) или формы в целом (Менуэт из Французской сюиты Es-dur – простая 2-частная форма; Паспье II из Английской сюиты e-moll – простая 3-частная форма). Эти образцы свидетельствуют о формировании классических («твёрдых») квадратных форм в рамках барочных.

II. Сложившиеся на основе принципа рондо.

1) Куплетное рондо (см. в ст. [Рондо](#)).

2) Многочастная (рондообразная) fuga. Общеизвестный образец – D-dur из 2-го тома ХТК.

III. Вариации. Все известные разновидности [вариационной формы](#) существовали уже в эпоху барокко. По складу различаются гомофонные (арии с вариациями из Больших сюит d-moll и E-dur Г. Ф. Генделя) и полифонические вариации (Канонические вариации для органа на рождественский гимн «Vom Himmel hoch, da komm ich her» BWV 769). Среди полифонических существуют 2 типа вариаций, которые различаются в зависимости от того, изменяется или не изменяется тема. Образцы первого типа редки (в их числе – «Гольдберг-вариации» И. С. Баха). Ко второму типу относятся: вариации на басса остинато; вариации на неизменную мелодию (прежде всего в хоральных обработках, например, «Warum betrübst du dich, mein Herz» С. Шейдта SSWV 106). Оба вида могут быть как строгими, так и свободными. Часто они бывают смешанными. Пример свободных – заключительная часть (Partita IX) из «хоральной партиты» c-moll «O Gott, du frommer Gott» BWV 767. Не столь типичны характерные (жанрово-характерные) примеры: в цикле «La Frescobalda» Дж. [Фрескобальди](#) 3-я вариация – [гальярда](#), 5-я – [курунта](#). Уникальный образец вариационного цикла, в котором все вариации характерные – «Les Folies françoises, ou les Dominos» Ф. [Куперена](#). [Хоральные обработки](#) – вариации на [хорал](#). Варьированию подлежит целая [строфа](#) хорала (одна вариация, как в большинстве обработок «Органной книжечки» BWV 599–644, или несколько, как в «хоральной партите» f-moll «Christ, der du bist der helle Tag» BWV 766) либо отдельные его строки (начальная, как «Fuga super: Jesus Christus, unser Heiland» f-moll BWV 689, или

последовательно все, как 6-голосная fuga с 5 экспозициями по числу строк хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» e-moll для органа BWV 686). Мелодия может воспроизводиться без изменений или с изменениями (мелодическая фигурация). Обработки могут быть гомофонными, полифоническими и гомофонно-полифоническими. В полифонических обработках хорал может проводиться полностью как кантус фирмус («Erschienen ist der herrliche Tag» BWV 629 в дорийском d), либо хорал служит материалом для темы (тем) полифонической формы (например fugи, как «Fughetta super: Dies sind die heil'gen zehn Gebot» G-dur BWV 678). Форма хоральной обработки в целом может полностью зависеть или совсем не зависеть (хоральная фантазия) от формы хорала; интересный вариант формы – параллельное одновременное существование двух форм (обработки и хорала; «контрапункт форм»: термин Ю. Н. Холопова; образец – «Von Gott will ich nicht lassen» Баха BWV 658).

IV. Составные формы. Складываются из вышеперечисленных форм.

1) Собственно составные многотемные формы складываются по принципу контраста сопоставления (производный контраст отсутствует). В 3-частной форме da capo (итал. «от начала»; сокр. D.C.) все части (включая среднюю) устойчивы, чем эта форма напоминает классическую сложную 3-частную с трио (см. в ст. Сложные формы). Образец – Менуэт во Французской сюите h-moll И. С. Баха (Menuet – Trio – Menuet D.C.). В танцевальных частях сюит форма часто образуется удвоением танца и повторением 1-го da capo (Гавот из Английской сюиты g-moll Баха). У французских клавесинистов обозначается: Première Partie – Seconde Partie – Première Partie D.C. Если в такой форме отсутствует часть D.C., т. е. реприза, форма превращается в 2-частную («Les Agréments» Ф. Куперена). Формы частей в 2- и 3-частных формах – какая-либо из малых или куплетное рондо (Паспье из Английской сюиты e-moll Баха). Тональные соотношения: все части в одной тональности; II часть в одноимённой тональности, реже в параллельной (при мажорной I части: Менуэт из Английской сюиты F-dur Баха). Встречаются составные формы с большим количеством частей. Последняя часть 1-го Бранденбургского концерта Баха напоминает классическую сложную 3-частную форму с несколькими трио (Menuetto – Trio I – Menuetto D.C. – Polacca – Menuetto D.C. – Trio II – Menuetto D.C.).

2) Контрастно-составные формы полифонические (канцоны Дж. Фрескобальди; Канцонетта G-dur Д. Букстехуде ВухWV 171) и неполифонические (Пастораль для органа Б. Паскуини; прелюдия e-moll из 1-го тома ХТК) определяются контрастом темпа и метра. В смешанных гомофонно-полифонических формах добавляется контраст по складу. В числе последних: прелюдия и fuga; разновидности увертюры: французская (медленно – быстро – медленно; последняя часть не обязательна; Увертюра из Большой сюиты для клавира g-moll Г. Ф. Генделя; увертюры к оркестровым сюитам И. С. Баха), итальянская (быстро – медленно – быстро; в операх А. Скарлатти, А. Страделлы).

3) Циклические формы: прелюдия и fuga, фантазия и fuga, токката и fuga и т. п.; барочные сюита, соната, концерт; «циклы циклов» (ХТК); сборники сюит, партит (сюитные сборники И. С. Баха, Г. Ф. Генделя); особые циклические формы («Музыкальное приношение», «Искусство фуги» Баха).

Вокальные формы. В эпоху барокко продолжают функционировать пришедшие из Средневековья и Возрождения чисто вокальные формы-жанры: протестантский хорал (наиболее распространённая форма – бар), мотет (6 мотетов BWV 225–231), мадригал (19 мадригалов Г. Шютца SWV 1–19) и др. Более характерны для барокко вокально-инструментальные формы-жанры:

1) Ария. Большинство барочных арий имеют ритурнели (см. Ритурнель 2). Одно из первых упоминаний ритурнеля в этом значении – у М. Преториуса («Syntagma musicum», ч. III, гл. 6, 1619), который описывает его как инструментальный проигрыш между серенадами (Ständchen) или любовными песнями (Hoferecht). Ранние итальянские арии имеют строфическую форму (музыка подчинена тексту): aa' (куплетная разновидность); abb' (куплет с двумя припевами). Примеры схем с ритурнелями (rit): a-rit-a'-rit; rit-a-rit'-a'(-rit'). Встречаются у композиторов римской школы (2). Один из первых известных образцов формы арии da capo (вариант обозначения – dal segno) – заключительный дуэт Нерона и Поппеи из оперы «Коронация Поппеи» К. Монтеверди. Наиболее развитая разновидность малой (однотемной) формы da capo: rit-a-rit-b-(rit)-a'-rit (гармоническая схема: Т-Т-Т-неТ-Т-Т-Т); примеры – в операх «Триумф Камиллы, царицы вольсков» Дж. Бононини и «Гераклея» А. Скарлатти.

Строение большой арии da capo (I часть в старинной 2-частной форме: rit-A-(rit)-A'-rit-B-rit-A-(rit)-A'-rit [гармоническая схема: T-T-D-D-T-S(IV, III, V1)-T-T-D-D-T]); примеры – в операх «Митридат Евпатор» Скарлатти, «Агриппина» Генделя. У Генделя часто встречается вариант формы da capo, в котором средняя часть неустойчивая, начинается в тональности VI ступени и заканчивается доминантой к ней (тональность III ступени), чем напоминает эпизод в классической сложной 3-частной форме с неустойчивой средней частью: например, ария альты «He was despised and rejected of men» из 2-й части «Мессии» Генделя, ария баса «The trumpet shall sound» из 3-й части того же сочинения. Обособление музыки от слова вначале привело к равноправному сосуществованию инструментальных и вокальных (вокально-инструментальных) форм, а впоследствии – к подчинению последних чисто музыкальной логике формообразования (например, у И. С. Баха и Г. Ф. Генделя). Показательные примеры: Бах использует одну и ту же музыку в клавирном концерте (II часть – вариации на басса остинато – клавирного концерта d-moll BWV 1052) и кантате («Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen» BWV 146, одноимённая часть, с добавленным хором); органная хоральная обработка «Wer nur den lieben Gott läßt walten» c-moll BWV 647 является точным переложением вокального дуэта c-moll «Er kennt die rechten Freudesstunden» кантаты «Wer nur den lieben Gott läßt walten» BWV 93). Таким образом, в ариях встречаются формы инструментальной музыки: а) малая форма с ритурнелями, например, в арии «How beautiful are the feet» из 2-й части «Мессии» Генделя; б) концертная форма, где ритурнели являются темами, а вокально-инструментальные разделы – интермедиями. Пример: ария «Ich habe genug» из одноимённой кантаты BWV 82; в) старо-сонатная форма, часто однотемная (все партии на одной теме). Экспозиция: 1-й ритурнель = главная партия, следующее за ним вокально-инструментальное построение = связующая, 2-й ритурнель и 2-е вокально-инструментальное построение = побочная, ритурнель в тональности окончания побочной партии = заключительная партия; разработка имеет 1 или 2 раздела; реприза начинается чаще с ритурнеля. Встречаются разновидности с субдоминантовой репризой (№51 из «Рождественской оратории» Баха); г) вариационная форма: на басса остинато с ритурнелями (ария «Quia fecit mihi magna» из «Магнификата» Баха); хоральные обработки – от самого простого изложения хорала в гармоническом 4-голосии с басса континуо (последние части кантат Баха) до

4-голосной фуги с пятым свободным голосом (континуо) и 7 экспозициями по количеству строк хора (начальный хор «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» из одноимённой кантаты BWV 38).

2) Контрасто-составные формы зародились одновременно с оперой, типичный образец – сочетание «речитатив и ария».

3) Циклические формы: месса, «страсти», оратория, кантата.

4) Сценические жанры-формы: опера, балет (с разновидностями).

Литература

Лит.: Fischer W. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstils // Studien zur Musikwissenschaft. H. III. 1915; Kurth E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bern, 1917; Протопопов В. Из истории инструментальной музыки 16–18 веков. В 2 ч. (2-я ч. – хрестоматия). М., 1979–80; Катунян М. Рефренная форма 16–17 веков // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. Вып. 132. М., 1994; Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994; Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX вв. М., 1998; Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII в. М., 1998–2004. Ч. 1–2; Насонова М. Л., Насонов Р. А. Прелюдийные жанры и становление клавирной композиции (2-я половина 16–17 веков) // Sator tenet opera rotas. Ю. Н. Холопов и его научная школа. М., 2003; Катунян М. И. «Beatus vir» Клаудио Монтеверди: референный мотет в истории концертной формы // там же; Филиппова О. А. «Новая музыка» композиции эпохи барокко // там же; Фраенов В. П. Учебник полифонии. М., 2-е изд. М., 2000; он же. Музыкальная форма. Курс лекций. М., 2003; Ю. А. Фортунатов. Лекции по истории оркестровых стилей... М., 2004; Холопов Ю. Н. О принципах композиции старинной музыки. М., 2015; Лосева О. О структурной модели барокко, или Что такое развертывание? // Музыкальные миры Ю. Н. Холопова. М., 2016.