

## **Классицизм, возникновение инструментальных жанров.**

### **Инструментальная музыка**

На столь же широкой интернациональной основе, как и оперная реформа Глюка, в XVIII веке происходило интенсивное развитие инструментальной музыки. Его осуществляли дружными усилиями композиторы многих европейских стран. Опираясь на песенность и танцевальность, вырабатывая классическую ясность и динамичность музыкального языка, они постепенно формировали новые жанры циклических инструментальных произведений — такие, как классическая симфония, классическая соната, классический струнный квартет. В них большое значение приобрела сонатная форма. Поэтому инструментальные циклы называют сонатными или сонатно-симфоническими.

**Сонатная форма.** Вы уже знаете, что высшая форма полифонической музыки — fuga. А сонатная форма — высшая форма гомофонно-гармонической музыки, где лишь иногда могут использоваться полифонические приемы. По своему построению эти две формы имеют сходство друг с другом. Как и в фуге, в сонатной форме различаются три основных раздела: это экспозиция, разработка и реприза. Но между ними имеются и существенные различия.

Основное отличие сонатной формы от фуги сразу выступает в *экспозиции*. Подавляющее большинство фуг целиком построено на одной теме, которая в экспозиции проводится поочередно в каждом А в экспозиции сонатной формы предстают, как правило, две основные темы, более или менее различные по характеру. Сначала звучит тема главной партии, позднее появляется тема побочной партии. Только ни в коем случае не надо понимать определение «побочная» как «второстепенная». Ибо на самом деле теме побочной партии принадлежит в сонатной форме не менее важная роль, чем теме главной партии. Слово «побочная» употреблено здесь потому, что она, в отличие от первой, в экспозиции обязательно звучит не в главной тональности, а в другой, то есть как бы в побочной. В музыке классического стиля если главная партия в экспозиции мажорная, то побочная партия изложена в тональности доминанты (например, если тональность главной партии до мажор, то тональность побочной партии — соль мажор). Если же главная партия в экспозиции минорная, то побочная партия излагается в параллельном мажоре (например, если тональность главной партии до минор, то тональность побочной партии — ми-бемоль мажор).

Между главной и побочной партиями помещается либо небольшая связка, либо связующая партия. Здесь может появиться и самостоятельная, мелодически рельефная тема, но чаще используются интонации темы главной партии. Связующая партия выполняет роль перехода к побочной партии, в ней происходит модуляция в тональность побочной партии. Тем самым тональная устойчивость нарушается. Слух начинает ожидать наступления какого-то нового «музыкального события». Им и оказывается появление темы побочной партии. Иногда экспозиции

может предшествовать вступлению. А после побочной партии звучит либо небольшое заключение, либо целая заключительная партия нередко с самостоятельной темой. Так завершается экспозиция, закрепляя тональность побочной партии. По указанию композитора вся экспозиция может быть повторена.

**Разработка** — второй раздел сонатной формы. В нем темы, знакомые по экспозиции, выступают в новых вариантах, по-разному чередуются, сопоставляются. В таком взаимодействии участвуют чаще не целые темы, а вычлененные из них мотивы, фразы. То есть темы в разработке как бы дробятся на отдельные элементы, обнаруживая заключенную в них энергию. При этом происходит частая смена тональностей (главная тональность здесь затрагивается редко и ненадолго). Появляясь в различных тональностях, темы и их элементы как бы по-новому освещаются, показываются с новых точек зрения. После того как развитие в разработке достигает значительной напряженности в кульминации, его ход меняет направление. В конце этого раздела подготавливается возвращение в главную тональность, происходит поворот к репризе. — **Реприза** — третий раздел сонатной формы. Она начинается с возвращения главной партии в основной тональности. Связующая партия не уводит в новую тональность. Она, напротив, закрепляет главную тональность, в которой теперь повторяются и побочная, и заключительная партии. Так реприза своей тональной устойчивостью уравнивает неустойчивый характер разработки и придает целому классическую стройность. Репризу иногда может дополнять заключительное построение — кода (происходит от латинского слова, означающего «хвост»).

Итак, когда звучит fuga, наше внимание сосредоточивается на том, чтобы вслушаться, вдуматься и вчувствоваться в одну музыкальную мысль, воплощенную одной темой. Когда же звучит произведение в сонатной форме, наш слух следит за сопоставлением и взаимодействием двух основных (и дополняющих их) тем — словно за развитием различных музыкальных событий, музыкального действия. Таково главное различие между художественными возможностями этих двух музыкальных форм.

**Классический сонатный (сонатно-симфонический) цикл.** Примерно в последней трети XVIII века в музыке окончательно сложился классический сонатный цикл. Прежде в инструментальных произведениях господствовали форма сюиты, где чередовались медленные и быстрые части, и близкая ей форма старинной сонаты. Теперь же, в классическом сонатном цикле, точно определилось количество частей (обычно три или четыре), но сложнее стало их содержание.

**Первая часть**, как правило, написана в сонатной форме, о которой речь шла в предыдущем параграфе. Она идет в быстром или умеренно быстром темпе. Чаще всего это *Allergo*. Поэтому такую часть принято называть сонатным *allegro*. Музыка в нем зачастую имеет энергичный, действенный характер, нередко напряженный, драматический.

**Вторая часть** всегда контрастирует первой по темпу и общему характеру. Часто она — медленная, самая лирическая и певучая. Но она может быть и другой, например похожей на неспешное повествование или танцевально-грациозной

В трехчастном цикле последняя, **третья часть**, финал — вновь быстрая, обычно более стремительная, но менее внутренне напряженная по развитию в сравнении с первой. Финалы классических сонатных циклов (особенно симфоний) нередко рисуют картины многолюдного праздничного веселья, а их темы близки народным песням и танцам. При этом часто используется форма рондо (от французского «ronde» — «круг»). Как известно, первый раздел здесь (рефрен) несколько раз повторяется, чередуясь с новыми разделами (эпизодами). Всё это отличает и многие финалы четырехчастных циклов. Но в них между крайними частями (первой и четвертой) помещены две средние части. Одна — медленная — в симфонии обычно бывает второй, а в квартете — третьей. Третьей частью классических симфоний XVIII века является Менуэт, который в квартете занимает второе место.

Итак, мы упомянули слова «соната», «квартет», «симфония». Различие этих циклов зависит от состава исполнителей. Особое место принадлежит симфонии — произведению для оркестра, предназначенному для звучания в большом помещении перед многочисленными слушателями. В этом смысле симфонии близок концерт — трехчастное сочинение для солирующего инструмента с сопровождением оркестра. Наиболее же распространенные камерные инструментальные циклы — соната (для одного или двух инструментов), трио (для трех инструментов), квартет (для четырех инструментов), квинтет (для пяти инструментов).

Сонатная форма и сонатно-симфонический цикл, как и весь классический стиль в музыке, сформировались в XVIII веке, который называют «веком Просвещения» (или «эпохой Просвещения»), а также «веком Разума». В этом столетии, особенно во второй его половине, во многих европейских странах выдвигались представители так называемого «третьего сословия». То были люди, которые не имели ни дворянских титулов, ни духовных званий. Своими успехами они были обязаны собственному труду, инициативной деятельности. Они провозгласили идеал «естественного человека», которого созидательной энергией, светлым разумом и глубокими чувствами наделила сама природа. Этот оптимистический демократический идеал по-своему отразили и музыка, и другие, виды искусства, и литература.