

Наталья Павловна Хилько – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)
n.hilko@mail.ru

Natalia P. Hilko – musicologist,
Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music Theory
and Composition Department
Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
(Petrozavodsk, Russia)
n.hilko@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2183-7961

УДК 78.071.1(44)

DOI 10.61908/2413-0486.2026.45.1.29-62

ОСОБЕННОСТИ ЦИКЛИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В РАННИХ КАМЕРНЫХ СОНАТАХ Д. МИЙО

Аннотация

В статье анализируются три ранних камерных опуса Д. Мийо в аспекте претворения закономерностей французской «циклической сонаты». Жанровый тематизм в духе народных песен и танцев обусловил модальную организацию звуковысотности, линейно организованную фактуру, в которой мелодии, сопровождаемые в экспозиции педалями и остинато, в дальнейшем трактуются и как полифонические темы, и как материал для вариантных преобразований. Своеобразие рондо, упорядочивающего мозаику песенно-танцевальных тем во всех частях, зависит от места в цикле. Оно определяет количество и планировку разделов. Активное использование полифонии в экспозиционных разделах и ходах позволяет композитору работать с несколькими темами одновременно, совмещая их проведения при повторениях. В условиях разомкнутых тональных планов «циклические» темы, воспроизводимые в финале, являются средством объединения частей в целое.

Ключевые слова: Д. Мийо, Соната для скрипки и фортепиано оп. 3, Соната для двух скрипок и фортепиано оп. 15, Соната для фортепиано оп. 33, французская «циклическая соната», рондо

FEATURES OF CYCLIC ORGANIZATION IN D. MILHAUD'S EARLY CHAMBER SONATAS

Abstract

The article analyzes three early chamber sonatas by D. Milhaud from the perspective of implementing the principles of the French “cyclic sonata”. Thematism in the style of folk songs and dances determined the modal organization of pitch, and a linearly organized texture, in which melodies, accompanied in the exposition by pedals and ostinatos, are interpreted both as polyphonic themes and as material for variational transformations. The uniqueness of the rondo, which organizes the mosaic of song-and-dance themes in all parts, depends on its position within the cycle. It determines the number and layout of sections. The active use of polyphony in exposition sections and movements allows the composer to work with multiple themes simultaneously, combining their presentations during repetitions. In the context of open tonal plans, “cyclic” themes, reproduced in the finale, serve as a means of unifying the parts into a whole.

Keywords: D. Milhaud, Sonata for Violin and Piano Op. 3, Sonata for Two Violins and Piano Op. 15, Sonata for Piano Op. 33, French “cyclic sonata”, rondo

Творчество Д. Мийо (1892–1974), яркого представителя французской музыки XX века, поражает количеством опусов¹ и разнообразием жанровой палитры. Он писал оперы, балеты, кантаты, вокальные сочинения, киномузыку. Богатое инструментальное наследие состоит преимущественно из произведений крупных академических жанров: 18 симфоний (в том числе 6 камерных), 17 концертов для солиста с оркестром, 20 сонат, 18 струнных квартетов, 5 квинтетов, септет, октет, 11 оркестровых сюит, 7 камерных сюит. В отличие от опер, балетов, сюит и квартетов, которые не обижены

¹ Последнее его сочинение — Квинтет для духовых (1973) — помечен оп. 443.

вниманием исследователей, в том числе и российских, сонатные опусы в целом пока остаются малоизученными², хотя Мийо обращался к этому жанру на протяжении всей своей жизни (с 1911 по 1971 год). Он создал более 20 циклов для разных инструментальных составов: для фортепиано, органа, арфы; для дуэтов струнных и деревянных инструментов, для струнных с фортепиано (в одном случае — с клавесином), для деревянных духовых с фортепиано. В этой связи изучение сонат Мийо не теряет актуальности, и не только в плане углубления представлений об эволюции мышления их создателя, но и в аспекте бытования «старого» академического жанра в культурной ситуации, сложившейся во Франции в первой половине XX века.

Объектом предлагаемого исследования стали три камерных сочинения композитора — Соната для скрипки и фортепиано ор. 3 (1911), Соната для двух скрипок и фортепиано ор. 15 (1914), Соната для фортепиано №1 ор. 33 (1916). Избранные опусы, обладающие несомненной художественной ценностью, относятся к самому началу профессионального становления композитора³, этим объясняется их поисковый характер в области тематизма, звуковысотной, фактурной организации и формообразования. Интерес к ранним сонатам Мийо обусловлен не только перечисленными свойствами. В эти годы во Франции происходит активное формирование национальной модели сонатного цикла без сонатной формы, примеры которого находим в поздних сонатах К. Дебюсси⁴, в ранних сочинениях представителей «Шестёрки», в частности, Ф. Пуленка, Ж. Тайфер. Исследуемые сочинения Мийо позволяют глубже и детальнее понять процесс становления иного, чем

² Назовем, в частности, диссертацию П. Маккартни «Сонаты Дариуса Мийо» (1972), в работе Д. Х. Робертс «Ранняя камерная музыка Дариуса Мийо: стиль и структура» (1991) подробно анализируется Сонатина для кларнета и фортепиано [6].

³ Соната для скрипки и фортепиано была создана ещё в консерваторские годы и в устоявшейся периодизации П. Келли, в которой ранний период творчества Мийо начинается с 1912 года с Первого струнного квартета ор. 5, не учитывается. Дебора Моуэл (Debora Mawel) предлагает сдвинуть границу раннего периода и включить в него юношеские сочинения 1911 года [5, p. 45].

⁴ Речь идёт о сонатах для виолончели и фортепиано (1915), для флейты, альты и арфы (1915), скрипки и фортепиано (1917) (см. подробнее [7]).

ставшего классическим, сонатного цикла, с мозаикой жанровых тем, доминированием вариантности и рондальности, экспериментами с модальностью и полиструктурами. В этих условиях усиление сюитности всё же не приводит к исчезновению жанровых границ: сюиты Мийо остаются сюитами, а сонаты сонатами.

Иной, по сравнению с классическим, тип французского сонатного цикла определяется во многом формой I части. Напомним, что из-за трагического для Франции окончания франко-прусской войны (1870–1871) в обществе сохранялись реваншистские настроения. Уязвлённое национальное чувство с одной стороны, привело к отрицанию всего немецкого, с другой – к обретению опоры в национальной истории и культуре. Упразднение немецкой, бетховенской, разработки как способа музыкального развития, а вместе с ней и сонатной формы в её классической версии, стало частным случаем проявления подобных тенденций.

Была и другая, более существенная причина отказа французских композиторов от сонатной формы. Цитирование и стилизация национальных песен и танцев, как в народном, так и в галантном варианте, обусловило преобладание в сочинениях модальности, доминирование мелодического тематизма, что в свою очередь, повлекло усиление линейности в фактуре, в которой важную роль начали играть остинатность и разнообразно представленные педали. Слабо дифференцированная модальная функциональность способствовала разрыхлению экспозиционных разделов формы и как следствие – исчезновению разработки. Всё это привело к разрушению композиционной субординации, свойственной сонатной форме. В I части цикла на первый план вышли крупные формы с характерной для них *координацией* разделов – рондо в сочетании с вариантной формой. При этом в некоторых случаях след сонатной композиции как «симметричной

конструкции»⁵ с разной степенью отчётливости продолжал присутствовать (см. подробнее [3]). У Мийо это особенно заметно в первых частях скрипичной (ор. 3) и фортепианной сонат (ор. 33).

В Сонате для скрипки и фортепиано он создал композицию, напоминающую по форме и материалу монотематическую сонатную форму листовского типа (таблица № 1).

Таблица № 1

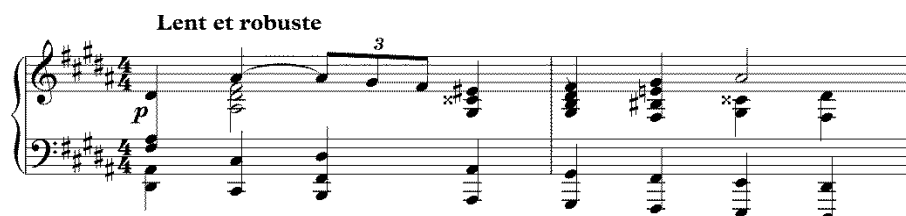
Вступление (Пролог)		Экспозиция				Эпизод	Реприза				Кода (Эпилог)		
ГТ	ход	ГТ	Св. П (ход)	ПТ	ход	ГТ	ГТ	Св. П (ход)	ПТ	ход	ГТ	ход	ГТ
		В.1 (2 эл)				В.2 1 эл. ув.	В.3 1 эл. ув.		В₁ вар.1		В.4		В.5
<i>dis</i>		<i>dis-fis</i>		<i>A-Fis</i>		<i>fis-dis</i>	<i>dis</i>		<i>B (Ais)</i>		<i>dis</i>		<i>dis-Dis</i>
14	20	2+21	23	12	8	19	17	21	18	10	5	19	8
Lent et robuste		Animé (le double plus vite)				Largement				Press ez		Joyeux, très décidé et très large	

Она открывается протяжённым медленным разделом (*Lent et robuste*), функцию которого можно определить как вступление-пролог. Здесь происходит изложение главной темы в *dis-moll*, состоящей из трёх относительно контрастных элементов. Первый и третий имеют повествовательные, сказовые черты, второй – лирический⁶ (пример № 1).

Пример № 1

Д. Мийо. Соната для скрипки и ф-но №1. I ч. Главная тема

Первый тематический элемент (a)



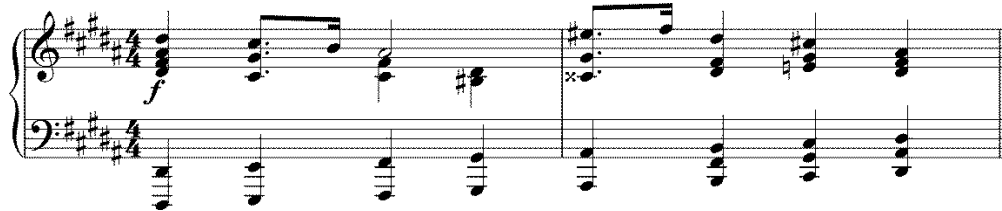
⁵ На сходную ситуацию в сонатных циклах Стравинского обращает внимание А. И. Климовицкий: «Сонатность как способ обнаружения музыкальной диалектики отвергнута Стравинским. Ему нужна сонатная форма... как симметричная конструкция – как некая схема организации музыкального материала, придающая ему (этому материалу) классически совершенную форму» [2, с. 153].

⁶ В дальнейших вариантных преобразованиях эпический элемент может сдвигаться в сторону лирики, лирический — приобретать свойства декламации.

Второй тематический элемент (b)



Третий тематический элемент (c)



Оригинальность этой гомофонной по природе структуры заключается в том, что уже в процессе экспонирования указанные построения соединяются по горизонтали и вертикали (таблица № 2).

Таблица №2

Тематическое строение главной темы

	1 предл.			2 предл.		
скрипка	–	ba ¹	–	b ²	b ³	b ⁴
ф-но	a	a	c	c	a ³	a ¹

Звуковысотную организацию характеризует сочетание фригийского, дорийского и мелодического минора. Благодаря постоянству опоры формируется большой период квадратной структуры. Второе предложение, размыкаясь, переходит в тонально неустойчивый раздел, в котором композитор продолжает комбинировать варианты исходных элементов, сохраняя их первоначальные размеры. Этот принцип будет сохраняться во всех связующих построениях, опирающихся на главную тему.

Новый устойчивый раздел формы отмечен сменой медленного темпа на быстрый (*Animé*) и появлением главной темы в лирическом варианте⁷. Помимо темпа Мийо создал контраст гомофонной фактурой с фигурированным аккомпанементом (пример № 2).

⁷ Важно заметить, что в дальнейшем лирические и эпические варианты главной темы начинаются с разных элементов: лирический со второго, эпический с первого. Неустойчивые разделы всегда начинаются со второго элемента в партии фортепиано в низком регистре.

Пример № 2

Д. Мийо. Соната для скрипки и ф-но №1. I ч. Главная тема (лирический вариант)

The musical score consists of two systems. The first system shows the violin part with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes, and the piano accompaniment with triplet eighth notes. Dynamics include *p* and *f*. The second system continues the melodic line with slurs and the piano accompaniment with triplet eighth notes. Dynamics include *dim.* and *pp*. The tempo is marked *Animé*.

Единство протяжённого и непрерывного лирического высказывания (21 т.) достигается тембровой дифференциацией фактурных голосов: впервые мелодия звучит только у скрипки, а аккомпанемент у фортепиано. Вернувшаяся главная тональность на протяжении всего построения не меняется, придавая разделу стабильность. На этом основании его можно рассматривать в качестве главной партии сонатной экспозиции.

Скерцозная побочная тема, подготовленная связующей партией на материале лирического элемента главной темы, излагается в далёкой тональности *A-dur* с чертами лидийско-миксолидийского лада (пример № 3).

Пример № 3

Д. Мийо. Соната для скрипки и ф-но №1. I ч. Побочная тема

The musical score shows a single system for the violin part. It starts with a whole note, followed by eighth notes, and then a melodic line with slurs. The piano accompaniment consists of eighth notes.

Она кажется новой только в самом начале благодаря «игривой» синкопе, но в дальнейшем в её звучании всё отчётливее выявляется интонационное сходство с главной темой. В отличие от классической побочной она модулирует в *Fis-dur* и переходит в неустойчивый раздел, не характерный для сонатной экспозиции, но показательный для рондо.

Этот ход приводит к третьему появлению главной темы в новой тональности (*fis-moll*) и ритмическом увеличении, придающем ей жанровый облик гимна. Возникшую композиционную ситуацию можно трактовать как начало медленного эпизода, вставленного композитором вместо разработки. Этот раздел в отличие от побочной партии тонально стабилен. Только в четырёх последних тактах контрапунктическое введение второго элемента главной темы в основном виде вызывает модуляцию в главную тональность.

Репризу открывает тот же, гимнический, вариант главной темы в *dis-moll* с несколько изменённым аккомпанементом. Введение раздела, столь важного для сонатной формы, без специальной подготовки ослабило динамику формы, а композиционное сближение близких в жанровом отношении вариантов главной темы обнажило присутствие в композиции вариантно-вариационного принципа.

Экспозиционная последовательность тем в репризе сохраняется, но тонального подчинения побочной темы не происходит. Вместо ожидаемого *dis-moll* появляется его гармоническая доминанта — *Ais-dur* с чертами миксолидийского лада, но записанная как *B-dur*. С одной стороны, энгармоническая замена сделана композитором для удобства чтения нотного текста⁸, с другой — такая запись подчеркнула созданный в репризе тональный контраст вместо ожидаемого тонального сближения.

В кодовом разделе (эпilogе) главная тема появится ещё дважды в разных комбинациях своих элементов и в основной тональности.

Таким образом, в контурах сонатной формы со вступлением-прологом, кодой-эпilogом и эпilogом вместо разработки существует рассредоточенная вариантно-вариационная форма, а композиционный ритм тема–ход–тема указывает на закономерности большого рондо с повторением побочной темы (см. таблицу № 1).

⁸ Композитор облегчил работу пианиста на начальном, нотном, этапе работы над произведением, но усложнил понимание логики тонального развития, подчеркнув только другое по отношению к главной тональности положение темы в репризе.

Вторая, медленная (*Très lent*), часть цикла компонуется из трёх образно контрастных тем, имеющих производный характер. Основу главной темы в *h* миксолидийском составляет микст из колыбельной и баркаролы — жанров, связанных с движением, что становится типичным для медленных частей французских сонат в первой половине XX века (пример № 4).

Пример № 4

Д. Мийо. Соната для скрипки и ф-но ор. 3. II ч. главная тема

Très lent

The musical score is presented in a standard format with a treble clef for the violin and a grand staff for the piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo marking is 'Très lent'. The piano part features a strong bass line with chords and moving lines, while the violin part has a melodic line with some grace notes. The overall mood is slow and contemplative.

Медленный темп, строфичность, формульность, указывают на колыбельную, в то же время активное ладовое и гармоническое варьирование куплетов не только расцветчивает мелодию, но придаёт теме в целом, изменчивость и текучесть, свойственные «водному пейзажу» баркаролы. Сходство средств выразительности колыбельной и баркаролы позволяет Мийо мягко модулировать из одного жанра в другой. Пребывание в «зоне колыбельной», олицетворяющей покой, отмечено метрической и ритмической регулярностью, тоническим органичным пунктом. Переход к баркароле активизирует гармонию, нарушает установившуюся квадратность, введением контрапунктических голосов создаёт необходимую для картинности фактурную объёмность. Жанровые мутации, приводящие к изменению активности движения, определяют и дальнейший композиционный процесс.

Так, второй, тонально неопределённый⁹, раздел представляет иной вариант семантической пары «покой – движение». Он строится на контрапунктическом и линейном сочетании варианта главной темы,

⁹ Баркарола звучит в *h*-миксолидийском, гармония вальса представлена модулирующей секвенцией с мотивом Π_7-V_7 , идущей по *D-dur*, *E-dur*.

играемого преимущественно скрипкой, и производной от него, более подвижной вальсовой темы, экспонируемой у фортепиано (пример № 5)

Пример № 5

Д. Мийо. Соната для скрипки и ф-но №1. II ч.
Контрапункт баркареры и вальса



Третий раздел в *c-moll* с элементами дорийского лада создаёт самый сильный жанровый, тональный и смысловой контраст. Его пятидольная тема интонационно родственна обеим ранее прозвучавшим, но, лишённая триольной пульсации и гибкости волнообразного движения, она воспринимается как выпрямленный и огрублённый вариант вальсовой темы (пример № 6)¹⁰.

Пример № 6

Д. Мийо. Соната для скрипки и ф-но №1. II ч. Тема 3 раздела



¹⁰ Разница особенно ощущается, когда Мийо начинает вкраплять в её мелодическую линию фрагменты вальсовой темы. Первый раз этот момент акцентирован тональным сдвигом из *c-moll* в *f-moll*.

Далёкая бемольная тональность *c-moll*, контрастирующая с диезными тональностями предыдущих разделов, указывает на пребывание интонационного сюжета в иной семантической сфере. Ровное движение четвертями, трёхоктавная дублировка мелодии у скрипки и фортепиано придают звучанию этой темы механистичность и тяжеловесность. Впервые семантическая пара «покой – движение», определявшая тематический контраст предыдущих разделов, заменяется парой «пластичность – механистичность», характеризующей только движение. Важно заметить, что тональная модуляция, маркирующая переход к репризе главной темы, начинается в тот момент, когда в мелодическом развитии во второй раз появляется тема вальса.

Интонанальная реприза главной темы в *b-миксолидийском* содержит контрапунктическое включение вальсовой темы. Её первое предложение Мийо органично встраивает среди мелодических элементов колыбельной-баркаролы. Тональное единство тем подчёркивает их интонационное родство (таблица № 3).

Таблица № 3

Д. Мийо. Соната для скрипки и ф-но №1. II ч. Композиционная схема

ГТ	1 ПТ	<i>ход</i>	2 ПТ	<i>ход</i>	ГТ
	ГТ		1 ПТ		1 ПТ
<i>h-миксолид.</i>			<i>c</i>		<i>b-микс. – h-микс.</i>

Возвращение в главную ладотональность (*h-миксолидийский*) посредством мелодико-гармонической модуляции происходит только в четырёх последних тактах. Эффект тонального соскальзывания в полной мере согласуется с образной и выразительной сферой баркаролы, передающей различное движение воды.

Комбинаторика в сочетании с варианностью, заданная в организации тематизма первой части цикла, ярко проявилась и во второй. Склонность

Мийо к полифоническому мышлению сказала в трактовке рондо, в котором первая побочная тема оба раза звучала в контрапункте с главной.

Укажем на деталь, важную для понимания организации сонатного цикла в целом. В развёртывании мелодической линии третьего раздела помимо вальсовых «вставок» появляется ещё одно тематическое образование, в котором узнаётся второй, лирический, элемент главной партии I части сонаты. Намеренность этого включения подтверждается тональным сдвигом *c-moll–cis-moll* (пример № 7).

Пример № 7

Д. Мийо. Соната для скрипки и ф-но №1. II ч. Вариант темы из первой части



Пример № 8

Д. Мийо. Соната для скрипки и ф-но №1. III ч. Главная тема

Très rythmé, joyeux

Второе предложение темы смещается в тональность на полтона выше (*D-dur*) и начинает функционировать как ход, приводящий к варианту побочной темы из первой части. Мийо сохраняет её оригинальную фактуру и высоту, но меняет лад (*a-moll*).

Возвращение рефрена в новой комбинации мотивов образует первый круг рондо, характерной чертой которого становится введение тематической реминисценции. В дальнейшем в функции побочных Мийо будет использовать баркарольную (ПТ 2) и вальсовую (ПТ 4) темы из второй части и главную тему (ПТ 3) из первой части (таблица № 4).

Таблица № 4

Д. Мийо. Соната для скрипки и ф-но №1. III ч. Композиционная схема

ГТ	х о д	ПТ 1 (пт I ч)	ГТ ₁	х о д	ПТ 2 (гт II ч)	х о д	ПТ 3 (гт I ч)	х о д	ГТ ₃	х о д	ПТ 4 (1 пт II ч)	ПТ 3	х о д	ГТ ₄	ПТ 2	ПТ 3	Кода ГТ ₅ ПТ 3
<i>cis</i> <i>микс.</i>		<i>a-</i> <i>moll</i>	<i>cis</i> <i>микс.</i>		<i>h</i> <i>микс</i>		<i>h-dis-g</i>		<i>cis</i> <i>микс</i>		<i>Cis-</i> <i>dur</i>	<i>D-</i> <i>dur/</i> <i>fis-</i> <i>moll</i>		<i>cis</i> <i>микс</i>	<i>cis-</i> <i>moll</i>	<i>cis-</i> <i>moll</i>	<i>Cis-</i> <i>dur</i>

Впечатление тематической насыщенности финала создаётся и многотемным строением ходов: к интонационному материалу рефрена Мийо каждый раз органично присоединяет элементы разных побочных тем. В

таких интонационных цепях формируются гибриды, которые и выявляют тотальное родство звучащего материала сонаты.

Принцип совмещения тематического тождества и контраста, определяющий формообразование финала, наблюдался и в предыдущих частях сонатного цикла. В первой части он был реализован в виде монотематизма, во второй — вариантности.

В организации цикла **Сонаты для фортепиано**, написанной в 1916 году, спустя пять лет после скрипичной, заметны сходные тенденции. В первой части также наблюдается композиционный контур сонатной формы с эпизодом, который на этот раз написан в форме фугато на две темы.

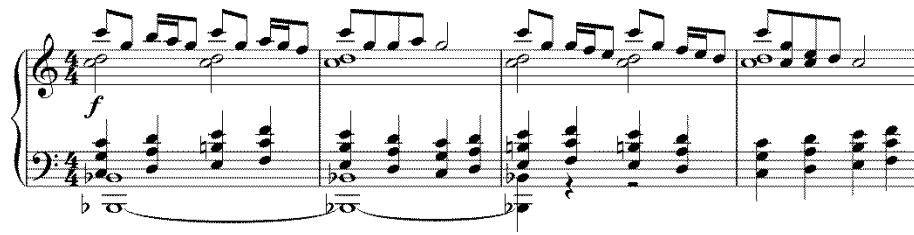
Главная партия в *C-dur* содержит два построения, складывающиеся в простую двухчастную форму: танцевальную тему и её наигрышевый вариант, которые в дальнейшем будут использоваться вместе и по отдельности. Сходства с фольклорным материалом Мийо достигается использованием диатоники, попевочным строением мелодии, звучащей на фоне диссонирующего секундового бурдона в первой теме и полиладового оstinатного сопровождения во второй (пример № 9).

Пример № 9

Д. Мийо. Соната для ф-но № 1, I ч. Темы главной партии

а) Первая тема (танцевальная)

б) Вторая тема (наигрышевая)



Такой жанрово конкретный и содержательно простой тематизм в большей степени подходит для рефрена рондо или вариантной формы, чем для темы главной партии. Что и подтверждает следующий этап развития. Повторение этой пары по типу второго куплета с модуляцией в наигрыше можно уподобить связующей партии в экспозиции или ходу в рондо.

Введение новой, кантиленной, темы подчёркнуто динамикой (переходом с *ff* на *p*), полифонической фактурой и ладотональной сменой (пример № 10). Всё это позволяет рассматривать её в качестве побочной.

Пример № 10

Д. Мийо. Соната для ф-но № 1, I ч. Побочная тема

В то же время продолжающий звучать в верхнем голосе наигрыш из главной партии сглаживает контраст. Главная же причина, мешающая однозначно определить композиционный статус этой темы как побочной в сонатной экспозиции, заключается в отсутствии тональной определённости и устойчивости из-за политонального наложения *A-dur/fis-moll/D-dur* в первом

предложении¹² и модуляции в *Fis-dur/Cis-dur* во втором. Подобная организация более допустима для побочной темы рондо.

Признаки рондо ещё ярче заявляют о себе, когда вместо заключительной партии, способной тонально стабилизировать и отграничить сонатную экспозицию, композитор вводит протяжённый модулирующий ход на основе главной темы, приводящий к масштабному эпизоду.

Таким образом, в первом разделе формы контуры сонатной экспозиции намечены, но контраст между партиями ослаблен контрастной полифонией и неоднозначностью звуковысотной организации. Важно заметить, что в зоне хода, вытеснившего заключительную партию, танцевальная тема появляется не только в сокращении, но и полностью (в каноническом изложении с тритоновым соотношением пропосты и респосты *C-dur/Fis-dur*). В подобной ситуации она начинает функционировать подобно ритурнелю барочной концертной формы, который в срединных проведениях мог менять тональность.

Как ранее отмечалось, центральный раздел формы — эпизод — написан в тональности субдоминанты (*fis-лидийском*) в форме фугато на новых темах с их отдельной экспозицией. Примечательно, что жанровый контраст между сигнально-маршевой первой темой и наигрышевой второй подобен тематической паре, характеризовавшей главную партию (см. примеры № 9, 11).

Пример № 11

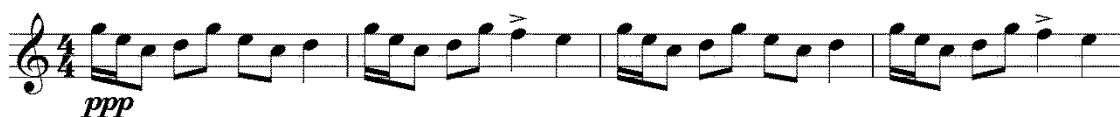
Д. Мийо. Соната для ф-но № 1, I ч. Темы фугато

а) Первая тема фугато



¹² Перечисленные высотные структуры в аспекте модальности объединяются единым звукорядом *d-лидийского*, но тематический контрапункт указывает на политональность, с которой Мийо экспериментирует в этот период времени.

б) Вторая тема фугато



Ладовая природа материала определила специфику его представления. Четырёхголосная экспозиция первой темы более традиционна, с той лишь разницей, что имеет субдоминантовый тональный план: *fis-лад*. – *h-лад*. – *fis-лад*. – *h-лад*¹³.

Введение второй темы только условно можно описывать в терминах полифонической формы, поскольку три её полиладовых проведения (*с-лад./Cis*, *C/F*, *с-лад./fis-миксолад./f-лад.*), разделённые интермедиями, являются вариантами и звучат преимущественно на фоне педалей, заменяющих противосложения. Подобное изложение материала соответствует скорее рассредоточенной вариантной форме, чем экспозиции фуги (таблица № 5)

Таблица № 5¹⁴

Д. Мийо. Соната для ф-но № 1, I ч. Фугато. Проведения тем

	Экспозиция темы 1				«Экспозиция» темы 2				Свободная часть							
			И	T ₁ <i>h-лад</i>	И		И	И	И	T ₂ <i>с-лад/ fis-микс/ F</i>	И	T ₂ <i>f-лад</i>		T ₁ <i>fis-лад</i>	T ₁ <i>h-лад</i>	
I																
II		T ₁ <i>h-лад</i>						T ₂ <i>C/F</i>						T ₁ <i>h-лад</i>	T ₂ <i>cis-лад</i>	T ₂ <i>cis-лад</i>
III	T ₁ <i>fis-лад</i>						T ₂ <i>с-лад Cis</i>					T ₁ <i>b-лад</i>	T ₂ <i>H</i>			
IV				T ₁ <i>fis-лад</i>												T _{1ув} <i>fis-лад</i>

В небольшой свободной части композитор демонстрирует мастерство полифонической техники: контрапунктические сочетания усложнены

¹³ Лидийский лад темы потенциально уже содержит доминантовую тональность, в силу этого субдоминантовые проведения создают большой контраст и могут без интермедий плавно переходить к проведениям в основной ладотональности.

¹⁴ В таблице через косую черту указано политональное соединение ладотональностей.

стреттами первой темы, которая единожды даётся в увеличении. Тематический контраст подчёркнут политональностью, но в целом фактурная сложность превосходит тональное развитие¹⁵. Только начало раздела отмечено значительным тональным удалением (политональное проведение T_2 (*f-лид*) / T_1 (*B*)), все остальные совместные проведения тем ограничены сочетаниями *лидийских h, cis, fis* (см. таблицу № 5).

Подготовленная ходом зеркальная реприза предполагаемой сонатной формы обладает не меньшей оригинальностью, чем экспозиция.

Здесь возникает другая тематическая последовательность и в ином тональном соотношении: побочная (*Des /As /f*), главная (*A*), первая тема фугато в увеличении (в *fis-лид*)¹⁶, главная (*C*). При этом тонального единства в репризе не наступает. Более того, появившаяся здесь тема фугато сохраняет свою первоначальную тональность. Только при повторении главной партии Мийо возвращает главную тональность, определённость которой затемнена добавленным контрапунктическим голосом в *es-moll* (таблица № 6).

Таблица № 6¹⁷

Д. Мийо. Соната для ф-но № 1, I ч. Композиционный план

Экспозиция				Эпизод (фугато)				Реприза			
ГП	Св П (ход)	ПП	ход	Э1	Э2	Св. ч.	ход	ПП	ГП	T_1 фугато	ГП
A, B	A, B ₁	B/C	A ₂	D	F			B/C	A, B	D	A, B
C		D/A/ <i>fis</i> -Cis		<i>Fis</i> лид,	C лид/ <i>Cis</i>			<i>Des/As/f</i>	A	<i>Fis</i>	C

В результате перечисленных приёмов сонатная форма с эпизодом вместо разработки сохраняет лишь свойственную ей симметрию разделов и

¹⁵ Мийо в консерватории обучался полифонии в классе А. Жедальжа, специалиста высокого класса в этой области музыкальной теории. Он был автором ряда работ по полифонии, среди которых «Трактат о фуге» (“Traité de la fugue”, 1901). Полифоническую школу Жедальжа помимо Мийо прошли Равель, Ибер, Энеску, Онеггер и другие французские композиторы (см. подробнее [1])

¹⁶ Ее изложение украшено «колокольным» сопровождением, образованным созвучием из мажорных трезвучий от звуков *f, es, g, a, h, cis*, образующих целотоновый (увеличенный) лад.

¹⁷ В таблице указаны только высотные позиции ладов.

уступает место большому нерегулярному рондо с повторением побочных тем, в котором проступают ещё и черты барочной концертной формы.

В двух других частях фортепианной сонаты композиционные процессы также определяются логикой рондо, но реализованной по-другому.

Во II части, названной композитором «Пастораль», жанровую основу тематизма вновь составляет баркарола (пример № 12). Формой и способом изложения материала эта часть напоминает баркаролы Г. Форе с характерными для них «водной» звукоизобразительностью, малоконтрастными темами, размытыми границами между разделами. Ярким примером может служить Баркарола № 3 оп. 42.

Пример № 12

Д. Мийо. Соната для ф-но № 1, II ч. Главная тема

Modéré ♩=80

Положенное в основу композиции большое шестичастное рондо с повторением побочных тем Мийо в завершении «оптимизирует» полифонией: он повторяет обе побочные темы в обратном порядке в контрапункте с главной (таблица № 7).

Таблица № 7

Д. Мийо. Соната для ф-но № 1, II ч. Композиционная схема

ГТ	ход	ПТ 1	ход	ГТ	ход	ПТ 2	ПТ 2/ГТ	ПТ 1/ГТ
<i>g-лид-f-лид</i>	→	<i>Es / G</i>	→	<i>a-лид-Es</i>	→	<i>as-лид</i>	<i>as-лид/ f-лид</i>	<i>Es / G</i>

Сходство с I частью заметно в тональной трактовке главной темы медленной части. В серединных проведений она меняет ладотональность, в то время как побочные темы при повторении лад и высоту сохраняют.

В III части цикла многотемность достигает своего апогея. Первый раздел Финала во многом сходен с I частью. Он открывается тематической

парой в *C-dur*. Первая из тем — стремительная токката, мелодия которой несётся сначала вниз по звукам трезвучий, а затем по гамме вверх, образуя обращённую волну амплитудой в 2 октавы (пример № 13).

Пример № 13

Д. Мийо. Соната для ф-но № 1, III ч. Главный тематический комплекс

а) токкатная тема

Rithmé ♩=144

The musical score for the toccata theme is written in 2/4 time with a tempo marking of Rithmé ♩=144. It features a treble clef and a forte dynamic marking 'f'. The melody is characterized by a descending sequence of triads followed by an ascending scale, creating a wave-like pattern. The bass line consists of a steady accompaniment of triads.

б) наигрышевая тема

The musical score for the naigrышевая theme is written in 4/4 time with a fortissimo dynamic marking 'ff'. It features a bass clef and a melody that is a rhythmic variation of the toccata theme, consisting of a descending sequence of notes followed by an ascending scale.

Звучит она на фоне того же оstinатного сопровождения, что и наигрыш из главной партии первой части (см. пример № 9). Этот фактурный элемент связывает крайние части сонаты и приобретает, согласно теории В. д'Энди, статус «циклического»¹⁸. В такой же функции выступает и наигрышевая тема. Хотя она не является мелодическим повторением тех, что звучали в I части¹⁹, но воспринимается их жанровым аналогом. В структуре всего цикла тематические пары с наигрышевым «припевом», генетически связанные с песенными структурами, начинают функционировать наподобие эпифоры²⁰ в поэтическом тексте, маркируя значимый тематический материал.

Первая побочная тема финала по жанру и фактуре напоминает кантиленную побочную тему из I части, но отсутствие контрапунктического

¹⁸ «Циклическими» В. д'Энди называл образования, переходящие из части в часть и связывающие сонатный цикл в целое.

¹⁹ Напомним, что наигрышевые темы входили в состав главной партии и фуги.

²⁰ По определению М. Л. Гаспарова, эпифора — «повтор слова или группы слов в конце нескольких стихов, строф, колонов или фраз» (Гаспаров М. Л. Эпифора // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 513).

голоса делает её звучание прозрачным, а контраст с главной темой — ярче (пример № 14).

Пример № 14

Д. Мийо. Соната для ф-но № 1, III ч. I побочная тема

Два интональных проведения токатной темы в *f-moll* и *cis-moll* открывает центральный раздел формы, но если в первой части он был упорядочен двойной фугой, то в финале возникает пёстрый калейдоскоп на основе четырёх новых танцевальных тем в народном духе, свободно соединяющихся по горизонтали и вертикали, в одной тональности и в политональных контрапунктах, в основном виде и в вариантах. В эту микросюиту включаются токатная и наигрышевая темы. Их появление делит центральный раздел пополам. В первом происходит последовательное экспонирование нового материала, во втором начинается его контрапунктическая обработка. Репризное проведение главной тематической пары в основной тональности завершает финал (таблица № 8).

Таблица № 8

Д. Мийо. Соната для ф-но № 1, III ч. Композиционная схема

ГТ	ход	ПТ1	ГТ	эпизод							ход	ГТ
АВ		С	А	d	e	f	a	f	b	Развитие b, f, d, e	a	АВ
<i>C-dur</i>		<i>as-лид</i>	<i>f-cis</i>	<i>g/as-лид</i>	<i>g/Es</i>	<i>e-фр/d-дор</i>	<i>f-лид</i>	<i>d-эол/c-ион</i>	<i>Cis</i>			<i>C-dur</i>
15	12	17	13	7	9	3	3	2	4	42	18	21

Наиболее оригинальное решение первой части уже без аналогий с сонатной формой находим в **Сонате для 2-х скрипок и ф-но**. Количество относительно контрастных тем, использованных в ней, указывает на большое рондо, но его трактовка индивидуализирована благодаря полифонии. Тенденция к тематической множественности наблюдается и в организации главной композиционной единицы формы. Если в скрипичной сонате главная партия имела одну тему, состоящую из трёх тематических элементов, в фортепианной сонате этот раздел строился на двух относительно контрастных темах, образовавших двухчастную форму, то здесь Мийо создал комплекс из трёх тем наигрышевой природы, последовательно изложенных в основной тональности *Cis-dur*. Их экспонирование происходит на фоне педали или остинато (пример № 15).

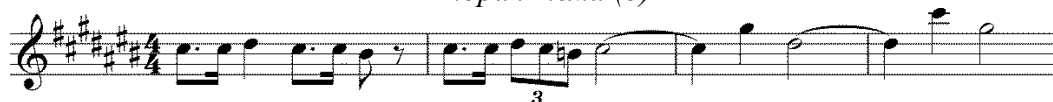
Пример № 15

Д. Мийо. Соната для двух скрипок и ф-но. I ч. Главный тематический комплекс

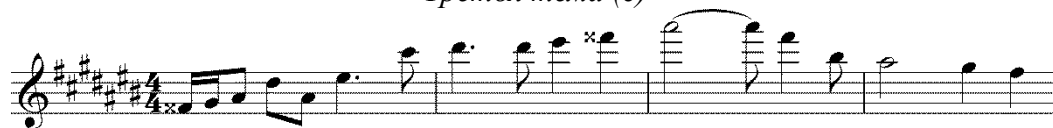
Первая тема (a)



Вторая тема (b)



Третья тема (c)



Повторение главного тематического комплекса сопровождается полифоническими и гармоническими преобразованиями: темы звучат в разных ладотональностях и контрапунктических сочетаниях. Подобный принцип станет основой формообразования этой части. Появление очередной новой темы (пример № 16) будет дополняться контрапунктическим развитием с участием первой темы из главного комплекса в качестве своего рода рефрена.

Пример № 16

Д. Мийо. Соната для двух скрипок и ф-но. I ч. Побочные темы

1 побочная тема (D)



2 побочная тема (E)

Moins animé

3 побочная тема (F)

С позиции рондо эти развивающиеся разделы функционируют как ходы. В то же время в подобной организации возникает черты барочной многотемной канцоны с характерными для неё имитационными разделами (таблица № 9).

Таблица № 9

Д. Мийо. Соната для 2-х скрипок и ф-но. I ч. Композиция

1 разд.				ход	2 разд.	ход	3 разд.			ход	4 разд.	ход
a	b	c	a	a,b,c разв.	D	a, b разв.	E	a	E	a, e разв.	F	a, e разв.
<i>Cis-C</i>	<i>Cis</i>	<i>Dis</i>	<i>Cis</i>		<i>F</i>		<i>H-mix</i>	<i>c</i>	<i>B-mix</i>		<i>H-G-lid</i>	
13	4	4	4	16	10	12	5	4	5	16	13	13
Animé ♩=138							Moins animé	♩=138	Moins animé		♩=138	

5 разд.				ход	6 разд.	Кода	
a	b	c	a	bc разв.	F/b	E	a
<i>Cis-C</i>	<i>Cis</i>	<i>Dis</i>	<i>Cis</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>H-mix</i>	<i>Cis</i>
12	4	4	4	8	11	5	6
						Moins animé	Lent

Нанизывание контрастных тем Мийо останавливает введением репризы, в которой главная тематическая группа появляется в

первоначальной последовательности и в главной тональности *Cis-dur*. Повторяется и третья из побочных тем в другой, чем в первый раз, но и не в главной тональности (вместо *h-лидийского* звучит *c-лидийский*).

Вторая часть (*Modéré*), также как в скрипичной и фортепианной сонатах, написана в жанре баркаролы. Только на этот раз Мийо выбрал её пейзажный вариант с ярко выраженной звукоизобразительностью (пример № 17).

Пример № 17

Д. Мийо. Соната для двух скрипок и ф-но. II ч. Главная тема

The musical score is presented in three systems. The first system shows the two violins and the piano. The tempo is marked 'Modéré' with a quarter note equal to 84. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/8. The violins are marked 'Sourdine'. The piano part is marked 'pp'. The second system continues the violin and piano parts. The third system shows the continuation of the piano part, which includes a prominent 'water splash' effect in the right hand.

Стоит отметить, что посредством темпа и «лёгкого» миниатюрного такта (3/8) композитор остранныет жанр, отчасти повторяя опыт работы Э. Сати с вальсом в его «Гимнопедиях». Мийо замедляет, растягивает во времени характерное для баркаролы движение с целью расслышать его фазы.

Мелодия темы, разворачивающаяся в очень широком диапазоне (*a-cis³*), является примером инструментальной кантилены с характерными фигурационными элементами. В дополнение к предложению у первой скрипки и фортепиано появляется два варианта звукоизобразительного контрапункта, напоминающего всплески воды. Созерцательный характер главной темы во многом определяется гармонизацией, в основе которой —

красочные плагальные обороты в *A-dur* с вариантами IV ступени (лидийской и натуральной). Желание композитора создать образ постоянно обновляющегося движения воды обусловило интональную²¹ варьируемую репризу простой двухчастной формы.

Появление интонационно родственной и не выходящей за рамки жанра побочной темы в *h-миксолидийском* создаёт главным образом фактурный контраст. Она экспонируется в форме трёхголосного канона с вступлением респост в нижнюю секунду (*h, a, g*) на фоне фигурированного аккомпанемента. Важно заметить, что, являясь вариантом первой темы из главного комплекса первой части, она приобретает статус «циклической» (пример № 18).

Пример № 18

Д. Мийо. Соната для двух скрипок и ф-но. II ч. Побочная тема

Из этих двух тем Мийо формирует малое рондо с кодой, в котором обе темы варьируются по принципу *soprano ostinato*. При этом главная тема повторяется с изменением ладотональности (*a-микс., d-дор., g-дор., d-дор., e-зол., fis-увел., E-dur, a-лид.*) и с сокращениями²², а побочная сохраняет начальную высоту. При её повторении канон становится двухголосным и однотональным (респоста вступает октавой ниже).

²¹ Реприза звучит вместо *A-dur* в *d-дорийском*.

²² Отсутствует середина или реприза.

Особого внимания заслуживает второе проведение главной темы. Вместо середины Мийо вводит раздел, вызывающий некоторое сходство с экспозицией трёхголосной фуги, в котором мелодия главной темы, сопровождаемая непрерывающейся трелью, в каждом проведении изменяя высоту, последовательно проводится у первой, второй скрипок и фортепиано с изменением лада (*d-dop.*, *e-эол.*, *fis-увел.*). Этот достаточно протяжённый, фактурно контрастный раздел в функции хода маркирует центр формы. Таким образом, в композиции возникает трёхчастность крупного плана.

Таблица № 10

Д. Мийо. Соната для двух скрипок и ф-но. II ч. Композиционная схема

ГТ	ПТ	ГТ (сокр.)	ход (ГТ)	ГТ (сокр.)	ход	ПТ	кода (ГТ)
3-частная форма	канон		«эксп. фуги»			канон	
<i>a-лид.</i> – <i>d-dop.</i>	<i>h-микс.</i> – <i>a-микс.</i> – <i>G-dur</i>	<i>g-dop.</i>	<i>d-dop.</i> – <i>e-moll</i> – <i>fis-ув.</i>	<i>E-dur</i>		<i>h-микс.</i>	<i>as-микс.</i> – <i>a-лид.</i>
40 (21+20)	14	8	13	21	12	16	9

Текущая форма медленной части обеспечивается не только чередованием интонационно подобных тем, но и звуковысотной организацией. Ладотональности *a-лидийский*, *h-миксолидийский* и *E-dur* (*ионийский*), в которых экспонируются темы и их «репризные» проведения, являются параллельными ладами, обладающими единым звукорядом.

Стремительный финал (*H-dur*) по композиции и тематическому составу во многом напоминает заключительные части скрипичной и фортепианной сонат. В последовательности разделов большого рондо наблюдаются пропуски главной темы между второй и третьей побочными, отсутствие побочных тем в «репризной» фазе формы, значительное разрастание второго хода, который можно сравнить с тонально-контрапунктическим развитием в свободной части фуги. В соответствии с нормами французской «циклической сонаты» Мийо вводит в эту часть тематические реминисценции: первую и

вторую темы из главного комплекса первой части, фигурационный контрапункт, сопровождавший главную тему второй части (таблица № 11).

Таблица № 11

Д. Мийо. Соната для 2-х скрипок и ф-но. III ч. Композиционная схема

ГТ	1 ПТ	ход (ГТ)	2 ПТ	3 ПТ + ГТ (B) I ч.	ход (ГТ, ГТ (b) I ч, ГТ II ч.)	ГТ ₁	ход	ГТ/ ГТ (a) I ч.
<i>H</i>	<i>cis</i>		<i>C- лид- микс -h доp</i>	<i>as-es-a</i>	<i>B, e-лид, A-лид, g</i>	<i>H</i>		<i>A-H</i>
11	18	6	15	14	39	7	13	21
Très vif ♩=112								Très modère, Très calme

Яркая главная тема в духе быстрых народных танцев, основанных на беговом движении с подскоками, становится импульсом для последующего композиционного раскручивания (пример № 19).

Пример № 19

Д. Мийо. Соната для 2-х скрипок и ф-но. III ч. Главная тема

Её мощный энергетический потенциал создан напряжением встречных силовых потоков: разнонаправленным движением фактурных слоёв у скрипок и фортепиано; разрушением квадратной метрической структуры в

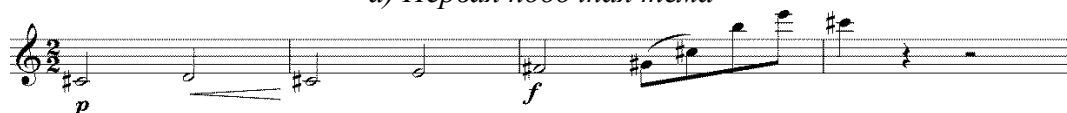
первом предложении периода из-за имитации последнего мотива и её восстановлением за счёт кадансового допевания у фортепиано во втором.

Выразительность всех трёх побочных тем значительно уступает по яркости главной теме (пример № 20). Их художественная и композиционная задача состоит не столько в том, чтобы разнообразить образную сферу заключительной части цикла, сколько в том, чтобы придать развёртыванию дополнительные силовые импульсы.

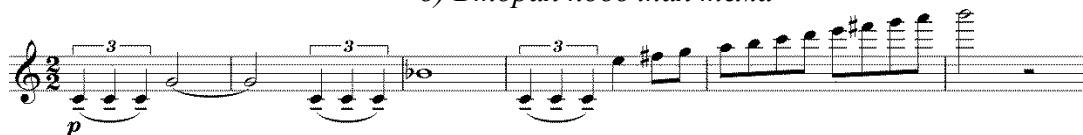
Пример № 20

Д. Мийо. Соната для 2-х скрипок и ф-но. Побочные темы

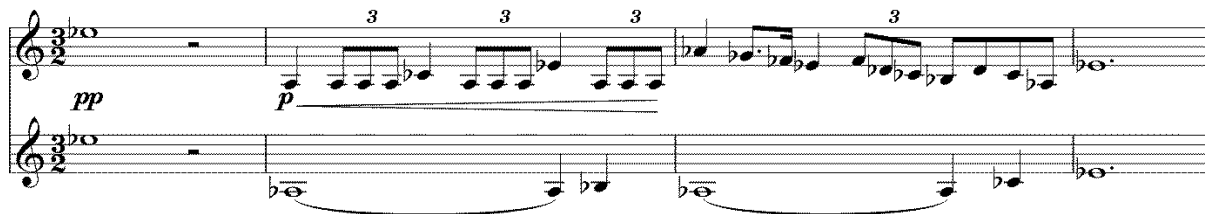
а) Первая побочная тема



б) Вторая побочная тема



в) Третья побочная тема



В композиционном становлении финала присутствует и сходство с первой частью. Все ходы построены не только на тональном движении, но и полифоническом развитии (каноны, ритмическое увеличение, соединения тем финала и предыдущих частей). Апогеем контрапунктической виртуозности Мийо становится заключительное проведение главной темы. Она мультиплицирована в трёхголосном каноне, в котором респосты находятся на расстоянии примы и октавы, проходят в основном виде и в увеличении. К канону присоединены первая тема из первой части, звучащая в увеличении у первой скрипки, и фигурационное сопровождение в верхнем голосе у фортепиано (пример № 21).

Пример № 21

Д. Мийо. Соната для 2-х скрипок и ф-но. Контрапункт главных тем I ч. и финала

The image shows a musical score for a contrapuntal passage. It consists of four staves. The top two staves are for two violins, and the bottom two are for piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex accompaniment with triplets and octaves. The melodic lines in the violin parts are marked with pink lines and include various ornaments and dynamics like *pp* and *mp*.

Анализ циклической организации в ранних сонатах Мийо показал следующее. Её специфика в большинстве случаев определяется стилизованным квазифольклорным звуковым материалом, который обуславливает фактурную, звуковысотную, композиционную организацию частей и всего цикла. Жанровая природа тем подчеркнута органичной для народной музыки линейно организованной фактурой, в которой мелодия, сопровождаемая педалями и остинато, в дальнейшем трактуется и как одноголосная полифоническая тема, способная к разнообразной контрапунктической обработке, и как материал для построения вариантной и вариационной формы.

Установка на стилизацию обусловила модальную организацию звуковысотности, позволяющую органично сочетать лады часто с общим звукорядом в одновременности и последовательности, не выходя за пределы заданного темой звукового эталона. В то же время слабая функциональная дифференциация ладовых построений ведёт к тональной многозначности, конкретизации которой композитор избегает даже в некоторых экспозиционных построениях. Всё это способствует размыванию границ между устойчивыми и неустойчивыми разделами, экспонирование незаметно переходит в развитие, часто полифоническое. В этом видится аналогия с

возрождаемыми в то время французскими барочными жанрами и формами²³. Мийо исследует возможности ладотональной многозначности и децентрализации, в результате появляются инотональные рефрены и репризы, разомкнутые циклы (таблица № 12).

Таблица № 12

Тональные планы сонатных циклов

Соната для скрипки и ф-но (ор. 3)	<i>dis-moll с элементами дорийского лада</i>	<i>h-миксолидийский</i>	<i>Cis-dur</i>
Соната для 2-х скрипок и ф-но (ор. 15)	<i>Cis-dur</i>	<i>A-dur с элементами лидийского лада</i>	<i>H-dur</i>
Соната для ф-но (ор. 33)	<i>C-dur</i>	<i>g-лидийский</i>	<i>C-dur</i>

В XX веке подобный способ тональной организации форм классико-романтического типа становится типичным, но в условиях многотемности, характерной для сонатных циклов Мийо, он представляет определённую сложность в плане создания целостности.

Мозаику песенно-танцевальных тем композитор упорядочивает в соответствии с логикой рондо. Эта форма по своему происхождению в полной мере может быть названа «французской». В рассмотренных сонатах возникают аналогии не только с рондо французских клавесинистов, но и с поэтическими *rondeau* и ронделями, встречающимися у французских поэтов, начиная с XIV века²⁴. Ранее отмечалась особая роль наигрышевых тем-припевов, создававших дополнительные связи внутри частей и между ними по аналогии с поэтическими эпифорами.

В рондо Мийо с их модальной организацией ведущая роль отводится тематизму, а именно — главной тематической единице формы. В первых частях она представлена комплексом из двух или трёх тем, во всех

²³ Обозначившийся в этих ранних опусах интерес Мийо к старинной музыке в дальнейшем определит стилевую доминанту его творчества.

²⁴ Интерес к этим поэтическим формам возродился во Франции во второй половине XIX века. Примеры ронделей находим в творчестве С. Малларме, А. Жиро и других авторов, на стихи которых писались вокальные произведения французские композиторы.

медленных частях и финалах скрипичных сонат — одной темой. Это образование является не только интонационной моделью для создания побочных тем, но отдельными элементами или полностью включается в композиционный процесс практически на всех его этапах, в том числе и в виде контрапунктического сопровождения при экспонировании новых тем. На первый взгляд, этому описанию в полной мере соответствует функционирование главной темы классической сонатной формы с той лишь разницей, что её структурным элементом являлся мотив. Интонационный и содержательный потенциал такой темы определялся синтезом контрастных мотивов. Однородные попевочные темы Мийо обладают слабым потенциалом для создания производного контраста. Допустимая степень дополняющего контраста регулируется соотношением составляющих элементов главной тематической единицы и распространяется на всю форму. Этим определяется важная роль вариантности, органичной для песенно-танцевального тематизма. В результате такие малоконтрастные рондо Мийо становятся похожими на куплетные *rondeau* французских клавесинистов.

Наиболее сильный контраст возникает между частями цикла. Здесь следует отметить использование баркаролы в качестве основы тематизма медленных частей. Выбор этого жанра, с одной стороны, свидетельствует о влиянии романтизма, ещё не изжитого молодым композитором. С другой стороны, использование баркаролы, сочетающей песенность и картинность, основанную на звукоизобразительном движении, можно рассматривать как вариант французской модели лирической части сонатного цикла.

Трактовка рондо в медленных частях сонат Мийо определилась семантикой жанра, органично сочетающего движение и статику. «Выплывающие» побочные темы вариантного происхождения сопровождалась главной темой в контрапункте, интонационно смешивались с ней и друг с другом. Постоянное ладотональное обновление,

распространяющееся и на проведения рефрена, обеспечивало продвижение композиционного развёртывания.

Активное использование полифонии в экспозиционных разделах и ходах рондо, позволяющей Мийо работать с несколькими темами одновременно как в многотемной фуге, решало проблему целостности, вносило вертикальную координату в композиционный процесс и оптимизировало восприятие многоэлементного тематического ряда. Такой подход стал органичным для реализации композиционных принципов французской «циклической сонаты», предполагающей наличие сквозных «циклических» элементов, скрепляющих все части цикла. Использование в финальных рондо тем из первой и второй частей в качестве побочных было отчасти подготовлено их участием в предыдущих контрапунктических преобразованиях. Эти тематические реминисценции оказались способными скреплять цикл даже в отсутствие тональной замкнутости.

Ранее отмечалось, что первый этап в истории рондо связан с поэзией, запечатлевшей в твёрдых формах песенно-танцевальный синкретизм, свойственный традиционной культуре. На примере ранних сонат Мийо можно увидеть, как рондальный принцип, оказавшийся органичным для работы с жанровым тематизмом, формирует показательную для стиховой организации парадигматическую сетку²⁵. С её помощью осуществляется «проекция с оси тождества на ось различия» [4, с. 60], способствующая скреплению частей в целое.

Литература

1. Жалнин, В. Педагогические принципы А. Жедальжа в раннем творчестве Д. Мийо // Традиции и новаторство в культуре и искусстве: связь времен : сб. ст. по мат. IV Всерос. науч.-практ. конф. (21–22 марта 2016 года) / ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань, 2016. С. 31–34.
2. Климовицкий, А. И. Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки XX века // Кризис буржуазной культуры и музыки : сб. ст. М., 1976. Вып. 3. С. 135–162

²⁵ Об этом см. подробнее [4, с. 67–68].

3. Хилько, Н. П. Композиционная специфика французской «циклической сонаты» // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2024. № 4 (40). С. 23–48. DOI 10.61908/2413-0486.2024.40.4.23-48
4. Шапир, М. И. *Universum versus. Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX в.* Кн. 1. М. : Языки русской культуры, 2000. 536 с.
5. Mawer, D. Positioning Milhaud's late chamber music: compositional “full circle”? // *The musical times*. 149. Winter, 2008, pp. 45–60. URL: https://www.researchgate.net/publication/274792831_Positioning_Milhaud's_Late_Chamber_Music_Compositional_'Full_Circle' (accessed: 15.03.2026)
6. Roberts, D. H. The early chamber music of Darius Milhaud : style and structure : June. 1991. FACULTY OF MUSIC KING'S COLLEGE LONDON URL: https://docs.360.yandex.ru/docs/view?tm=1773690799&tld=ru&name=DX191827_2.pdf (accessed: 15.03.2026).
7. Wheeldon, M. Debussy and la sonate cyclique // *The Journal of Musicology*. Vol. 22. No. 4 (Autumn, 2005), pp. 644–679. URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/28051/mod_resource/content/1/Debussy%20and%20La%20Sonate%20cyclique%20%28WHEELDON%202005%29.pdf (accessed: 01.12.2024).

References

1. Zhalnin, V. Pedagogicheskie printsipy A. ZHedal'zha v rannem tvorchestve D. Mijo [A. Gédalge's Pedagogical Principles in the Early Works of D. Milhaud]. *Traditsii i novatorstvo v kul'ture i iskusstve: svyaz' vremen. Sb. statej po materialam IV Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferentsii (21–22 marta 2016 goda)* [Traditions and Innovation in Culture and Art: Connecting Times. Collection of Articles Based on the Materials of the IV All-Russian Scientific and Practical Conference (March 21–22, 2016)]. Ed. by V. O. Petrov. Astrakhan', 2016, pp. 31–34. (In Russ.)
2. Klimovitskij, A. I. Sud'by traditsij klassicheskoy sonatnosti v dvukh antagonisticheskikh techeniyakh zapadnoevropejskoj muzyki XX veka [The Fate of the Traditions of Classical Sonata Form in Two Antagonistic Trends of 20th-Century Western European Music]. *Krizis burzhuannoj kul'tury i muzyki : sb. statej*. [Crisis of Bourgeois Culture and Music: Collection of Articles]. Vol. 3. Moscow, 1976, pp. C. 135–162. (In Russ.)
3. KHil'ko, N. P. Kompozitsionnaya spetsifika frantsuzskoj «tsiklicheskoj sonaty» [The Compositional Specifics of the French “Cyclical Sonata”]. *Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe]. 2024. № 4 (40), pp. 23–48. DOI 10.61908/2413-0486.2024.40.4.23-48. (In Russ.)
4. SHapir, M. I. *Universum versus. Yazyk — stikh — smysl v russkoj poehzii XVIII–XX v.* [Universum versus. Language — Verse — Meaning in Russian Poetry of the 18th–20th Centuries]. Moscow : Yazyki rus. kul'tury, 2000. Book 1. 536 p. (In Russ.)
5. Mawer, D. Positioning Milhaud's late chamber music: compositional “full circle”? *The musical times*. 149. Winter, 2008, pp. 45–60. URL: https://www.researchgate.net/publication/274792831_Positioning_Milhaud's_Late_Chamber_Music_Compositional_'Full_Circle' (15.03.2026).

6. Roberts, D. H. *The early chamber music of Darius Milhaud : style and structure* : June. 1991. Faculty Of Music King's College London. URL: https://docs.360.yandex.ru/docs/view?tm=1773690799&tld=ru&name=DX191827_2.pdf (15.03.2026).
7. Wheeldon, M. Debussy and la sonate cyclique. *The Journal of Musicology*. Vol. 22. No. 4 (Autumn, 2005), pp. 644–679. URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/28051/mod_resource/content/1/Debussy%20and%20La%20Sonate%20cyclique%20%28WHEELDON%202005%29.pdf (01.12.2024).

Получено: 15.03.2026

Принято к публикации: 25.03.2026

Дата публикации: 06.04.2026

Received: 15.03.2026

Accepted: 25.03.2026

Accepted: 06.04.2026