

С. С. Гончаренко

## ОБ ОДНОМ ПРИНЦИПЕ ДОКЛАССИЧЕСКОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПОЗДНИХ КВАРТЕТАХ БЕТХОВЕНА

**Т**ворческий путь Бетховена завершают шесть струнных квартетов ор. 127, 130–133, 135<sup>1</sup>. Созданные в 1824–1825 гг., они оказались на перекрестке многих исторических дорог, ведущих из прошлого в будущее. В своих последних квартетах Бетховен предлагает уникальный синтез композиционных принципов Ренессанса, барокко, классицизма в его завершающей стадии, романтизма, уже вполне набравшего силы во втором десятилетии XIX века<sup>2</sup>. Словно составляя завещание, венский мастер бросает взгляд через века вдаль, предвосхищает поиски и открытия, которые увлекут композиторов последующих поколений.

Одна из характерных особенностей «третьего стиля» Бетховена, концентрированно выразившееся в квартетах № 12–17, – совершенно эксклюзивное качество целенаправленного векторного развития, ведущего к заключительному утверждению идеи света и радости, композитор обогащает ее многочисленными сопоставлениями, внезапными переключениями психологических состояний. Обрывы неравномасштабных, часто кратких построений, контрастирующих по темпу, фактуре, жанру, тематизму – вызывают ассоциации с приемами киномонтажа. Так расширяются горизонты классицистской драматургии, совершаются прорывы в новое художественное время-пространство.

В настоящей статье внимание сосредоточено на одном аспекте временной организации в последних квартетных опусах Бетховена, а именно – на метроритмических преобразования стабильного звуковысотного комплекса<sup>3</sup>.

История этого формообразующего принципа восходит к доимитационной полифонии. Во французских мотетах *ars antique* XIII в., в мотетах *ars nova* XIV в. Ф. де Витри и Г. де Машо используется техника *color*, когда одна и та же мелодия повторяется в разном ритмическом оформлении. Приемы варьирования мелодии при заданных и неизменно сохраняемых высотных отношениях была основательно и многосторонне разработана в полифонии строгого стиля. В мессах-парафразах XV–XVI веков, она служит основой интонационно-тематического единства многочастной вокально-циклической композиции. Мелодия *cantus firmus* всегда проводится в ритмическом увеличении, иногда непропорциональном. Н. Симакова называет форму таких месс вариационным циклом, а в тех случаях, когда между проведениями *cantus firmus* имеются «некантусные» разделы, – рассредоточенными вариациями<sup>4</sup> [10, с. 51].

Позднее аналогичный принцип, применяется в других жанровых и композиционных условиях. Он используется Дж. Фрескобальди и его учеником И. Я. Фробергером для объединения тематического материала в инструментальных канцонах, ричеркарах, фантазиях. Здесь он действует на расстоянии, причем каждая тема-вариант многораздельной контрастно-составной формы развивается самостоятельно, Ритмически новый вид звуковысотной формулы закрепляется в имитациях<sup>5</sup>. Скрепление инструментальной циклической формы указанным способом встречается, например, в старинной двухчастной сюите XVI–XVII вв., составленной из танцевальных жанров – паваны и гальярды<sup>6</sup>. В эпоху высокого барокко ритмофактурное варьирование уходит с поверхности

в глубинные слои текста. В сюитах И. С. Баха картины движения в череде танцев объединяет каркас тонального плана: в первом колене – ||: T – D :||, во втором – ||: D – S – T :||. Цементирующую роль выполняют также одинаковые ритмически фигуры: ямбический мотив в инициальных затактах с предъемом (в алемандах, курантах, жигах) и каденционные обороты, в которых аналогичная ритмоформула с предъемом часто отмечена заключительной трелью. В некоторых случаях из одного танца в другой переносятся срединно-развивающие мотивные группы, оформленные ритмически по-разному, в соответствии с жанром танца. Уникальные образцы ритмического варьирования индивидуально характерных мелодий И. С. Бах предлагает в полифонических циклах на одну тему – «Музыкальном приношении» и «Искусстве фуги».

Классицизм вырабатывает иное – в известном смысле противоположное – соотношение звуковысотной и ритмической сторон музыкальной формы. Конструктивно важным становится мотив – структурно-семантическая единица тематического процесса. «Ритмическая остигатность» (термин В. Конен), имеющая в своем происхождении танец, чрезвычайно типична для разработочных участков. В вычленном из темы мотиве, проводимом в секвенциях, имитациях, гармоническом и тембровом варьировании, сохраняется его характерная ритмическая фигура<sup>7</sup>. Ритм выполняет сдерживающую, объединяющую конструктивную функцию, но в то же время, благодаря регулярности и равномерной акцентности метра, оказывает тонизирующее действие. В орнаментальных вариациях, целенаправленные ритмические изменения, приемы диминуирования, действуя совместно с другими средствами выразительности, становятся активным средством развития.

Динамика ритма – отличает музыку Бетховена. «В формообразовании Бетховена преобладает не кинетическая энергия мелоса <...>, и не потенциальная энергия гармонии <...>, а ритмическая

энергия», – пишет М. Харлап (разрядка М. Харлапа) [11, с. 370]. Это: характерная мотивная ямбичность, многочисленные *sf* на слабых долях, частые синкопы, метрические сдвиги, приводящие к образованию как бы нового размера, например двудольного в трехдольном, учащение пульсации в предыктовых разделах и т. п.

Музыка Бетховена, в том числе и поздние квартеты богаты разнообразием указанных приемов, хорошо известных. Рассмотрим динамическую роль принципа метроритмических преобразований, возрождающего доклассические традиции.

Обращение композитора к технике старых мастеров в сочинениях 1810–1820-х годов не случайно. Его чрезвычайно привлекают ресурсы полифонии, которым он дает совершенно новую и необыкновенную жизнь. В это время Бетховен внимательно изучает творчество Дж. Палестрины. А. Климовицкий утверждает, что в медленной части *Molto adagio* Квартета № 15 композитор применяет мотетную технику в духе этого итальянского композитора XVI столетия [9]. Известно, что Бетховен высшей формой считал фугу. В позднем творчестве она чаще, чем в предшествующие периоды, используется им в качестве раздела композиции – в экспозиции или разработке сонатной формы – и как часть цикла.

В поздних бетховенских квартетах восстанавливается альянс полифонии и ритмического варьирования – одного из способов горизонтального продвижения музыкальной мысли. Пропорциональное и непропорциональное ритмическое варьирование стабильного звуковысотного комплекса неоднократно встречается как принцип тематического развития.

В разработке фуги из Квартета № 14 оп. 131 два мотива темы проходят в уменьшении; *stretta* в репризе построена на сочетании темы в обычном движении у первой скрипки, в двойном увеличении у виолончели и подголоском – на уменьшенном втором мотиве – у второй скрипки и альты. Непропорциональные

**Molto adagio**

V-no I *sotto voce*

V-no II

V-no III *con intimissimo sentimento*

ритмические преобразования имеют динамизирующую функцию в репризе сложной трехчастной формы из Presto Квартета № 13 ор. 130. Пунктированная фигура в сочетании с трелью подчеркивают скерцозный характер темы. При изложении темы Andante квартета ор. 131 ритмическому варьированию подвергается начальная фраза альты. Подобные изменения – внесение путем новой ритмической детали штриха, дополняющего основной образ, встречается во многих сочинениях Бетховена и других композиторов.

Качественно иное явление – варьирование стабильного звуковысотного комплекса, которое приобретает **формобразующее значение**. Основная тема третьей части Квартета № 15 «Благодарственная песнь выздоравливающего божеству» (уже упоминавшегося *Molto adagio*) варьируется при проведениях таким образом, что постепенно нарастает ритмическая индивидуализация первой фразы. Уменьшается единица движения от четверти к восьмой и шестнадцатой, появляются синкопы и пунктир (*пример 1*).

Две фразы темы приобретают самостоятельность, и становятся темами двойной фуги, в форме которой строится

последний раздел  $A_2$  двойной трехчастной формы.

Остановимся на уникальном примере, когда непропорциональное ритмическое варьирование выступает как способ темообразования, цементирующий крупномасштабную композицию.

В Большой фуге B-dur ор. 133 рассматриваемый принцип составляет основу тематической организации. Ее историческим аналогом служит старинный ричеркар или канцона, складывавшиеся из нескольких фугированных разделов, объединенных одним высотным абрисом. В данном случае три основных раздела представляют собой экспозиции и большие разработки двойных фуг. Их репризы составляют заключительный этап всей композиции. Образно-драматургические и тональные сопоставление соответствуют контрастам циклического типа, а распределение контрастов – логике сонатной формы. Первая fuga (B–F) «абсолютизирует прометеевское титаническое начало. Представленный в ней аспект решения – преодоление во имя торжества духа, осуществленное ценой сверхъестественного нервного напряжения» [12, с. 73–74]. Вторая fuga (Ges) «символ лирического разрешения душев-

Бетховен. Большая fuga ор. 133. Увертюры

The image shows a musical score for the first three themes of the first movement of Beethoven's Op. 133. The first theme is in 8/8 time, marked 'Allegro', with dynamics ranging from *f* to *sf*. The second theme is in 2/4 time, marked 'Meno mosso e moderato', with a dynamic of *p*. The third theme is in 3/4 time, marked 'Allegro', with dynamics of *pp* and *sempre pp*.

ных сомнений, духовного взлета, общение в высших идеальных сферах» [Там же, с. 79–80]. На третьей фуге лежит печать скерцо-тарантеллы «пир ума, оргия интеллекта» (выражение Г. Нейгауза, цит. по: [12, с. 83]). Итак, композиция ор. 133 – это форма композиционного взаимодействия (термин О. Соколова). Она сочетает черты старинной доклассической многотемной фугированной формы, трактованной в соответствии с чертами позднеклассической сонатной формы и сонатного цикла, слитого на основе принципа варьирования в контрастно-составную форму. Архитектонику Большой фуги определяет абрис зеркальной симметрии. Фуги расположены в порядке обратном появлению их тем в начале сочинения.

Весьма неординарны и заслуживают детального анализа система выразительных средств в Увертюре и ее композиционный план. Ни на какие другие увертюры они не похожа, нигде и никогда больше не встречаются. Именно здесь заявлен принцип варьирования единого высотного контура с помощью метроритмических трансформаций. Последовательно излагаются тема и три ее ритмофактурные вариации, которые отличают-

ся по жанру и высотному положению. Способ преобразования исходного комплекса – темы-эпиграфа аналогичен тому, что имеет место в серийной технике. И первая тема Увертюры может быть охарактеризована как «ряд».


Характер ее суровый, даже устрашающий, подобный загадочному Сфинксу. Мелодическая линия в диапазоне октавы включает резкий контраст в сопоставлении широких интервалов и узких, в основном хроматических *ум7* и *м2*. В ней всего шесть звуков, расположенных по полутонам в объеме от  $e^1$  до  $a^1$ . Постепенно набирается хроматический звукоряд  $e f fis g gis a$ . Группировка звуков дает первую и вторую веберновские группы (1+1+1 и 1+2+1) (пример 2).

Во второй теме добавляются следующие пять звуков  $b h c is d$ . Недостающий 12-й звук  $es$  появляется только в третьей теме. В других темообразованиях встречается третья веберновская группа 1+3+1. Таким образом, ориентация на двенадцатиступенную хроматическую систему очевидна.

Тональный план Увертюры, однако, подчинен логике классической функциональности. Тема-сфинкс имеет опорой тон  $g$ , тема скерцо-тарантеллы  $g$  и  $c$ , ли-

рическая тема – *f*. Опорные звуки каждой из четырех тем, таким образом «описывают» каденционную формулу, утверждающую основную тональность Квартета *B dur*: *g* (VI), *c* (II), *f* (V). Мелодия четвертой темы содержит движение от тоники *b* к седьмой ступени *a*.

Показательна неравномерность во временной организации Увертюры. В ее 29 тактах дважды меняется темп. В 17 такте смена темпа с *allegro* на *Meno mosso e moderato* отмечает экспонирование третьей темы. Затем, в 25 такте возвращается *allegro*. Неравномерность временной организации прекращается только с началом фуги, когда устанавливается четкий метр и принцип полиритмического остинато, характерный для всего сочинения. (В каждой фуге главенствует ритмоформула ее темы из Увертюры).

Неравномерная акцентность, нерегулярность имеется и внутри тем. В теме-сфинксе она выражается в сопоставлении протяженных и кратких длительностей. Октавный скачок зафиксирован в пропорции 9:15 (единицей измерения служит одна восьмая). Над первым звуком стоит фермата, поэтому его длительность более продолжительна, чем в записи. Далее следуют сначала четыре одинаковые длительности в пропорции 9:9:9:9 и три звука четвертями 2:2:2 (они разделены паузами в одну восьмую). Тема скерцо строится на остинатном повторении ритмической фигуры . Третья лирическая песенная тема идет в ровном движении четвертями, а контрапункт к ней ровными шестнадцатыми. Четвертая тема содержит движение от жанровой неопределенности со сдвигом звуков на третью и четвертую доли такта, извлеченных особым приемом повторения. Внезапно, в момент завершения темы, ее движение оживляет гротескное приплясывание. Пятая тема – удержанное противосложение к четвертой теме – построена на ритмическом остинато в пунктирном ритме. При этом возникает полиритмия (тот же прием полиритмии использован в третьей фуге).

Неравномерность хода времени, его дискретность подчеркнуты сменой фактуры и громкостной динамики. В Увертюре представлены основные типы фактуры. Монодия в двух первых темах, изложенных унисоном в четыре и три октавы; гомофония – в первой фразе лирической темы; полифония – сначала контрастная в контрапунктах к третьей и четвертой темам, а затем – в фугах – имитационная. При экспонировании темы-сфинкса звуки ее дублированы в четырех октавах (2-я скрипка и альт играют в унисон). Маркированы крайние точки мелодической линии. Это начальный форшлаг в три октавы у первой скрипки и внезапная трель у всех инструментов в момент окончания темы. Отмечена резкими контрастами громкостная динамика в первых двух темах *ff* и *f*, в третьей и четвертой – *pp* и *p*.

Последовательное изложение ритмических вариантов ряда выглядит прямолинейным, декларативным. Откровенно, предельно наглядно иллюстрируется тематическое единство звуковысотного контура, цементирующего крупномасштабную, сложно устроенную композицию.

Процесс темообразования в Увертюре не заканчивается. В разработке появляется еще несколько вариантов темы-сфинкса.

Жанровый контраст наряду с ритмическими преобразованиями вызывает ассоциации с такими сочинениями как Фантазия «Скиталец» Ф. Шуберта, соната Ф. Листа *h-moll*. Но в обоих указанных примерах родственные темы проводятся на значительном временном расстоянии. В Увертюре Большой фуги Бетховена внезапность сопоставления во всех средствах выразительности – контраст циклического типа – поставлен во внутритематический процесс. В результате в условиях классической гармонии – функциональной тональной системы возникает беспрецедентное проявление аклассических принципов формообразования.

«Бетховенские фуги до сих пор способны шокировать слух нарочитой угловато-

стью своих тем, жесткостью вертикальных сочетаний, насильственной изломанностью голосоведения, вызывающей экстремальностью фактуры, тембра, динамики <...> каждая из них – чрезвычайное событие, взрыв сверхмощной звезды, высвобождающий колоссальную энергию...» [8, с. 168]. Эта характеристика Л. Кириллиной в полной мере может быть отнесена к Большой фуге.

Последнее, свое, пожалуй, самое монументальное полотно мастер ткал, укрощая пламень, возникавший во многих его точках: он работал одновременно над несколькими квартетными частями, окончательное место которых в том или ином опусе определялось лишь позднее. Из истории создания Большой фуги известно, что это – один из финалов квартета ор. 130, ставший затем завершающей частью в макроцикле ор. 130, 131, 132 [5; 6; 12]. Увертюра «собирает» веберновские группы, которые «разбросаны» по инициальным темам их медленных частей, и которые также присутствуют в быстрых темах (в ор. 131 – третья мелодия в теме главной партии

финала, в ор. 132 – завершение темы побочной партии первой части, начальная тема второй части, вторая тема Марша). Сопоставление хроматики и диатоники в каждом из этих квартетов кладется в основу конфликтной драматургии. Выполняя функции «двойного» финала Большая фуга подводит итоги интонационных процессов, охватывающих огромные масштабы. Поток раскаленной лавы обретает твердое русло лишь в ее заключительных девяти тактах – в диатонике, автентизме, в регулярной равномерной акцентности остинато тарантеллы.

От предклассической эпохи поздние квартеты Бетховена перекидывают мост к композиторской технике XX–XXI столетий. Рассмотренный принцип метроритмических преобразований стабильного звуковысотного комплекса возвращается по-новому в серийном методе композиторов новой венской школы, в ритмической технике Б. Бартока, И. Стравинского. К нему обращались и обращаются современные отечественные авторы – Э. Денисов, Б. Тищенко, Р. Щедрин и другие.

### Примечания

1. Последующие три опуса 136, 137, 138 представляют собой редакции ранее написанных произведений: кантаты «Славное мгновение» (1814), Фуги для струнного квартета (1817), увертюры «Леонора № 1» (1805).
2. Интересен тот факт, что князь Н. Б. Голицын, заказывая Бетховену струнные квартеты (ими стали квартеты № 12, 13, 15), отказался от приобретения партитуры популярного в то время произведения – оперы «Фрейшютц» К. М. Вебера.
3. Впервые к этим вопросам автор настоящей статьи обратилась в работе 1971 года [4]. Данный принцип на материале старинной и современной музыки описан также в статье Е. В. Вязковой [1–3].
4. См. анализ Н. Симакковой нескольких месс на мелодию хита XV в. – французской шансон «L'homme armé» [10].
5. Таковы, например Канцона Дж. Фрескобальди C dur и Капричио И. Я. Фробергера G dur.
6. Известный пример – Увертюра к опере «Орфей» К. Монтеверди.
7. В первой части Квартета ор. 18 № 1 начальный мотив темы главной партии повторяется более 130 раз, выполняя экспозиционную, развивающую и завершающую функции.

### Литература

1. Вязкова Е. В. К вопросу о единстве цикла в 13 квартете Бетховена // Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 20. – М., 1976. – С. 22–43.
2. Вязкова Е. В. Принцип непропорционального ритмического варьирования в «Искусстве фуги» Баха и его исторические связи // Полифоническая музыка. Вопросы анализа. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 75. – М., 1984. – С. 31–51.
3. Вязкова Е. В. Исторические корни одного современного принципа (К вопросу о непропорциональном ритмическом варьировании // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. – М., 1989. – С. 57–70.

4. Гончаренко С. С. Метроритмические преобразования тематизма в поздних квартетах Бетховена. – Новосибирск. – 1971. – Рукопись.
5. Гончаренко С. С. К вопросу о двойном финале в Квартете № 13 Бетховена // Вестник музыкальной науки. № 1 (3). – Новосибирск, 2014. – С. 101–112.
6. Гончаренко С. С. О принципе барочного циклообразования в квартетах Бетховена // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2014. – С. 60–63.
7. Долгов П. Смычковые квартеты Бетховена. – М., 1980. – 197 с.
8. Кириллина Л. Поздний стиль Бетховена: художник и эпоха // Культура, эпоха и стиль. Классическое искусство Запада. – М., 2010. – С. 147–172.
9. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена. – М., 1979. – 175 с.
10. Симакова Н. Мелодия «L'homme arme» и ее преломление в массах эпохи Возрождения // Теоретические наблюдения над историей музыки. – М., 1978. – С. 17– 53.
11. Харлап М. Г. Ритмика Бетховена // Бетховен. Сб. статей. Вып. I. – М., 1971. – С. 370–421.
12. Цахер И. О. Поздние квартеты Бетховена. – М., 1997. – 143 с.

## References

1. Vjazkova E.V. K voprosu o edinstve cikla v 13 kvartete Bethovena [On the question of the unity of Beethoven's 13 Quartet cycle]. Sb. trudov GMPI im Gnesinyh. Vol 20. Moscow, 1976. Pp. 22–43.
2. Vjazkova E.V. Princip neproporcional'nogo ritmicheskogo var'irovaniya v «Iskusstve fugi» Baha i ego istoricheskie svjazi. Polifonicheskaja muzyka. Voprosy analiza [The Principle of disproportionate rhythmic variation in Bach's «Art of Fugue» and his historical ties. Polyfonical music. Analytical issues] Sb. trudov GMPI im Gnesinyh. Vol. 75. Moscow, 1984. Pp. 31–51.
3. Vjazkova E.V. Istoricheskie korni odnogo sovremennogo principa (K voprosu o neproporcional'nom ritmicheskom var'irovanii) [Historical roots of one of the modern principle (on the question of disproportionate rhythmic variation)] Problemy muzykal'noj nauki [Problems of musical science] Vol. 7. Moscow, 1989. Pp. 57–70.
4. Goncharenko S.S. Metroritmicheskie preobrazovanija tematizma v pozdnh kvartetah Bethovena [Metrorhythmical transformations of themes in Beethoven's late quartets] Novosibirsk. 1971. Manuscript.
5. Goncharenko S.S. K voprosu o dvojnomo finale v Kvartete № 13 Bethovena [On the question of double final of Beethoven's string quartet no. 13] Vestnik muzykal'noj nauki [Bulletin of musical science] No 1 (3). Novosibirsk, 2014. Pp. 101–112.
6. Goncharenko S.S. O principe barochnogo cikloobrazovanija v kvartetah Bethovena. [On the principle of the Baroque cycle formation in the quartets of Beethoven] Problemy muzykal'noj nauki [Problems of musical science] Ufa, 2014. Pp. 60-63.
7. Dolgov P. Smychkovye kvartety Bethovena [Beethoven string quartets] Moscow, 1980. 197 p.
8. Kirillina L. Pozdnij stil' Bethovena: hudozhnik i jepoha [Late Beethoven style: the artist and the era] Kul'tura, jepoha i stil'. Klassicheskoe iskusstvo Zapada [Culture, the era and style. The classical art of the West] Moscow, 2010. Pp. 147–172.
9. Klimovickij A.I. O tvorcheskom processe Bethovena [About the creative process of Beethoven] Moscow, 1979. 175 p.
10. Simakova N. Melodija «L'homme arme» i ee prelomlenie v messah jepo-hi Vozrozhdenija [Melody L'homme arme» and its interpretation in the masses of Renaissance] Teoreticheskie nabljudenija nad istoriej muzyki [Theoretical observations on the music history] M., 1978. Pp. 17 – 53.
11. Harlap M.G. Ritmika Bethovena. Bethoven [Beethoven's rhythmic. Beethoven] Coll. of articles. Vol. I. Moscow, 1971. Pp. 370-421.
12. Caher I.O. Pozdnie kvartety Bethovena [Late quartets of Beethoven] Moscow, 1997. 143 p.

**Об одном принципе  
доклассического формообразования  
в поздних квартетах Бетховена**

В статье исследуется принцип метроритмических преобразований стабильного звуковысотного комплекса. Кратко характеризуются этапы его использования в западноевропейской музыке Ренессанса и барокко: в мотетах, в мессах-парафразах, в сюитах и полифонических циклах. В статье указывается, что обращение Бетховена к доклассическим принципам формообразования связано с альянсом ритмического варьирования как способа горизонтального продвижения музыкальной мысли и полифонии.

Автор анализирует отдельные части струнных квартетов Бетховена, созданных в 1824–1826 годы. В статье показаны динамические функции ритмического варьирования как приема тематического развития (op. 130, 132, 132) и формообразования (op. 132, 133). Специальное внимание уделяется вопросу о тематической организации в Большой фуге В dur op. 133. Из последования двойных фуг, темы которых построены на одном звуковысотном комплексе, образуется слитно-циклическая композиция с чертами вариационности и зеркальной симметрии. Рассматривается аклассичность выразительных средств в Увертюре Большой фуги в условиях классической тональной системы.

В синтезе принципов доклассической полифонии, сонатной формы, сонатного цикла композитор находит новые ресурсы, создает уникальные концепции, перебрасывая мосты из прошлого в будущее музыкального искусства.

**Ключевые слова:** доклассические принципы формообразования, полифония, метроритмическое варьирование, стабильный звуковысотный комплекс, Бетховен, поздние квартеты, тематическое развитие.

**On a principle  
of pre-classic formation  
in the late quartets of Beethoven**

The article deals with the principle of metro-rhythmical transformations of stable pitch complex. Such stages of its use in Western European music of the Renaissance and Baroque as motets, masses-paraphrase, suites and polyphonic cycles are summarized. The article indicates that Beethoven's addressing the pre-classic principles of morphogenesis is associated with the rhythmic variation alliance (as a way of horizontal promotion of musical thought) and polyphony.

The author analyzes some parts of Beethoven's string quartets created in 1824–1826. The article shows the dynamic features of rhythmic variation as a method of thematic development (op. 130, 132, 132) and musical formation (op. 132, 133). Special attention is paid to the question of thematic organization in the Great Fugue in B flat major op. 133. From the double fugues succession (themes of the fugues are built on the same pitch complex) a conjoint-circular composition is formed with traits of variations and mirror symmetry. Aclassicality of expressive means in the Overture of the Great Fugue is discussed in the context of classical tonal system.

In the synthesis of principles of pre-classic polyphony, Sonata form, and Sonata cycle the composer finds new resources, creates a unique concept, throwing bridges from the past to the future of musical art.

**Keywords:** pre-classic principles of the musical formation, polyphony, metro-rhythmical variation, stable sound complex, Beethoven's late quartets, thematic development.

---

Гончаренко Светлана Сергеевна – профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории (академия) им. М. И. Глинки.

E-mail: lalumiere@ngs.ru

---

Svetlana Goncharenko – Professor at the Music Theory Department of the Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka.

E-mail: lalumiere@ngs.ru