

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

М.Ш. БОНФЕЛЬД

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

СТРУКТУРЫ ТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

В двух частях

часть 2

*Допущено
Министерством образования
Российской Федерации
в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности 030700
«Музыкальное образование»*

Москва



2003

ББК 85.90я73
Б81

- Бонфельд М.Ш.**
Б81 Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС. 2003. — Ч. 2. — 208 с.: ноты.

ISBN 5-691-01039-5.

ISBN 5-691-01041-7(II).

Учебное пособие по курсу анализа музыкальных произведений не имеет аналогов в отечественной и мировой литературе по музыкальному образованию. В пособии впервые на системном уровне осуществляется анализ структур тональной музыки. Аргументация системы тональной музыки дана в теоретических очерках, а сжатое описание структур — в учебных главах.

Учебное пособие издается в двух частях. Во вторую часть вошли разделы, посвященные характеристике и анализу простых и сложных форм. Нумерация примеров сквозная.

ББК 85.90я73

ISBN 5-691-01039-5
ISBN 5-691-01041-7(II)

© Бонфельд М.Ш., 2003
© «Гуманитарный издательский
центр ВЛАДОС», 2003
© Серийное оформление обложки.
«Гуманитарный издательский
центр ВЛАДОС», 2003

Глава VI

ПРОСТЫЕ ФОРМЫ

§1. Общая характеристика

С конструктивной точки зрения к **простым формам** относят структуры, состоящие из разделов (частей), *соизмеримых с периодом*. Следовательно, *эталон* структурного ритма в этих структурах становится *первый период*, с которого начинается любая простая форма.

Однако такое определение не характеризует полностью сущности простых форм. Она заключена по крайней мере еще в двух свойствах, каждое из которых имеет принципиальное значение.

Первым из них, которое неотъемлемо от простых форм, состоящих из двух или трех частей, является *несовпадение функций* этих частей. Этим простые формы отличаются от удвоенного или утроенного периода, где при наличии двух-трехфазного структурного ритма функции каждого из входящих в него периодов идентичны: *экспонирование одного и того же материала*. В простых формах либо *экспонируется разный материал*, либо материал *экспонируется и развивается*.

Но наряду с этим присутствует второй, с точки зрения функционально-содержательной не менее важный фактор: сохраняющееся во всех простых формах *смысловое единство*, независимо от их конкретной реализации.

В одночастной форме оно вытекает из самой природы этой структуры, содержащей *изложение одного тематического материала*, — единство обеспечено и единым способом существования, и единым материалом (совпадение однофазного структурного и тематического ритмов).

Что же касается более развернутых простых форм, то здесь возможны следующие варианты.

Если в простой двух- или трехчастной форме экспонируется только один тематический материал, то обязательно появляется развитие, основанное, как правило, на *этом же* (или зависимом от него) материале. В этом случае простая форма отличается *единством тематического материала* как в экспозиционных, так и в развивающих разделах, и, следовательно,

двух- или трехфазный структурный ритм сочетается с однофазным тематическим.

Если же в такой форме содержится изложение двух различных тем, то сводится к минимуму развитие как способ существования, ибо отсутствуют самостоятельные части, ему посвященные. В этом случае простая форма отмечена *единством способа существования* материала.

Таким образом, обеспечивается сохранение определенного смыслового единства (однофазного смыслового ритма) при существующей (в двух- или трехчастных формах) *структурной расчлененности*.

§2. Простая одночастная форма

Простыми одночастными формами называются такие, которые по своим структурным параметрам *не выходят за рамки периода*, но либо резко *ограничены* от остального материала произведения, либо оказываются *самостоятельными произведениями*. Одночастная форма *автономна*.

Первый из указанных случаев встречается в крупных, чаще всего сонатных формах, вступительные разделы которых написаны в форме периода. Обычно эти вступления не принимают участия в следующей за ними сонатной структуре, и потому, являясь частью более крупного сочинения, они одновременно отделены от него в гораздо большей степени, чем какой бы то ни было другой его участок, т. е. *сохраняют* по отношению к нему значительную *автономию*.

И даже если впоследствии материал вступления и фигурирует в самой сонатной форме, то присущая самому вступлению *структурная автономия* сохраняется.

В качестве самостоятельного произведения одночастная форма широко использована в творчестве романтиков, тяготевших к вокальной и инструментальной миниатюре, и их последователей.

Особенности внутренней структуры одночастной формы как автономного произведения заключаются в следующем.

Во-первых, выступая в этом качестве, одночастная форма должна иметь ярко ощутимые *начало, середину и конец*, а это означает, что необходимые свойства срединного и завершающего разделов должны *сосуществовать* с формой периода, для которого органична только начальная стадия. Это значит, что на *однофазный структурный ритм* накладывается *трехфазный логико-смысловой*. В результате такого сосуществования

период в подавляющем большинстве случаев становится *ненормативным*.

Во-вторых, сам масштаб нормативного периода, как правило, недостаточен, чтобы оказаться полноценным для самостоятельного произведения. Всякое же увеличение масштаба также приводит к ненормативности¹.

Таким образом, в качестве одночастной формы чаще всего выступает ННЭП, отдельные участки которого, выполняющие функцию развития и завершения, оказываются несколько гипертрофированными сравнительно с нормативными.

Симфония Гайдна № 104, D-dur открывается медленным вступлением, представляющим собой одночастную форму — ненормативный по масштабу и способу членения период. Однако этот раздел — не просто период как изложение музыкального материала, за которым должно последовать нечто иное, связанное с этим периодом и образующее с ним более крупную форму. Тот материал, который появится далее, в новом темпе (*Allegro*), и который тоже начнется с изложения, вне всякого сомнения интонационно связан со вступлением, равно как и материал других частей (мотивная и ритмическая связь вступления и всего последующего опирается и на ламентозные нисходящие секунды, и на начальные фанфары, играет роль здесь и пунктирный ритм, — все это прорастает на обширном пространстве симфонии). Однако *вступление как материал, организованный в определенное смысловое и структурное единство*, в дальнейшем участия не принимает и потому воспринимается как совершенно автономный раздел по отношению ко всему последующему.

Организация этого раздела свидетельствует о том, что композитор осознавал это обстоятельство и так выстроил вступление, что оно оказывается во многих отношениях самодостаточным, но при этом содержит и тот комплекс противоречий, который служит импульсом к возникновению симфонического целого.

Противоречия эти бросаются в глаза: контраст фанфары и *lamento*, обостренный динамикой, оркестровкой, гармонией,

¹ Э. Праут приводит уникальный пример одночастной формы, представляющей собой НЭП: куплет песни Р. Шумана «Вечерняя звезда», ор. 79, № 1 (*Праут Э.* Музыкальная форма. М., 1917. С. 86). И все же существование этого периода как одночастной формы обусловлено четырехкратным повторением его в песне (с различным словесным текстом и, соответственно, с различным характером исполнения, который и сам по себе в состоянии создать эффект срединности и завершения).

взаимоотношениями фона и рельефа, проникновением полифонического начала в гомофонно-гармоническую по сути ткань; активное тональное развитие; гармоническая разомкнутость и т. п. Однако при этом обнаруживается виртуозная работа по обузданию этих противоречий в рамках единого материала и единой структуры.

Гайдн начинает вступление контрастом фанфар и «стонущих» секунд, укладывая и то и другое в рамки одного предложения, стягивая единой структурой, но не только. Предложение строится из двух фраз, неравных по масштабу: в первой, «громкой», — 2 такта, во второй, контрастной по динамике, — четыре, организованных по принципу суммирования (1+1+2). Первая фраза (т. 1—2) нормативна по всем признакам, вторая организована гораздо сложнее. Она тоже начинается двумя однотактовыми мотивами (как и первая), но каждый из этих мотивов уже несет в себе черты ненормативности, так как завершается скорее кадансом, а не цезурой, ибо в такте оказывается уже не одна, а две гармонические функции. Мало того, мотивы, столь монолитные в унисоне *tutti*, здесь дробятся на фон (первая половина такта) и рельеф (вступление первых скрипок), что умножает их весомость, но то обстоятельство, что оба первых мотива завершаются неустоем (D_2), не создает после второго мотива ощущения завершенной фразы и заставляет ждать продолжения, которое приносит новые неожиданности. В том месте, где должен был завершиться третий мотив, цезура *преодолевается* модулирующим аккордом в F-dur, и весь следующий такт представляет собой неполный автентический каданс в этой тональности с филигранно разработанной фактурой и структурой. Отсутствие цезуры между т. 4 и 5 создает эффект суммирования по отношению к двум предыдущим, воспринимавшимся по отдельности; но, одновременно, дважды повторенная мельчайшая ритмическая фигура с пунктирным ритмом в предыкте и остановкой на восьмой создает внутри этого суммирования эффект дробления, и возникает тончайшая игра структурных ритмов на протяжении этого последнего двутакта, самого насыщенного во всем предложении по количеству «событий». Таким образом, хотя громкостная, динамическая кульминация была обозначена в начале, в унисоне *ff*, внутренняя, «событийная» логика развития имеет кульминацией конец предложения, к которому и было направлено все развитие, подчиняющее себе внешний контраст, довлеющее над ним.

Второе предложение строится на первый взгляд симметрично по отношению к первому: та же двутактовая унисонная фраза

в начале и та же дифференциация на фон и рельеф в последующих «тихих» мотивах, но симметрия нарушается уже в т. 3 второго предложения. Вначале нарушение даже не осознается как таковое: речь идет всего лишь о том, что первый аккорд т. 3 *не повторяет* тонику F-dur предшествующего мотива, но начинается с модулирующего аккорда в g-moll, совершенно новой тональности, выводящей за пределы «ближайших родственников» — параллельных d-moll и F-dur (тоника g-moll появится только в т. 7, в момент каданса, но напряженное тональное развитие начинается именно с этого момента).

В то же время мотив (в т. 3 второго предложения) сам по себе гораздо ближе к начальным туттийным, чем аналогичный ему в первом предложении, поскольку, как и туттийные, он строится на *одной гармонической функции* и завершается *цезурой*. И может быть, именно поэтому, а также потому, что мотив, следующий за ним в т. 4 второго предложения — его *секвентное* повторение, эти два мотива в гораздо большей степени ощущаются объединенными друг с другом и отграниченными как от того, что было до них, так и от того, что наступает после. А это означает, что они образуют *вторую фразу*, после которой (с т. 5 этого предложения) следует *третья фраза* — новое качество. Фактура еще больше дифференцируется: фон и рельеф звучат уже не во временной последовательности, а в одновременности (скрипки первые и вторые), возникает дробление — по полтакта, а далее мелкие ритмические фигуры уходят в глубину фактуры, а над ними «воспаряют» высокие струнные, т. е. развитие достигает своего апогея в предкадансовом т. 6 второго предложения. Таким образом, в предложении оказывается *три фразы*, и хотя это период повторного строения, но изменения во втором предложении по отношению к первому можно считать *существенными*. Попутно следует заметить, что контраст к концу второго предложения по крайней мере в одном отношении оказался преодоленным — ламентозный материал в процессе развития завоевал все то регистровое пространство, которое ранее принадлежало только первой фразе каждого предложения — фанфарам.

Второе предложение также завершается неполным автентическим кадансом, но уже в основной тональности — d-moll, и на этом, казалось бы, вступление можно было бы завершить. Тем не менее вновь звучат d-moll'ные фанфары т. 1 вступления, которые, однако, имеют неожиданное, абсолютно непредсказуемое, но поразительно точно найденное продолжение. Повторение фанфар, которое мы «предслышим» в следу-

ющем такте (уже сформировалась прочная инерция), появляется, но звучит в динамике, оркестровке и регистре *второго*, ламентозного *мотива*, а появление сразу же вслед за этим неполного каданса отмечено абсолютным господством d-moll (в предыдущем кадансе — после отклонения в g-moll — он устанавливался только на K₄) и глубокой неаполитанской субдоминантой, напоминающей, в частности, о преодоленном промежуточном g-moll.

В структуре периода роль последних четырех тактов представляется амбивалентной: легче сказать чем они не являются, чем однозначно определить их функцию.

Начинается этот фрагмент как *третье предложение* — первый его такт представляет собой точное повторение начального такта симфонии (исключая фермату и некоторые детали оркестровки). Однако до структурных параметров предложения фрагмент не дорастает, будучи скованным кадансовой формулой (она начинается уже в т. 2 неаполитанским секстаккордом — самой мощной субдоминантой с начала симфонии).

С другой стороны, есть важная подробность структурного ритма, вполне соответствующая представлениям о *дополнении* — реализация в последних двух тактах процесса замыкания: повторение pianissimo фанфарного мотива в предложенной гармонизации не отделяется цезурой от каданса, ибо цезура преодолена тем же самым неаполитанским секстаккордом, остановка на котором в данных условиях немыслима. Поэтому образуется неделимое двухтактное построение, которое выглядит суммированием после предшествующего дробления. Тем не менее этот фрагмент невозможно квалифицировать и как *дополнение*, ибо дополнение либо подхватывает *конец* основного построения, либо строится на *собственном* материале, но практически никогда не использует *начало* основного построения; кроме того, здесь нет свойственного дополнению кадансирования как *скандируемой формулы* — есть только один каданс, да и то неполный.

Расширением этот фрагмент, в принципе, можно обозначить, так как он вносит новое качество в уже дважды прозвучавший материал, но не без оговорок: как это было показано ранее, расширение связано с внедрением элементов развития и потому обычно связано со срединными элементами периода, но не с его началом. Таким образом, возникает раздел, в котором можно обнаружить черты всех трех этих структурно-смысловых элементов периода, но ни один из них не реализован здесь полностью.

Что же представляют собой в целом эти столь насыщенные драматургически 16 тактов?¹ Анализ позволяет сделать вывод, что это совершенно *самодостаточное построение*, в котором первое предложение и первые два такта второго содержат развернутое и разнообразное по представленному материалу *начало* — первую логическую стадию произведения; второе предложение, начиная со второго мотива — *средний раздел*, некое развитие (в общепроцессуальном смысле), приводящее к нивелировке контраста в *заключении* (с элементами репризы), которое размещено в расширении. То есть выполнены все условия, необходимые для существования *одночастной формы* как *автономного раздела*.

Но если бы Гайдн создал третье полноценное предложение, то комплекс противоречий был бы полностью исчерпан, и не было бы импульса к дальнейшему движению; с другой стороны, если бы вступление завершилось четырьмя тактами ранее, оно не состоялось бы как автономная структура. Анализ показывает, что композитор поистине прошел по лезвию бритвы, найдя единственное в своем роде неизбежное, но в то же время каждый раз ощущаемое как неожиданность решение.

Автономия вступления вытекает не только из его структурной самодостаточности, с одной стороны, и структурной же отбединенности — с другой. Жанрово-образная сфера вступления — фанфары и *lamento* — это как бы темы, предложенные на выбор слушателю: «так о чем у нас пойдет речь — о героическом действии или о перипетиях чувства?» Как выясняется с началом *Allegro* — ни о том, ни о другом, а может быть, и о том, и о другом, но не в традиционной форме оперных штампов, как это намечено во вступлении. Лукавый Гайдн отбрасывает обозначенные возможности с тем, чтобы повести за собой в еще неизведанное².

А вступление так и остается «памятником самому себе».

¹ Анализ, помимо всего прочего, показывает, что величина периода сама по себе не может служить показателем нормативности: 16 тактов — масштаб *нормативного* периода, но в данном случае период *ненормативен и по масштабу*, так как включает в себя два неравновеликих предложения, ненормативных по масштабу (6+7), и три такта расширения.

² Ситуация «выбора», которую Гайдн едва ли не первый обозначил в инструментальной музыке, затем будет неоднократно использована многими композиторами, вплоть до нашего времени. Из наиболее ярких случаев — вступление к финалу Девятой симфонии Бетховена и *Der schwer gefasste Entschluss* («Трудно найденное решение») в финале его же Квартета op. 135.

Fl.

Ob.

Cl. (A)

Fag.

Cor.

Tr-be

Timp.

V-ni I

V-ni II

V-Je

V-c.
e
C-b.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

p

p

p

p

p

p

p

11



§3. Простая двухчастная форма

Своими истоками простая двухчастная форма связана с песенными и танцевальными жанрами, структура которых основана на чередовании разделов: запев—припев. В европейской музыке сочинения такого рода распространяются уже в XVI в.¹ Наиболее широкое распространение простые двухчастные формы в инструментальной музыке получили в эпоху венских классиков. Образовалась целая группа двухчастных форм, различных по конструкции и внутренним чертам.

¹ Использование простой двухчастной формы в протестантских гимнах и хорах отмечено Э. Праутом (*Праут Э. Музыкальная форма. С. 134*). Эта форма использовалась и в танцевальной музыке: см., например, лютневые танцы XVI в., в которых первая часть — еще не вполне оформившийся период (пример 16).

В качестве первой части двухчастных форм всех типов выступает период (нормативный или ненормативный). Разновидности простой двухчастной формы определяются по характеру *второй* части, всегда *соизмеримой* с первым периодом, и по тем соотношениям, которые образуются между двумя частями этой структуры.

Характер вторых частей определяется *способом существования* помещенного в них материала. Встречаются три варианта второй части:

- 1) *изложение* нового материала (B^1);
- 2) *развитие* материала первого периода (A_1);
- 3) *совмещение изложения и развития*.

В этом последнем случае *вторая часть* делится на *два раздела*, первый из которых, *соизмеримый с предложением*, содержит либо развитие материала, либо приближается к изложению, второй же представляет собой *включение* (т. е. повторение) фрагмента *первой части*. Масштабы повторяемого фрагмента *соизмеримы с предложением* (реже — с фразой или структурой, незначительно превышающей предложение). Наиболее типично включение *второго предложения* первого периода двухчастной формы. Такая форма получила наименование *простой двухчастной формы со включением*. Независимо от масштабных соотношений разделов *внутри* второй части, она *соизмерима с первым периодом*.

Эти три типа двухчастных форм отличаются друг от друга взаимоотношением материала *внутри* них, процессом формирования и взаимодействием структурного, тонального и смыслового ритмов.

Первая разновидность — *простая двухчастная форма типа АВ* — это редкий в простых формах случай, когда принципом соотношения разного материала (в первой и второй частях) является сопоставление: и та и другая части представляют собой период — показ материала. Благодаря этому структурный и смысловой ритмы совпадают своими границами, и поэтому композитору приходится всякий раз решать проблему объединения двух самостоятельных по материалу периодов в неразделимое целое².

¹ Буквами в скобках здесь и далее будут даны обозначения разделов в схемах. Первый период в простых формах и первая часть в сложных обозначаются обычно буквой А.

² «Обе части формы во всех случаях должны обладать *единством*, без которого не может быть создано художественное целое» (Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. М., 1980. С. 119).

Типические решения этой проблемы таковы:

а) *многократное повторение* первой и второй частей, подобно запеву-припеву, как бы заменяет собой их внутреннее сопряжение (такая двухчастная форма — нередкий случай в вокальной музыке, но аналогичное решение возможно и в инструментальных жанрах);

б) на первый план выступает *тонально-гармонический ритм*, обеспечивающий единство и цельность формы; в этом случае вторая часть может и по смысловому ритму оказаться в известной зависимости от первой;

в) и, наконец, как об этом было сказано ранее, обе части в этом случае характеризуются *единым способом существования материала*.

В качестве примера первого из указанных решений может послужить шубертовский вальс ор. 18-а, № 1. Он складывается из двух разделов, каждый из которых помещен в знаки реприз, т. е. повторяется дважды. И каждый из этих разделов написан в простой двухчастной форме типа АВ, причем материал А и материал В в обоих случаях один и тот же.

Первый раздел — это простая двухчастная форма, первая часть в которой — ННЭП по способу членения (первое предложение завершается полным несовершенным кадансом), неповторного строения, модулирующий в тональность доминанты (E-dur — H-dur), модуляционный (второе предложение начинается в cis-moll). Вторая часть — изложение нового материала — ННЭП по способу членения (по той же причине — полный каданс в конце первого предложения), повторного строения, однотональный (тональность конца первого периода — H-dur).

Затем идет второй раздел вальса, построенный в точно такой же форме, с тем же тематическим материалом в каждой части и с той же структурой в частях. Различие касается только тонального движения: первый период второго раздела начинается в одноименном миноре по отношению к концу первого раздела (h-moll) и через fis-moll модулирует в E-dur, весь второй период пребывает в этой последней тональности. И этот раздел, точно так же как и первый, звучит дважды, согласно знакам реприз.

В результате возникают следующие предпосылки к объединению двух самостоятельных по материалу периодов в цельную двухчастную структуру:

во-первых, четырехкратное повторение запева-припева создает инерцию восприятия их «в связке» и как бы уже неотделимых друг от друга;

во-вторых, двухфазный тематический ритм накладывается уже не на двухфазный, а на *многофазный* структурный;

наконец, в-третьих, немаловажную роль в объединении этих периодов играет тональный ритм: *трехфазный* в первом периоде, он становится *однофазным* во второй части, причем тональность второго периода — это тональность *завершения первого*, т. е. в тональном отношении весь второй период — это *продолжение и закрепление последней тональности первого периода*.

Столь же важен тональный ритм для слияния в целое всего этого вальса, ибо многофазный тональный ритм, если рассматривать его в совокупности обеих двухчастных форм (E — cis — H — h — fis — E), выглядит в крупном плане как трехфазный, с доминантовой тональностью в середине и единой, основной — в крайних участках. Однако последование тональностей в рамках целого не ограничено элементарным чередованием этих трех фаз, но обладает своей, весьма изощренной логикой. Так, движение cis — H, т. е. от тональности второй ступени к первой, затем будет продублировано при возвращении в первоначальную тональность (fis — E), что создает абсолютно идентичные кадансовые обороты и иллюзию полного совпадения взаимоотношений тональностей в периодах. На самом же деле оно отнюдь не идентично, ибо h-moll гораздо дальше от основной тональности (E-dur), чем H-dur, ибо это вторая степень родства; а fis-moll, тональность натуральной доминанты, несколько дальше от h-moll, чем параллельный cis-moll от E-dur. То есть в целом вырисовывается следующая картина: резкий перепад в момент смены мажора минором на стыке двухчастных форм, а затем — плавное восстановление тонального единства.

Таким образом, двухфазный тематический ритм сочетается в этом вальсе с многофазным структурным и трехфазным (многофазным) тональным — так создается внутренняя спаянность, отсутствие разделяющих швов:

81 Waltzer

The musical score is for a waltz, page 81. It is in 3/4 time and D major (two sharps). The tempo is marked 'Waltzer'. The dynamics include 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The score consists of two staves: a treble staff for the right hand and a bass staff for the left hand. The melody is primarily in the right hand, with some chords and single notes. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The key signature changes to D minor (two sharps) in the final measures.



Несколько иная ситуация возникает в вальсе Шопена *As-dur* op. 34, № 1. Первый раздел вальса представляет собой простую двухчастную форму типа АВ (тоже повторенную, поскольку она заключена в знаки реприз), в которой первый период — НЭП, повторного строения с *одинаковыми кадансами* в концах предложений, но в конце первого предложения слышится *неполный автентический каданс* (последование DD—D), а в завершении второго предложения этот же каданс воспринимается как *модуляция в тональность доминанты* и, соответственно, становится уже *полным*.

Вторая часть носит ярко выраженный завершающий характер, ибо она представляет собой выросшие до размеров периода

два полных каданса. Но поскольку этот раздел строится на совершенно *новом материале* и представляет собой его *изложение*, поскольку рамки каданса не помешали этому изложению быть структурированным почти по всем нормативным характеристикам периода, и поскольку тональность этого построения — As-dur (а не Es-dur, тональность конца первой части), то это построение уже не может квалифицироваться как дополнение, но только как *вторая часть* простой двухчастной формы (ННЭП по способу членения, так как срединный каданс — полный). Тем не менее эта вторая часть находится в известной тонально-гармонической зависимости от первой, ибо кадансирующий характер в значительной мере делает возможным ее существование только как *завершающего раздела* более крупной формы, т. е. лишает в полной мере самостоятельного значения. Следовательно, хотя структурный и тематический ритмы в данном случае совпадают и грань между первой и второй частями весьма ощутима, единство целого в значительной мере достигнуто с помощью тонально-гармонического (трехфазного) и смыслового (однофазного) ритмов.

Конечно, нельзя сбрасывать со счетов и тот факт, что эта двухчастная форма существует не сама по себе, но включена в качестве раздела в значительно более крупную структуру, причем этой музыке изначально свойственна некоторая калейдоскопичность и заметное превалирование изложения над развитием.

82 [Vivace]



Во второй из разновидностей — *простой двухчастной форме типа АА₁* — структурный ритм, как правило, не совпадает со смысловым: двухфазному структурному ритму противостоит однофазный тематический. Несмотря на различие способа существования материала, структурно части такой формы подобны: вторая часть чаще всего соизмерима в этом случае с периодом.

Особую же спаянность придает форме совершенно самостоятельный по отношению к другим тональный ритм; он включает три фазы: начальную, промежуточную и конечную, и каждая из них определяется специфическим отношением к фактору тональной устойчивости. Устойчивая тональность начала первой части (первая фаза) сменяется модулированием, т. е. тональной неустойчивостью (вторая фаза), которой отмечено окончание первой части или начало второй (чаще оба этих момента структуры), в конце же второй части обязательно следует восстановление тональной устойчивости, как правило (но не всегда), связанное с возвращением к первоначальной тональности (третья фаза).

Таким образом, в двухчастной форме типа AA_1 возникает наложение друг на друга трех ритмов, различных по количеству фаз: однофазного — смыслового, двухфазного — структурного и трехфазного — тонального, что придает форме исключительную цельность и вместе с тем определенность (не случайно такие формы легче всего обнаруживаются и идентифицируются).

Один из достаточно типичных примеров двухчастной формы этого типа — вальс Шуберта оп. 18а, № 2:

83



Первая часть вальса написана в форме удвоенного двойного периода, в котором оба периода представляют собой ННЭП по способу членения, так как их первые предложения завершаются полными кадансами. Однако первый из периодов одното-

нален, а в конце второго совершается модуляция в тональность III ступени (H-dur — dis-moll), чем и обусловлены декоративные изменения в переизложении. Вторая часть (она повторена, учитывая знаки реприз, и потому соизмерима с двойным периодом) представляет собой развитие и начинается цепочкой модулирующих секвенций (gis-moll, Fis-dur, cis-moll), которые возвращают материал к начальной тональности — H-dur. Таким образом, в крупном плане образуется трехфазный тональный ритм, накладывающийся, как уже было отмечено, на однофазный тематический и двухфазный структурный. И уже индивидуальной особенностью именно этого вальса является трехфазный *ладовый ритм*: вальс начинается и завершается в мажоре, однако конец первой части отмечен заволаживающим переходом в минор, из которого вторая часть (она тоже начинается в миноре) плавно возвращает к светлому мажору.

Возвращение к тональной устойчивости — один из важнейших критериев двухчастной формы этого типа, который позволяет отличить ее от структур типа главной партии в классических сонатных формах, где связующая часть, примыкая вплотную к основной и развивая ее материал, будучи структурно самостоятельным разделом, завершается *неустойчиво, разомкнуто*, что и препятствует восприятию формы главной партии в целом как простой двухчастной.

И, наконец, в *двухчастной форме со включением* эффект *возвращения* захватывает не только тональность, но и *тематический материал*, обеспечивая тем самым еще большую завершенность целого.

Однако в такой форме в противоречие со структурным ритмом входят уже два других, идентичные между собой по количеству фаз: двухфазному структурному ритму противостоят трехфазные — тональный и тематический.

В двухчастной форме со включением написана главная тема финала фортепианной сонаты № 2 (ор. 2, № 2) Бетховена. Ее первая часть — НЭП, масштабом 8 тактов, повторного строения, модулирующий в тональность доминанты (каданс в конце периода — полный, второго рода, с альтерированной субдоминантой и К₆, т. е. модуляция зафиксирована достаточно основательно). Вторая часть делится на два раздела, отделенных друг от друга однотактовой связкой-ходом; в первом способе существования материала является развитие, он тонально неустойчив (колебания между A-dur и E-dur), во втором разделе звучит включение, которое по характеру каданса напоминает, скорее, второе предложение первого периода (напомним, что

это период повторного строения, и первыми фразами сходны оба предложения). Завершается вторая часть в основной тональности (A-dur). Два трехфазных ритма — тематический и тональный — накладываются на ярко выраженный двухфазный структурный, так как вторая часть, рассмотренная в целом, соответствует по масштабу первой — периоду.

84 *Grazioso*

The musical score is for a piano piece, numbered 84 and marked 'Grazioso'. It is written in A major (two sharps) and 3/4 time. The score consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (p) dynamic. The music features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as piano (p) and forte (f). The structure of the piece is characterized by a two-phase construction, with thematic and tonal elements that correspond to the first phase in terms of scale.

Если же структурная двухфазность выражена недостаточно четко, если она хоть сколько-нибудь заметно ослабляется из-за диспропорции масштабов, т. е. увеличивается первый или

второй раздел второй части, это неизбежно приводит к ощущению крену в сторону трехчастной формы, в чем и сказывается преобладание двух трехфазных ритмов над одним двухфазным. Более подробно характеристика таких форм будет рассмотрена далее.

Как это видно из приведенных примеров, простые двухчастные формы бытуют и в качестве самостоятельных пьес, и как куплеты песенной формы, и как части более крупных произведений. Одним из наиболее характерных применений является их использование в качестве формы темы в вариационном цикле (возможно, в этом проявляются издавна присущие двухчастной форме черты песенного куплета, рассчитанного на многократное повторение).

§4. Простая трехчастная форма

Простая трехчастная форма — одна из наиболее распространенных в музыке начиная с XVII в., когда она вошла в употребление в ариях «da capo»¹. Широкое распространение этой формы в самом разном качестве обусловлено ее особой устойчивостью и естественностью для восприятия. Этими свойствами трехчастная форма обязана следующим факторам:

1) совпадению фаз, как минимум, двух из трех ритмов, обеспечивающему внутреннюю непротиворечивость формы;

2) эффекту возвращения в репризе, создающему законченность особого рода (*возвращение* — один из универсальных признаков завершения в искусстве).

Совпадение ритмических фаз образуется благодаря структуре, представляющей собой сочетание *трех частей*, соизмеримых с периодом. Поэтому и структурный ритм становится трехфазным, совпадая в границах либо с тематическим, либо с тональным, а иногда с тем и другим вместе.

Первая и последняя части структуры — это периоды, т. е. *изложение* материала в первой и *переизложение* в третьей частях.

¹ Строго говоря, форма «трехчастной песни» появляется уже во французской «шансон» XIV в., причем третья часть — некоторыми интонациями в разных голосах — напоминает репризу. Однако в условиях полифонического письма того времени это была, естественно, иная трехчастность, не связанная с периодической структурой; см., например: Г. де Машо. «В нежном плену мой разум» (9+4+10) (*Гийом де Машо. Ансамбли*. М., 1975. С. 34—35).

Типы *середин* определяются способом существования в них материала и классифицируются следующим образом:

1. Средняя часть — *показ нового материала (В)*, обычно тоже представляющая собой период.

Такая простая трехчастная форма встречается сравнительно редко, так как принципом соотношения материала между крайними частями и серединой в этом случае оказывается *сопоставление*, осуществленное в скромных границах малой формы и не компенсированное поэтому дальнейшим сопряжением, что всегда чревато распадом целого, нарушением единства. Немаловажную роль в таком внутреннем отторжении может сыграть совпадение границами ритмических фаз структурного, смыслового и тонального ритмов.

Середины подобного типа встречаются обычно в сочинениях песенно-танцевального характера, и хотя материал уподобляет их микроскопите, цельность и внутреннее единство обеспечиваются опорой на жанровую сферу.

Кроме того, в каждом отдельном случае автору удастся найти совершенно индивидуальное решение проблемы сохранения внутреннего единства таких структур, и потому их анализ всегда представляет особый интерес.

Типичный случай такой структуры — мазурка Шопена оп. 33, № 3.



a tempo

f

Fine

ritenuto

D. S. al Fine

Каждая часть этой мазурки — удвоенный двойной период. Их соотношение между собой — ошутимое *различие*, подчеркнутое сопоставлением тональностей (C-dur — As-dur), фактуры, регистра; в каждой части совершенно самостоятельный тема-

тический материал со своей интонационной сферой: плавными, «кошачьими» хроматизмами в первой части и размашистым, мужественным ходом от кульминационного звука вниз, в общей сложности на малую септиму, а затем устремленным движением к кульминации вверх на дециму — во второй. Чем же объединены эти два «музыкальных момента», столь отличающихся друг от друга, что именно скрепляет их в целое, обуславливает их существование как единой пьесы?

Вначале — о типических факторах, которые присутствуют, конечно, и в этом случае. Прежде всего, это два воплощения одного танца — мазурки. При известной дифференциации источников шопеновских мазурок (оберек, куявяк, мазурек и т. п.) здесь очевидно, что исток общий, так как и в крайних частях, и в середине один и тот же ритмический рисунок: раздробленная первая доля и достаточно частый ритмический и интонационный акцент на второй. Таким образом, налицо *объединение жанром, темпом и, разумеется, способом существования материала*, чем в определенной степени смягчается трехфазность тематическая. Таковы типические факторы, которые присутствуют в подобных случаях как закономерность.

А дальше начинается «колдовство», которое осуществлено только для данного конкретного случая.

Во-первых, весьма важным представляется то обстоятельство, что каждая часть — это *удвоенный* двойной период, причем в связи с первой частью можно говорить даже об *учтенном* периоде, поскольку двойной период заключен в знаки реприз. Следовательно, структурный ритм оказывается отнюдь не трехфазным, а *многофазным*, ибо общее число частей, соизмеримых со структурным эталоном — периодом, включая все повторения, составляет $10 (4 + 2 + 4)$, и даже если принять в качестве структурного эталона удвоенный период в целом, то и тогда их $5 (2 + 1 + 2)$! В результате — остается трехфазность тонально-гармоническая и смягченная (в связи с действием типических факторов) тематическая.

Во-вторых, хотя тонально-гармоническая трехфазность, вне всякого сомнения, присутствует, Шопен многое сделал, чтобы взаимодействие тональностей не исчерпывалось только сопоставлением, но и характеризовалось наличием *общих* черт.

Первое, что бросается в глаза в этом смысле, — переинтонирование звука *c*, которым, вначале без гармонической поддержки, начинается середина: тоника предшествующей тональности становится терцией новой. Этим сопоставление и подчеркивается (ибо в первом, субдоминантовом, т. е. весьма неустойчивом,

аккорде середины бывшая тоника оказывается септимой — самым неустойчивым тоном!), но одновременно устанавливается и некая *общая территория* в звукорядах этих двух тональностей.

Второе обстоятельство как бы скрыто, но и его роль несомненна. Это *родство неустоев* в обеих тональностях — альтерированной субдоминанты в As-dur — уменьшенного септаккорда II ступени, который звучит на первых долях т. 4, 10 и 12 второй части, и доминанты C-dur, отличающейся от этого аккорда только басом — звуком *g*: с этого аккорда первая часть начинается, и он же входит в кадансовый оборот завершения. Это второе обстоятельство, возможно, было бы и вовсе неощутимо, если бы сам Шопен не обозначил его очень ярко в конце второй части и при переходе к первой выразительнейшим форшлагом, который звучит еще, по сути, на басу *as*, и только на первой доле следующего такта его сменяет основной тон доминанты C-dur (последний такт примера).

В результате можно констатировать, что начало и конец второй части *сопряжены* соответственно с первой частью и репризой благодаря тонким взаимодействиям между звукорядами и гармонией сопоставляемых ладотональностей; более того, аккорд, которым это взаимодействие обусловлено, занимает достаточно заметное место в самой второй части (он фигурирует в кадансовом обороте, завершающем первые предложения каждого из периодов). Таким образом, композитором предприняты определенные шаги, чтобы смягчить воздействие тонально-гармонической трехфазности, «разгладить шов» на стыке крайних частей и середины.

В сочетании со смысловым (изложение), жанровым и ритмическим единством, многофазным структурным ритмом такие индивидуальные, более тонкие средства также достигают цели: при отчетливой трехчастности возникает единое целостное сочинение, все части которого соединены не всегда видимыми, но безусловно ощутимыми нитями.

2. Средняя часть по способу существования представлена в ней материала — *развитие*. Поскольку существуют три вида развития и все они встречаются в качестве середин простой трехчастной формы, то, соответственно, образуются и три типа середин:

а) середина, представляющая собой *связку-переход* (*с-п*) (пример 6);

б) середина — *продолженное развитие* (*A*) (пример 7);

в) середина — *разработочное развитие* (*R*) (пример 8).

Во всех этих случаях середина только *соизмерима* с периодом, хотя ее масштабы могут несколько отличаться (в ту или другую сторону) от первой части.

Если середина простой трехчастной формы не представляет собой сопоставления по тематическому материалу, она *неотделима* от первой части (хотя материал середины не всегда интонационно вытекает из того, что представлено в первой части; см., например, пример 6) и *зависима* от изложения именно *как развитие*; такие структуры по тематически-смысловому ритму характеризуются сочетанием *трехфазности* (изложение — развитие — изложение) и *однофазности*, ибо середина не выступает в качестве тематической альтернативы. Структурная и отчасти тематически-смысловая трехфазность создает четкое ощущение трехчастности, которая, однако, не превращается в этом случае в как бы сложенную из отдельных кубиков (опасность, всегда подстерегающая структуру типа АВА), но сохраняет внутреннюю цельность, и это достигается не индивидуальными решениями, но является типическим свойством, обусловленным самой сутью данной структуры. Поэтому нет ничего удивительного в том, что такого рода трехчастные формы встречаются несравненно чаще.

Реприза в простой трехчастной форме, как уже отмечалось, представляет собой период, и, следовательно, в ней происходит *полномасштабное переизложение* материала первой части.

По характеру переизложения все репризы делятся на две основные группы:

1) *точные репризы*, переизложение в которых представляет собой точное повторение материала первой части¹;

2) *неточные репризы*, т. е. такие, в которых по сравнению с первой частью возникают те или иные изменения.

В зависимости от характера этих изменений последняя группа реприз в свою очередь дифференцируется на две: *неточные по масштабу*; *неточные по материалу*.

Первый тип — *точные репризы* — не требует особых комментариев; новое качество при их восприятии связано только с местоположением репризы в форме; она звучит после середины, что само по себе в состоянии обновить характер восприятия; восстанавливает в памяти уже ушедшие образы, и они обретают новую прелесть как возвращение к знакомым ланд-

¹ И.В. Способин называет их «статическими» (Способин И.В. Музыкальная форма. М., 1958. С. 32).

шафтам, по которым слушатель уже «успел соскучиться»; преодолевает наметившуюся антитезу середины и т. д.¹.

Неточные репризы по масштабу — это, по сути, такое же точное повторение материала, при котором, однако, масштаб несколько (обычно незначительного) сокращается (*сокращенная реприза*) или увеличивается (*расширенная реприза*), однако никаких изменений, помимо самой величины репризы, не возникает и, соответственно, не возникает ощутимых изменений качества при восприятии.

Примером сокращенной репризы может послужить третья часть трио из менуэта в фортепианной сонате № 1 (ор. 2, № 1) Бетховена:



¹ В. Зак, говоря о повторяющихся звуках в некоторых мелодических фразах и, в частности, подвергая анализу первую фразу «Подмосковных вечеров» В. Соловьева-Седого («Не слышны в саду даже шорохи»), утверждает: «повторение звука (с) в первой фразе (с-молл) — дает наслаждение услышать прежнее, изначальное после нового, только что отзвучавшего. <...> последний звук фразы — словно ее микроприза, повторное утверждение тоники «покоя и тишины» <...> ибо реприза несет в себе тот же эмоциональный заряд, что и начало, но уже на ином динамическом уровне...» (Зак В. О некоторых «секретах доходчивости» и методы массовой песни // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974. С. 273).; ср.: «буквальность нотного текста не равносильна буквальности восприятия...» (Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. С. 202).



В целом трио написано в простой трехчастной форме с серединой, представляющей собой *разработочное развитие*: оно членится на четыре раздела (4+3+5+3), первые два из которых идентичны по материалу и способу его преобразования, третий раздел сохраняет с предыдущими мотивное единство, но резко отличается по способу преобразования, а четвертый мотивно близок с первыми двумя, но ощутимо отличается материалом от третьего раздела. Первая часть — ННЭП по способу членения (полный каданс в конце первого предложения) и по масштабу (во втором предложении есть расширение, величиной в два такта); в репризе же эта ненормативность по масштабу отсутствует: период ненормативен только по способу членения.

Пример расширенной репризы — в первой части скерцо из фортепианной сонаты № 2 (ор. 2, № 2) Бетховена. Весь первый

раздел скерцо (до трио) — простая трехчастная форма с разработочной серединой (10+6+6+1) и расширенной репризой. Первые два раздела середины отличаются друг от друга материалом, в третьем использован мотив из второго, но совершенно изменен способ преобразования материала; завершается середина тактом паузы, усиливающим ожидание репризы и вместе с тем отделяющим достаточно бурное развитие (оно по масштабу почти втрое превышает изложение) от репризы. Столь значительный масштаб развития, по-видимому, вызвал к жизни необходимость несколько расширить и величину репризы. И если первая часть этой трехчастной формы представляла собой НЭП повторного строения, однотональный, то в репризе, при сохранении остальных параметров, появляется дополнение к периоду, превращая его в ННЭП по масштабу. Это дополнение — всего лишь кадансовый оборот, но его основной смысл — в развитии фактуры (захват огромного регистрового пространства) и ритмических отношений: последние два такта строятся как последование трех гемиол (двухдольных фигур в трехдольном ритме), что резко обостряет движение и подчеркивает скерцозный характер музыки:

87 Allegretto

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system (measures 87-90) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 91-94) includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system (measures 95-96) includes a crescendo (*cresc.*), a forte (*f*) dynamic, and a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.



Неточные репризы по материалу связаны с преобразованием самого материала при переизложении и включают две разновидности:

а) *варьированная реприза* — переизложение материала первой части с декоративными изменениями;

б) *динамическая реприза* — переизложение материала первой части с существенными изменениями.

Варьированная и динамическая репризы являются следствием и продолжением сквозного развития-сопряжения, свойственного простой трехчастной форме со срединами типа *A*₁ и *R* (реже, но встречаются в этой ситуации и средины типа *c-n*). Но если варьированная реприза всегда отмечена *сохранением структуры* первого периода, то динамические репризы связаны, как правило, с *ложкой структуры*, т. е. с изменением состава периода.

Очень часто периоду из двух предложений в первой части формы противостоит *слитный* период в динамической репризе (пример 8; реприза представляет собой слитный период, масштабом 12 тактов, с двумя дополнениями; значительны изменения в мелодическом рисунке: от второй фразы каждого предложения не осталось и следа, сохранен только первый мотив и заключительный кадансовый оборот).

В качестве примера *варьированной расширенной репризы* можно обратиться к фортепианной сонате Бетховена № 11, ор. 22 — менуэт до трио (пример 67). Первая часть этой простой трехчастной формы представляет собой НЭП неповторного строения, однотональный; реприза сохраняет основные параметры этого периода, не меняя ни структурный, ни тональный, ни тематический ритмы. Добавляется дополнение, что делает репризу расширенной, но, кроме того, меняется фактура фона во втором предложении: она становится более активной за счет ритмического дробления (шестнадцатые вместо восьмых) и регистрового пространства, расширенного на октаву. Другим случаем варьированной репризы является реприза трио из менуэта фортепианной сонаты № 1 (пример 86). Она приведена выше как пример сокращенной репризы, но одновременно в ней есть изменения и в материале: период в первой части этой трехчастной формы был модулирующим в тональность доминанты главной тональности (*F-dur*) и модуляционным (отклонение в *d-moll* в 7—8-м тактах первого периода, т. е. в расширении); в репризе же период однотональный, а поскольку исчезло расширение, то с ним и модуляция в промежуточную тональность. Одним словом, при сохранении структурного и тематического ритмов изменился тональный ритм — он из трехфазного стал однофазным. Тем не менее в данном случае эти изменения следует квалифицировать именно как *декоративные*: возвращение в основную тональность в репризе не только не вносит момента динамизации, но, напротив, представляет собой наиболее естественный и привычный для простой трехчастной формы вариант возвращения к устойчивос-

Варьированная и динамическая репризы являются следствием и продолжением сквозного развития-сопряжения, свойственного простой трехчастной форме со срединami типа *A*₁ и *R* (реже, но встречаются в этой ситуации и средины типа *c-n*). Но если варьированная реприза всегда отмечена *сохранением структуры* первого периода, то динамические репризы связаны, как правило, с *ломкой структуры*, т. е. с изменением состава периода.

Очень часто периоду из двух предложений в первой части формы противостоит *слитный* период в динамической репризе (пример 8; реприза представляет собой слитный период, масштабом 12 тактов, с двумя дополнениями; значительны изменения в мелодическом рисунке: от второй фразы каждого предложения не осталось и следа, сохранен только первый мотив и заключительный кадансовый оборот).

В качестве примера *варьированной расширенной репризы* можно обратиться к фортепианной сонате Бетховена № 11, ор. 22 — менуэт до трио (пример 67). Первая часть этой простой трехчастной формы представляет собой НЭП неповторного строения, однотональный; реприза сохраняет основные параметры этого периода, не меняя ни структурный, ни тональный, ни тематический ритмы. Добавляется дополнение, что делает репризу расширенной, но, кроме того, меняется фактура фона во втором предложении: она становится более активной за счет ритмического дробления (шестнадцатые вместо восьмых) и регистрового пространства, расширенного на октаву. Другим случаем варьированной репризы является реприза трио из менуэта фортепианной сонаты № 1 (пример 86). Она приведена выше как пример сокращенной репризы, но одновременно в ней есть изменения и в материале: период в первой части этой трехчастной формы был модулирующим в тональность доминанты главной тональности (F-dur) и модуляционным (отклонение в d-moll в 7—8-м тактах первого периода, т. е. в расширении); в репризе же период однотональный, а поскольку исчезло расширение, то с ним и модуляция в промежуточную тональность. Одним словом, при сохранении структурного и тематического ритмов изменился тональный ритм — он из трехфазного стал однофазным. Тем не менее в данном случае эти изменения следует квалифицировать именно как *декоративные*: возвращение в основную тональность в репризе не только не вносит момента динамизации, но, напротив, представляет собой наиболее естественный и привычный для простой трехчастной формы вариант возвращения к устойчивос-

ти; тот же эффект — снятие напряжения — является и результатом исключения расширения. Таким образом, речь идет только о декоративных изменениях, результатом которых оказалось уменьшение степени драматургической напряженности.

Возвращаясь к проблемам, связанным с динамическими репризами и, конкретнее, с характерным для динамических реприз «стреттным» вариантом периода, превращающимся в слитный или близкий к *периоду-предложению*, следует отметить, что иногда такие репризы оказываются поводом для спорного толкования формы в целом.

Между тем только четкое ощущение двухфазности в структуре, выражающееся прежде всего в масштабных соотношениях периода и равной ему по масштабу второй части, позволяет услышать форму двухчастной несмотря на трехфазность тонального и смыслового ритмов. Но достаточно только одной из частей — середине или репризе — оказаться в масштабном отношении соизмеримой с периодом, как трехчастность проявится и в структуре в целом, если даже (что бывает редко) реприза будет представлена только одним предложением. Характерный пример такого рода: Моцарт. Соната для фортепиано № 10, KV 330, ч. II, середина:

88 [Andante cantabile]

The musical score is for the second movement of Mozart's Sonata for Piano, K. 330, measures 88-96. It is in G major, 3/4 time, and Andante cantabile. The score is written for piano (pp) and features a treble and bass staff. The treble staff has a melody with a 'pp' dynamic marking. The bass staff has a rhythmic accompaniment with a 'pp' dynamic marking. The score includes a 'cresc.' marking and a 'f' dynamic marking.



Первая часть формы — ННЭП по способу членения (первое предложение завершено цезурой), масштабом в 8 тактов, неповторного строения, модулирующий (f-moll — As-dur). Середина (В) — НЭП такого же масштаба, тоже неповторного строения и тоже модулирующий (но в обратную сторону: As-dur — f-moll). И наконец, реприза — это *одно (первое) предложение, обозначающее собой третью фазу-репризу*, завершенное уже не цезурой, но полным совершенным кадансом. Учитывая знаки реприз, и первая и вторая части — это повторенные периоды, т. е. никакого соответствия масштаба первых двух частей и репризы быть не может; кроме того, от начала до конца реприза звучит на органном пункте тоники и по сумме всех этих признаков должна была бы ощущаться, скорее, кодой простой двухчастной формы. Однако сила воздействия трехфазного тонального и смыслового ритмов такова, что даже такого «намёка» на репризу оказывается достаточно, чтобы проявилось ощущение и структурной трехфазности.

И напротив — как бы ни были отчленены друг от друга два раздела второй части в простой двухчастной форме со включением (пример 84), коль скоро масштабные отношения не оставляют сомнения в наличии только двух соизмеримых с эталонном-периодом частей, эффект структурной трехчастности не возникает.

§5. Удвоенные простые формы

К удвоенным простым формам относятся особые разновидности простых двух- и трехчастных форм (удвоенные формы периода, характерные и для одночастных структур, рассмотрены ранее).

Существуют два типа удвоенных простых форм, отличающиеся типом переизложения и структурой формы в целом.

Наиболее элементарно удвоение, отмеченное знаками реприз и не вносящее при переизложении-повторении материала ни малейших изменений (кроме самых незначительных, помещаемых в одно-, двухтактовых вольтах). Обычно повторяются (закljučаются в знаки реприз) отдельно первая и отдельно вторая (или вторая и третья) части. Такая удвоенная форма называется *повторенной двухчастной (трехчастной)*.

Двойные двухчастные (трехчастные) формы образуются в том случае, если при их переизложении возникают изменения. В таких формах повторение, естественно, выписано полностью, и в зависимости от порядка следования частей и их повторений встречаются две разновидности таких форм:

1) порядок следования частей такой же, как и в повторенных простых формах:

а) в двухчастной — **AABV¹**;

б) в трехчастной — **AA BA BA**;

2) если порядок следования частей становится **сквозным**:

а) в двухчастной — **AB AB** (Шуберт. Вальс, ор. 18а, № 1 — пример 81);

б) в трехчастной происходит как бы слияние двух трехчастных форм: **AB A A BA**, т. е. возникает пятичастная структура **ABABA**.

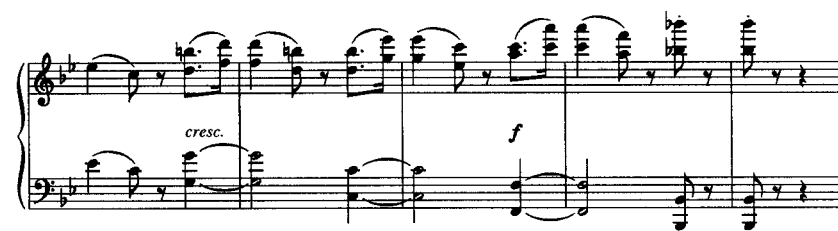
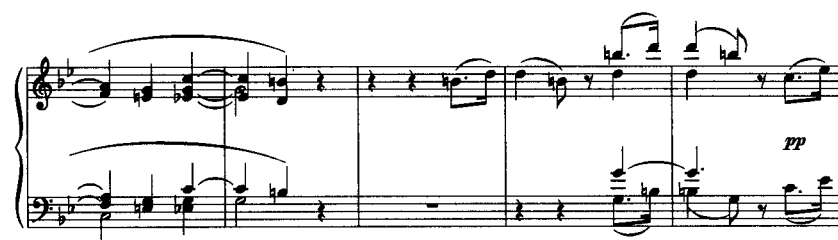
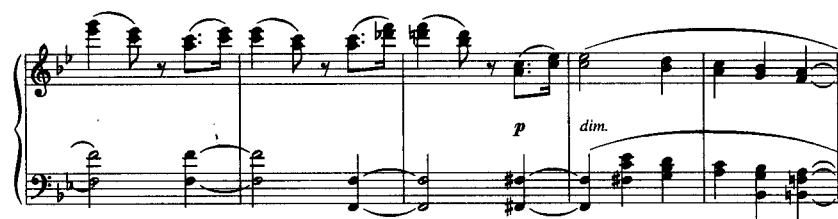
Примером двойной двухчастной формы первого типа может послужить первая часть скерцо из бетховенской сонаты № 29 (ор. 106) для фортепиано. Ее первая часть — удвоенный двойной период, в котором и изложение, и переизложение материала представляет собой ННЭП по масштабу (7 тактов, так как второе предложение короче первого на один такт) и по способу членения (первое предложение завершается полным несовершенным кадансом), неповторного строения, модулирующий и модуляционный. Структурный, тональный и тематический ритмы в этих периодах соответственно совпадают; различие

¹ Здесь буквой **В** обозначены вторые части простых двух- или трехчастных форм, вне зависимости от их конкретного характера.

сосредоточено преимущественно в регистре: второй период звучит октавой выше. Несколько меняется заключительный каданс: в конце первого периода он полный несовершенный, в конце второго — полный совершенный. Аналогичным образом строится и измененное повторение второй части: в ней при повторении также основными изменениями оказываются изменения регистра: весь материал, кроме нескольких тактов, звучит октавой выше. Вторая часть — типа A_1 , т. е. по способу существования, представляет собой развитие, по масштабу — значительно превышает первый период (16 тактов). В целом, учитывая повторения, она оказывается больше первой на 18 тактов (14+32), что создает явную диспропорцию, требующую компенсации в дальнейшем движении.

89 Assai vivace

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system shows the initial melodic and harmonic material. The second system includes dynamic markings: *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano). The third system continues the development with a *f* marking. The fourth system concludes with a *p* marking. The notation includes various note values, rests, and articulation marks typical of a piano score.



В двойной трехчастной форме первого типа написана середина в Allegretto из бетховенской же фортепианной сонаты № 6 (ор. 10, № 2). Эта середина открывается удвоенным двойным периодом (16+16), второй период в котором отличается от первого фактурой и подробностями тонального ритма (появляется ряд отклонений, отсутствовавших в первом периоде). Далее следуют вторая часть (тип A_1 — продолженное развитие: два раздела, одинаковых по материалу и способу его преобразования) и реприза, как и полагается, сокращенная, представляющая собой переизложение только второго периода, а также варьированная (декоративные изменения в конце первого и во втором предложениях); а затем вторая и третья части повторяются вновь с незначительными изменениями.

Пример двойной двухчастной формы со сквозным последованием частей — уже подвергнутый анализу шубертовский вальс, ор. 18а, № 1 (пример 81); трехчастная форма такого типа — первая часть шопеновского ноктюрна, ор. 37, № 1 (g-moll).

Приведенные примеры (а они достаточно типичны) показывают, что первая разновидность двойных форм характерна, скорее, для музыки венских классиков и близкой к ней, вторая же появляется и широко используется в творчестве композиторов последующих поколений.

Как редкое исключение существуют удвоенные простые формы, в переизложениях которых изменения приближаются к существенным, т. е. связаны с коренным преобразованием материала. В силу нетипичности они не имеют специального обозначающего их термина. Примером такой формы может служить финал гайдновской сонаты для фортепиано e-moll (Hob XVI/34). Во втором проведении рефрена (т. 41—76) вначале звучит простая двухчастная форма со включением, затем начинается повторение ее второй части, первый раздел которой вырастает до размеров середины (т. е. с 4 до 10 тактов), а включение, в свою очередь, превращается в полноценную варьированную репризу масштабом в 8 тактов. В результате в переизложении демонстрируется *качественное* преобразование материала, «взрывающее» его первоначальную структуру¹. Форма же рефрена в целом становится *промежуточной* между простой двух- и трехчастной (весь рефрен в целом заключен еще в знаки реприз и, следовательно, звучит полностью еще раз, должно быть, для закрепления в восприятии столь необычной структуры).

¹ В.А. Цуккерман называет структуры такого типа «прогрессирующими».

This musical score is for a piano piece in 2/4 time, marked [Molto vivace]. The key signature has one sharp (F#). The score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system features a trill in the right hand. The second system introduces a forte (*f*) dynamic in the bass and a piano (*p*) dynamic in the treble. The third system continues with a steady eighth-note accompaniment in the bass. The fourth system features a trill in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the bass. The fifth system includes a forte (*f*) dynamic in the bass and a piano (*p*) dynamic in the treble. The sixth system has a piano (*p*) dynamic in the treble. The seventh system features a piano (*p*) dynamic in the treble. The eighth system concludes with a forte (*f*) dynamic in the bass and a piano (*p*) dynamic in the treble. The piece ends with a final chord in the bass.

1

Большая группа структур, которые получили в существующей литературе наименование *простые формы*, обратила на себя внимание прежде всего в качестве самостоятельных музыкальных произведений — танцев и песен. Это обстоятельство сказалось в укоренившейся и до сего дня бытующей (особенно в западном музыковедении) терминологии. Так, в учебнике А.Б. Маркса все подобные структуры — от периода и до простой трехчастной формы — обозначены как *песни*: «Под этим именем мы разумеем все музыкальные сочинения с одною главною основною мыслью, которая представляется или в виде вполне законченного предложения, или в виде периода (с первым и вторым предложениями), или также в виде как бы распавшегося периода с двумя (первою и второю) или тремя (первою, второю и третьею) частями (в последнем случае третья часть обыкновенно составляет повторение первой)» (Маркс, 283). Хотя к настоящему времени очевидна условность подобной терминологии, в том числе и по тем соображениям, что происхождение и функционирование этих форм в не меньшей мере, чем с песней, связаны с танцем и маршем (см. очерк III, сноска 3), она присутствует и в современной литературе¹.

Л. Штейн, например, пишет, что термин «песенные формы» употребляется для идентификации мелких структур, используемых как в вокальной, так и в инструментальной музыке. В число песенных форм, как он считает, входят следующие их типы: одночастные, простые двухчастные, расширенные двухчастные, неразвитые трехчастные, трехчастные, расширенные трехчастные, пятичастные, свободные или группы форм — иными словами, сюда включены не только простые, но и сложные двухчастная и трехчастная формы (Stein, 57); в «трехчастную песенную форму», помимо уже упомянутых простых и сложных форм, вошли первые три типа рондо и сонатина (там же, 69)².

То обстоятельство, что все эти структуры проделали большой путь в рамках *инструментальной музыки*, который наложил на них ощутимый отпечаток, связанный с выполнением ими подчас совершенно противоположных функций, при подобном терминологическом консерватизме совершенно игнорируется. Разумеется, из этого не следует, что такая терминология вовсе не имеет права на существование. Однако при ее использовании необходимо представлять себе, что если в рамках простых форм и сохранились какие-то черты их прежнего бытования в определенных исторических условиях и жанровых систе-

мах, то за истекшее время накопились и многие иные свойства, нередко вступающие в конфликт с первоначальным предназначением этих структур и, соответственно, с их обозначением как «песенных».

В частности, если на раннем этапе становления простые формы выступали в качестве структур *самостоятельных произведений* — танцев, маршей, песен и т. п., то их дальнейшая судьба оказалась теснейшим образом связанной с *крупными формами* камерной и симфонической музыки, в которых они, по большей части, выполняли функцию «запева», т. е. некоего энергетического импульса-толчка к началу большого движения, что ограничило их роль *функцией начала*, а все остальное было вынесено за пределы этих структур. Впоследствии, в музыке постклассической (и отчасти в период поздней классики), эти структуры вновь обретают самостоятельность, но уже не только в виде куплетной формы вокальных сочинений или сочинений прикладного характера (эта их функция существовала и существует, но в тот период уже не являлась единственной и даже определяющей), а в качестве формы *самостоятельных инструментальных сочинений*, предназначенных для концертного исполнения (как минимум, для домашнего музицирования), т. е. и для *слушания*.

И если простые формы, становясь разделами более крупных структур, сохраняли при этом «память» о своем пребывании в качестве произведений жанровой и прикладной музыки и вносили соответствующий колорит, то, с другой стороны, эти же простые формы не могли не вобрать и более поздний опыт участия в крупных произведениях, где произошла их кристаллизация к тому моменту, когда они вновь перешли в статус самостоятельных сочинений.

Разумеется, это не значит, что каждая инструментальная миниатюра тщилась стать сонатной формой или «одночастным циклом», но она не могла оставаться и просто *началом без продолжения и завершения*: культура замкнутой самодостаточной формы, «законченного музыкального мира», каковыми были каждая симфония, соната, квартет, неизбежно должна была проявиться и проявлялась в миниатюре, особенно в тех случаях, когда ей давалось право на жизнь *вне цикла, самостоятельно*.

Теория простых форм, следовательно, не может без ущерба для себя пренебречь какими-либо сторонами этого сконцентрированного опыта и позволить себе односторонний подход к их изучению.

В частности, в рамках настоящей системы учитывается раннее появление простых форм на исторической арене, однако основное внимание уделяется тем из них, которые имеют в качестве своей основы и структурного эталона *период* как структуру, обязательную для *первой части* этих форм³, ибо этим обстоятельством продиктованы многие их фундаментальные свойства и качества.

К числу таковых в первую очередь следует отнести возможность непосредственного восприятия в рамках большинства из них структурного, тематически-смыслового и тонально-гармонического ритмов, которое обеспечено как сравнительно небольшим числом фаз (не превышающим обычно трех), так и их относительно скромной продолжительностью — в пределах периода или соизмеримых с ним структур⁴. С другой стороны, присутствие периода как структурообразующего фактора позволяет ориентироваться с большой долей вероятности в *способе существования материала* в каждый данный момент, ибо период как типическая структура начального раздела формы реализуется на стадии укрепившейся дифференциации материала на изложение и развитие.

В связи с этим представление о тематически-смысловом ритме как о едином факторе, охватывающем как тематизм материала, так и присущий для него способ существования, в рамках простых структур подлежит уточнению: *тематический ритм* в этом случае — качество, связанное только с фактором повторности или смены *тематического* облика той или иной структуры или ее раздела, в то время как *смысловой* может включать как аспекты тематизма, так и те или иные модификации, которые происходят с *типом, способом существования* или *функцией материала в формообразовании*.

Такая дифференциация позволяет, в частности, сформулировать основную закономерность, которой подчинены практически все простые формы: неперенное присутствие в каждой из них либо однофазного тематического ритма, либо однофазного смыслового, имея в виду в последнем случае именно способ существования материала⁵.

Указанная закономерность может быть также интерпретирована как *решительное преобладание* в рамках простых форм *сопряжения над сопоставлением*: даже в том случае, когда вторая часть представляет собой сопоставленное с первой изложение *нового материала*, композитор во имя сохранения единства структуры в целом (особенно если речь идет о самостоятельном произведении), как правило, предпринимает определенные действия, которые расширяют возможности, предоставленные типическими свойствами структуры, т.е. не ограничивается единым способом существования материала во всех разделах, но и каким-то иным путем усиливает фактор сопряжения.

2

Разговор об *одночастной форме*, вероятно, придется начать с полемики, которая касается, во-первых, признания, в принципе, самого факта ее существования и, во-вторых, того смысла, который

вкладывается в представление об одночастной форме, коль скоро этот факт признан.

Суть предлагаемой точки зрения, изложенная кратко, такова.

Одночастная форма — это структура, существование которой обеспечено сочетанием двух признаков: во-первых, она не выходит за пределы структурных границ периода; во-вторых, это автономная структура, чаще самостоятельное произведение, которое как таковое может исполняться независимо от контекста, либо некий отделенный от контекста раздел более крупной формы, который сохраняет известную автономию по отношению к произведению; в реальной практике это, как правило, медленное вступление к сонатному *allegro*.

В музыковедческой литературе эта точка зрения в большинстве случаев не находит поддержки.

С одной стороны, есть целый ряд работ, в которых одночастная форма просто игнорируется, ее как бы не существует, хотя отмечено, что период может быть структурой самостоятельного произведения (*Скребков 1958, 49; Способин, 96; Мазель 1967, 620; Мазель 1979, 184 и сл.*); эти формы не рассматриваются как отдельная структура и в зарубежных штудиях (*Kohs; Kühn; Ratner; Stein; Walker; White* и др.). В.А. Цуккерман, упоминая одночастную форму, имеет в виду нечто совершенно иное, а именно крупное произведение, синтетическую конструкцию: «сонатную и “новую одночастную” (или “поэмную”) формы» (*Цуккерман 1980, 85*).

С другой стороны, большое внимание именно одночастной форме уделяет Ю.Н. Тюлин, однако его представления об этой структуре отнюдь не ограничиваются периодом.

«Одночастные формы весьма разнообразны по величине, сложности, характеру развития и внутреннему строению. Встречаются и простейшие одночастные построения, состоящие всего из нескольких тактов, и широко развитые, иногда очень большого масштаба... <...> простейшая одночастная форма не всегда состоит из периода, а бывает и предложением; более же развитая одночастная может далеко выходить за рамки периода. Кроме того, построение, единое по характеру развития тематического материала, может содержать элементы и даже явные признаки двухчастности и трехчастности...» — таково общее определение им этой структуры (*Тюлин 1965, 110, 111*)⁶.

О выполняемой одночастной формой функции Ю.Н. Тюлин пишет: «Одночастная форма всякого рода применяется в музыкальных произведениях как в подчиненном, так и в самостоятельном виде, в самых разнообразных жанрах, особенно в вокальной музыке» (*там же, 110*). Но в то же время его позиция включает и следующее положение: «Если период и одночастная форма как явления *фактически*

совпадают, то как понятия они принципиально различны. Первое относится к самому строению музыкальной речи..., а второе (как и понятия двухчастности, трехчастности) — к форме целого произведения (или какого-либо раздела), разбираемого с точки зрения членения его на составные части» (*там же*; курсив мой. — М.Б.).

Думается, что предлагаемое в рамках настоящей системы толкование одночастной формы имеет больше оснований, чем какое-либо иное.

То обстоятельство, что период, становясь структурой отдельного произведения, модифицируется по сравнению с нормативным, является общепризнанным. Однако уточнения, связанные с этой модификацией, при существующем подходе не удастся уложить в рамки каких-либо типических закономерностей. «Конечно, многие целостные периоды (так В.А. Цуккерманом обозначены одночастные формы. — М.Б.) отличаются большей значительностью, чем их собратья, составляющие лишь частицу целого; но, с другой стороны, периоды из сонатно-симфонических произведений (главные партии, нередко — и побочные партии) намного превосходят по глубине и динамике развития большую часть периодов целостных» (*Мазель 1967, 620*).

Предлагаемый здесь взгляд на одночастную форму принципиально устраняет эти затруднения, поскольку в представление об одночастной форме неизбежно должны быть включены все те свойства, которыми неизбежно отличаются *автономная структура* и/или *самостоятельное произведение*. Говоря фигурально, отдельно взятая голова слона значительно больше моськи, но между ними есть то принципиальное различие, что моська существует автономно, в то время как для головы слона эта ситуация немыслима (вне какого-либо, пока фантастического, эксперимента).

Еще Аристотель утверждал: «целое есть то, что имеет начало, середину и конец» (*Аристотель, 62*). Именно этими свойствами одночастная форма, как представляется, и отличается от любого сколь угодно развернутого периода как *части целого*. С другой стороны, понятно, что самостоятельное сочинение не может быть написано в форме менее законченной, чем период, и таким образом из сферы одночастных форм исключаются более мелкие структуры⁷.

Полемика эта имеет отнюдь не только терминологический характер. Представление об одночастной форме как о целом со своими *началом, серединой и завершением* является одновременно определенной *установкой* для анализа и в какой-то мере его *целью*. Выявить, как конкретно реализуются эти три стадии в данном сочинении, это значит в большой мере понять внутримузыкальную, специфическую логику сочинения, важную грань его смысла, ибо в этой

ситуации существуют наряду с типическими решениями (расширение как развитие, дополнение как завершение) сугубо индивидуальные.

Чтобы не быть голословным, помимо анализа вступления к симфонии Гайдна № 4 (см.: глава VI, пример 80 и сопутствующий текст), рассмотрим именно с этой точки зрения произведение, весьма обстоятельно и не один уже раз проанализированное Л.А. Мазелем, — прелюдию № 7, A-dur Шопена. Предполагается, что читатель настоящего очерка знаком с блестящими работами выдающегося отечественного музыковеда, в особенности с наиболее полным вариантом анализа Прелюдии (Мазель 1971, 211—245; см. также: Мазель 1979, 188—192). Задача, которую анализ этого сочинения преследует в настоящем издании, гораздо более скромная: показать, что та сторона прелюдии, которая осталась как бы за кадром в мазелевском анализе, но которая связана с существованием прелюдии именно как самостоятельного произведения, будучи рассмотренной, в состоянии добавить нечто новое в понимание некоторых деталей и их интерпретацию даже к столь исчерпывающему раскрытию смысла сочинения, каким предстает работа Л.А. Мазеля.

91 Andantino



Прелюдия A-dur op. 28, № 7, представляет собой ненормативный экспозиционный период, масштабом 16 тактов, однотональный, модуляционный, повторного строения. Период ненормативен только по одному признаку — способу членения: первое предложение заканчивается полным несовершенным кадансом (вместо неполного). Все остальные нормативы соблюдены, а это значит, что в прелюдии не использованы *типические* приемы для формирования стадий сере-

дины и завершения, и ее существование как самостоятельного произведения обусловлено исключительно *индивидуальными* особенностями.

Итак, что же в прелюдии выступает в функции *начала*, показа, экспозиции? Вне сомнения, таковым оказывается первое предложение, которое представляет основной материал сочинения в максимально многообразном освещении. Внимательное вслушивание в *верхние голоса* позволяет обнаружить помимо фундаментально обозначенной основной тональности ощутимые «намек» на другие, родственные тональности, которые как бы тенью проходят на заднем плане: *cis-moll* на грани т. 3—4 и гораздо более ощутимо *h-moll* — на грани т. 4—5. Разумеется, на фоне функционально-обнаженного сопровождения эти микроотклонения — не более чем радужные блики на ярко освещенной поверхности, но в такой миниатюре и они не проходят бесследно. Л.А. Мазель очень тонко отметил, что начало прелюдии — на доминантовой гармонии — подобно «высказыванию, начинающемуся как бы с “середины” речевой фразы» (*Мазель 1971, 236*). Это *многоточие*, которое поставлено *до начала* прелюдии, и предполагает существование некоей предначальной музыки (или атмосферы), т. е. *расширяет границы показа* за счёт фантазии слушателя (и это не последнее к ней обращение). Наконец, единственная ненормативность периода — полный каданс в конце первого предложения, которым стадия показа завершена. Эта стадия завершения показа подкреплена постепенным *уменьшением динамизма неустоев*: доминанта т. 1—2 — полный D_7 — звучит значительно острее и определеннее, чем его «рифма» — доминантнонаккорд (без терции) в т. 5, тем более что, напомним, в верхних голосах — несомненное отклонение в *h-moll*, и здесь, в т. 5, по сути звучит не доминантнонаккорд, а наложение субдоминанты на доминантовый бас (потому и нет терции!). Результат такого слияния очевиден: и доминанта, и субдоминанта, как драматургически по-разному окрашенные неустои, в значительной мере друг другом нейтрализованы. В целом же все первое предложение представляет собой как бы движение *от кульминации* (гармонической и мелодической) к успокоению и завершению — к полному кадансу.

Второе предложение начинается точно таким же двутактом, как и первое. В результате ощущается не продолжение показа, а *начало развития* — ведь этот двутакт, как выяснилось, изначально «кульминационен», и после успокоения-каданса он знаменует как бы начало нового витка напряженности. Но, разумеется, этим его функция не исчерпывается, ибо главная цель — укрепить инерцию предслышания, которая будет «взорвана» в следующем двутакте в момент истинной кульминации. Л.А. Мазель уделил ей много места, и здесь нет

необходимости повторять его наблюдения. Но вот что важно: кульминационный аккорд по сути остается *без достойного продолжения*. Все, что следует далее — и по фактуре, и по динамике, и, наконец, по характеру, — это уже возвращение в докульминационное пространство, т. е. в какой-то мере уход от достигнутого. Что же происходит при восприятии этого момента звучания?

Чтобы это понять, нужно вернуться к еще двум тонким мазелевским наблюдениям. Говоря о присущей этой музыке жанровости, он обращает внимание на «смягченность мазурки», среди прочего, басами, которые звучат не в каждом такте, а через такт (*там же, 222*). Заметим в скобках, что именно это обстоятельство делает прелюдию *прелюдией*, а не мазуркой: прелюдии свойственна *отстраненность* от прямого воспроизведения первичного жанра, и Шопен этот жанровый нюанс, отличающий фортепианную пьесу от танца, несомненно, чувствовал. Второе столь же тонкое замечание Мазеля — о присущих этой прелюдии чертах хоральности (*там же, 223*). Говоря о хоральности, автор имел в виду гомофонно-аккордовый склад фактуры. Но здесь есть еще одна существенная деталь, подчеркивающая оттенок не просто хоровой фактуры, но именно хоральности — жанра, незримо присутствующего в этой пьесе. Каждый второй ее такт, поскольку он лишен баса и представляет собой протянутый на две доли такта аккорд, звучащий после его же двукратного произнесения в предыдущем такте (строго говоря, это нарушение школьной логики гармонии: перенос аккорда через тактовую черту), воспринимается *выписанной ферматой*, которой обычно заканчивалась каждая строфа хорала. Это еще одна причина повышения «удельного веса» первого предложения: оно в какой-то мере ощущается четырьмя строфами хорала. Но главное — эта реально как бы не существующая, но подразумеваемая фермата по сформировавшейся и уже непреодолимой инерции звучит и на *кульминационном аккорде* т. 12, заменяя собой наметившийся динамический «разворот» и становясь *вторым многоточием, которое раздвигает границы периода* уже в его середине, и — с помощью слушательского воображения — все возможное, но не осуществившееся развитие за эти мгновения остановки как бы проносится в нашем сознании и *заполняет* тот разрыв, который существует между кульминационным аккордом и дальнейшим движением, направленным к восстановлению устойчивости. Конечно, и реализованная потенция — модуляция в h-moll, и нонаккорд — зеркальное отражение первого, но *с терцией* и потому более остронаправленный и неустойчивый — все это затухающие отблески развития, той «бури», на которую композитор только намекнул, но так, что слушательская фантазия с готовностью подхватывает эти намеки и реализует их в воображении.

Что же остается на долю **завершения**? На первый взгляд не очень много: всего два такта. Но эти два такта выстроены так виртуозно, что в состоянии заменить собой иную коду. Во-первых, интонация. Начальный оборот — затакт и первая четверть такта — это единственное во всей прелюдии *мелодическое опевание тоники лада*, которое при сравнении его с кадансом в конце первого предложения представляет собой гораздо более мощное ее утверждение, ибо там I степень берется как бы мимоходом, «по пути» к терции (она звучит всего одну шестнадцатую). Здесь же тонике предшествует опевание обеими вводными тонами, но главное — это *форшлаг*, который следует после шестнадцатой и опережает вторую долю предпоследнего такта. Вот он-то, этот форшлаг, и есть *истинный конец Второго предложения*, а следующие за ним три звука — две четверти предпоследнего такта и половинная (фермата!) в последнем — это по сути *дополнение, последнее многоточие* прелюдии, раздвигающее границы ее завершения.

Предложенный анализ является узконаправленным и, как уже говорилось, призван только дополнить многостраничное исследование Л.А. Мазеля. Однако сам факт, что столь исчерпывающий анализ, каким представляется мазелевский, *есть чем дополнить*, свидетельствует об оправданности постановки вопроса: благодаря каким именно сторонам сочинение в форме периода функционирует как полноценная самостоятельная пьеса? — ибо ответ позволяет вскрыть интересные свойства драматургии, смысла, в ином случае ускользающие от внимания.

Совокупность высказанных соображений дает основания выделить периоды, используемые в качестве структуры самостоятельно-го произведения, в особую категорию **одночастных форм**, поскольку они по своей функции и, соответственно, своей структурой представляют собой **иные музыкальные объекты**, сравнительно с общей массой периодов, используемых в качестве разделов более крупных творений. И речь идет не о внешних свойствах (масштаб, динамика, кульминационность и т. п.), но, главным образом, о наличии необходимых в этом случае *трех стадий внутренней драматургии* — начала, середины и завершения. В формах более развитых, в том числе и в простой двух- и трехчастной, наличие этих стадий в большей степени, чем в периоде, обеспечено *типическими свойствами*, что в итоге менее ощутимо отделяет их, выступающих как части более крупных форм, от подобных — в самостоятельных сочинениях. В периоде же создание начала, середины и завершения — это, как правило, важнейший элемент его *индивидуальной* организации.

Следовательно, за понятием «одночастная форма» стоит объективная реальность, которая нуждается в рефлексии, манифестиро-

вании и постоянном к ней внимании и игнорирование которой обедняет существующий инструментальный анализа.

3

Существование *простой двухчастной формы* сомнению никем не подвергается. Ее давнее происхождение⁸, еще в недрах полифонической инструментальной музыки, постоянное к ней обращение в самом разном качестве сделали эту структуру одной из наиболее изучаемых аналитиками и одной из основных в учебных курсах анализа.

Тем не менее и в связи с этой структурой сохраняются не решенные окончательно проблемы, в том числе проблемы теоретического характера. Первая из них — что именно входит в представления о простой двухчастной форме.

Сам по себе факт наличия двух частей, соизмеримых с периодом, оказывается недостаточен для определения этой структуры. Он, вне всякого сомнения, требует уточнения. Ибо если существует тенденция видеть в двухчастной форме удвоенный период (*Stein, 51—52*), то наряду с ней существует и обратная — рассматривать удвоенный период в качестве двухчастной формы. Так, И.В. Способин приводит в качестве примера простой двухчастной формы утроенный сложный период — начало скерцо из фортепианной сонаты *fis-moll*, *op. 2* Брамса (*Способин, 116, пример 104*). Двойственную позицию в этом вопросе занимает В.А. Цуккерман: справедливо считая, что «повторение (хотя бы и варьированное) ... не создает двухчастной формы...», он тем не менее допускает появление двухчастной структуры со «*свободной* вариацией начальной части» в качестве второго ее раздела (*Цуккерман 1980, 115*).

Очень обстоятельно и, как представляется, исторически и теоретически убедительно высказывается по этому поводу Ф. Гершкович, представляющий в области формы нововенскую школу: «Ближайшая мысль, которая могла бы возникнуть относительно этого комплекса метаморфоз, заключается в том, что последующее за периодом его дословное повторение уступило, для начала, свое место *другому периоду*. Этот новый второй период, отличаясь от первого своими мотивами и тематизмом, смог бы, в силу сохранения им периодической структуры повторяемого, оставаться, как бы по доверенности, в положении повторения. Однако, если обратиться к музыкальной действительности, можно констатировать, что в двухчастной песне скорее всего выявляется как раз обратное: повторение, в лице своей замены, сохраняя, как правило, *мотивы* повторяемого, отказывается от его *структуры*, и благодаря именно этому отказу и этому

сохранению оно приобретает *собственную* функцию, отличную от функции периода, но дополняющую ее в рамках единой функции нового, более высокого по уровню типа главной темы» (Гершкович, 50—51).

В терминологии предлагаемой системы различие функций первой и второй частей простой двухчастной формы заключается, следовательно, в том, что вторая часть *не может быть переизложением первой части*, пусть и с существенными изменениями, но должна отличаться от первой либо материалом, либо способом его существования⁹.

Вторая теоретическая проблема касается взаимоотношений простой двухчастной и старинной двухчастной форм. Многие исследователи рассматривают их как рядоположенные структуры: раздел об этой структуре включен в качестве параграфа в главу «Двухчастная форма» В.А. Цуккерманом (Цуккерман 1980, 129 и сл.); как разновидность простой двухчастной формы она предстает в книге Э. Кос (Kohs, 102); в числе образцов простых двухчастных форм упомянуты танцы из баховских сюит С.С. Скребковым (Скребков 1958, 71). Взятая в целом, проблема может составить предмет специального историко-теоретического исследования, посвященного *двум путям развития*, наметившимся еще в эпоху барокко, из которых один привел в итоге к формированию сонатной структуры, предком которой «во втором колене» является старинная двухчастная форма, а второй — к формам, в которых, как это уже было обозначено, структурным эталоном является *период*, в качестве неперменной формы первой части, т. е. к простым («песенным») двух- и трехчастным. Таким образом, старинная двухчастная форма отличается от простой двухчастной прежде всего именно *первой частью*, которая периодом, строго говоря, не является, ибо строится на совершенно иных формообразующих основаниях (подробно речь о них, как и о старинной двухчастной форме, пойдет позднее в связи с сонатной формой)¹⁰.

Третья проблема связана с верным представлением о сути периода, ибо весьма часто *продолженное развитие во второй части* обозначается именно как *период*, хотя, не будучи изложением, таковым не является. Эта проблема рассмотрена в разделах, посвященных периоду, и поэтому к ней нет смысла возвращаться.

Предметом полемики часто становятся структуры, обозначенные в настоящем издании как *простые двухчастные формы со включением*, а в большинстве других — *двухчастные репризные формы*.

Нужно сказать, что появление трехфазного тематического ритма в сочетании с двухфазным структурным (а оно отмечается на весьма ранней стадии формирования двухчастных структур¹¹) порождало весьма широкий диапазон мнений и толкований. Долгое время это

свойство как выделяющее в отдельную разновидность некую группу структур просто игнорировалось; следы этого сохранились и до сего дня (см., например, Kohs, 103—104); можно полагать, именно это обстоятельство подвигло Б.В. Асафьева на подробное описание формы канта, за которое его упрекает В.А. Цуккерман: «многословно описана обыкновеннейшая репризная двухчастная форма» (Цуккерман 1970, 10, сноска), но в иерархии форм, существовавшей ко времени написания его книги «Интонация», похоже, еще не было понятия о данной форме как самостоятельной разновидности. По крайней мере в отечественном музыкознании оно появилось впервые в учебнике И.В. Способина, который называет появление предложения из первой части в рамках второй *репризой* (Способин, 112)¹².

Другой крайностью по отношению к описанному выше «нулевому варианту», т. е. игнорированию этой структуры как особого типа двухчастной формы, оказывается стремление рассматривать ее как разновидность простой трехчастной, исключив, соответственно, из разряда двухчастных структур: речь идет о повторении предложения во втором разделе формы как о *третьей части* (Гершкович, 56), о *неразвитой трехчастной форме* (Stein, 70—71). Обоснование такого подхода находим у Ю.Н. Холопова: «Репризная ... двухчастная форма, где развивающий раздел уже отчетливо дифференцирован на две функционально противоположные друг другу части — середину и репризу (что затрудняет объединение их в одну — вторую — часть), должны быть объединены вместе с простой трехчастной формой в одну категорию формы. По существу это одна и та же форма, только с более или менее масштабными серединой и репризой. Двухчастная репризная форма больше отличается от двухчастной безрепризной (качественная разница), чем от простой трехчастной (соответственно количественная), и именно — наличием репризы» (Холопов 1971, 88).

Можно ли, однако, считать *структурный ритм*, понимаемый как формообразующее свойство простых структур, только *явлением масштаба* и только количественным, но не качественным их фактором? Думается, нет: ведь речь идет не об удобстве для аналитиков, не о каких-то конвенциях между ними, а о том, что мы *реально слышим* при восприятии той или иной структуры. Бесспорно, давление трехфазных тематического и, чаще всего, тонально-гармонического ритмов в такой форме весьма ощутимо, но если структурный двухфазный ритм выявлен отчетливо и недвусмысленно, то образуется занимательная и насыщенная определенным смыслом игра несовпадений, и отказ от признания факта ее существования и, соответственно, от наблюдений за ней, от ее изучения как особой структуры представляется малооправданным упрощением.

Думается, сама тенденция отождествления рассматриваемой разновидности двухчастной формы с трехчастной в известной мере спровоцирована представлением о втором разделе второй части как о *репризе*, откуда, собственно, и возникает почти повсеместно принятое ее название *двухчастная репризная форма*. Должно быть, это хорошо понимал Ю.Н. Тюлин, вводя для этой структуры иное обозначение — *двухчастная форма со включением*, где *включением*, а не *репризой* называлось внедрение во второй раздел второй части предложения из первой. «Установив принцип репризы не по формальному критерию — как любое повторение материала, а... как возвращения старого материала *в новом разделе*, Ю.Н. Тюлин определил и принципиальное, качественное, а не количественное, отличие простой двухчастной репризной формы от простой трехчастной с сокращенной репризой» (Ручьевская 1973, 74). Иными словами, благодаря терминологическому нововведению Ю.Н. Тюлин более четко разграничил формы с двухфазным и с трехфазным структурным ритмом.

Тем не менее следует признать, что на сей раз полемика касается сугубо терминологической проблемы, поскольку и то и другое обозначения предполагают именно двухчастную форму в качестве своей основы и не искажают реальный смысл, связанный с этой структурой¹³.

4

Простые трехчастные формы принадлежат к числу в наибольшей мере освоенных теоретической наукой и практическим анализом. Их структурная уравновешенность, тематическая и тональная замкнутость, внутренняя логика и многочисленные варианты реализации подробно описаны в литературе — и отечественной, и зарубежной — и изучаются в курсах анализа как одна из важнейших тем¹⁴. Тем не менее предлагаемая в настоящем издании система, думается, в состоянии внести некоторые дополнительные элементы и в теорию этих структур.

Одна из основных теоретических проблем, связанных с простой трехчастной формой, — проблема *классификации* ее разновидностей. В большинстве случаев эта классификация осуществляется на основе различных типов *середин* и *реприз*¹⁵.

Наиболее разработанной представляется классификация *середин* у Ю.Н. Тюлина, который выделяет *четыре* их типа: первый — *изложение* нового материала (тип **В**) и еще три — по количеству разновидностей *развития* как способа существования материала: связка-

переход (*c-n*), продолженное развитие (*A₁*) и разработочное развитие (*R*) (Тюлин 1965, 125—129). Эта классификация дает возможность не просто определить, как именно реализуется в структуре смысловое единство — на уровне материала или только его способа существования, но и очертить круг преобразований и их интенсивность в средней части. Следовательно, такая классификация оказывается ближе к смысловым параметрам конкретного музыкального произведения, чем какая-либо иная.

Дискуссионная проблема здесь, как представляется, только одна: можно ли рассматривать в качестве середины простой трехчастной формы *транспонированное* в другую тональность *переизложение* первой части и, соответственно, всю такую структуру в целом как простую трехчастную форму (примеры таких структур хотя и нечасты, но известны: Walzer [Лендлер] из «Вольного стрелка» Вебера, «Смелый наездник» из «Альбома для юношества» Шумана, первая часть мазурки ор. 33, № 2 Шопена и др). Существует ряд работ, в которых дается утвердительный ответ на этот вопрос (см., например: Бобровский 1978, 154; Stein, 72). Будучи, однако, рассмотренным с представленных здесь позиций, он, по-видимому, не может быть решен таким образом.

Действительно, что происходит в структуре такого рода? Есть первая часть — период, и есть два его переизложения: третье — в тональности изложения, второе — в какой-либо иной. Возникает *тональная трехфазность*, которая, будучи структурно оформленной (если границы тональностей и структур совпадают), вызывает стойкое ощущение *тональной трехчастности*. Однако этот ритм накладывается на *однофазный тематический* (один тематический материал) и *однофазный смысловой* (во всех частях — изложение материала) ритмы. Следовательно, функция частей этой структуры *одинакова*, что свойственно не простой трехчастной форме, а *утроенному периоду*, от которого данная структура отличается только *тональной трехфазностью*. Говоря о структурах такого рода, разумеется, нельзя обойти вниманием *тональное развитие*, однако оно не в состоянии перевесить в восприятии остальные факторы, и потому все же представляет собой *утроенный тройной период* (в мазурке Шопена) и *одночастную форму*, структура которой — *утроенный период*, в упомянутых сочинениях Вебера и Шумана.

Что касается *репризы* в простых трехчастных формах, то диапазон отношения к ней весьма широк — от полного игнорирования ее разновидностей (Kohs, 107—110) до весьма тщательно разработанной систематики (Stein, 73—74). В последнем издании встречается даже указание на «содержательно-модифицированную» репризу в отличие от «легко модифицированной», в чем без труда угадыва-

ются аналоги привычных *варьированной* и *динамической* реприз (*там же*).

Огромный вклад в вопрос о репризах трехчастных форм вообще и о динамических репризах в частности внес В.А. Цуккерман, который неоднократно касался этой проблемы.

Прежде всего, ему принадлежит заслуга дифференциации реприз на варьированные и динамические: «любая динамическая реприза есть, в широком смысле слова, реприза варьированная, то есть видоизмененная, и притом — без того свободного тематического развития, о котором шла речь по поводу первого типа переработки реприз. Но не наоборот — отнюдь не любая варьированная реприза оказывается динамической...» (*Цуккерман 1970, 28*). Если интерпретировать цуккермановское «в широком смысле слова, варьированная» несколько иначе: *неточная по материалу*, то проблема сводится к вопросу, какие именно репризы считать *варьированными*, и какие *динамическими*. Цуккерман во главу угла при решении этого вопроса ставил «поднятие уровня напряженности» (*там же, 27*), кульминационность (*там же, 75*).

Одновременно Цуккерман вводит и понятие «динамическая трехчастная форма», в которой динамическая реприза «должна быть обусловлена, детерминирована, подготовлена ходом развития в предшествующих частях — прежде всего в средней части, на которую ложится обычно тяжесть подъема, но нередко и в первой части с ее перспективами дальнейших изменений, с возможными в ней внутренними противоречиями, требующими продолжения и т. д. Иначе говоря, от композитора требуется бóльшая или меньшая степень сквозного развития» (*там же, 29*). Однако, как считал Цуккерман, венские классики только приближались к решению проблем динамической трехчастной формы: это были, по его словам, «“первые ласточки”, не определявшие главной темы формообразования», а одним «из первых ярких и законченных образцов динамической формы» является, по его мнению, «Песня без слов» № 27 Мендельсона (Похоронный марш) (*там же, 41, 67*).

Хотя Цуккерман и обозначил основные, с его точки зрения, средства динамизации реприз (*там же, 63 и далее*), он все же считал, что «никто не может с точностью установить, в какой из варьированных реприз имеется зародыш динамизации, а какая из них полностью его лишена. Нужно еще раз подчеркнуть, — писал он, — что дело идет о принципиальном разграничении, а не об установлении непереходимой стены» (*там же, 28*).

Предложенная ранее (глава I, § 3; очерк I, 3) классификация разновидностей переизложения материала позволяет развить предложенную В.А. Цуккерманом концепцию динамических реприз и вмес-

те с тем провести возможно более четкую, опирающуюся на вполне объективную основу дифференциацию между варьированными и динамическими репризами. Одновременно она позволяет устранить некоторые противоречия, которых, как кажется, не избежал в концепции динамических форм и динамических реприз ее автор.

Два из них особенно обращают на себя внимание.

Во-первых, это цитированное выше утверждение, что динамическая реприза может возникнуть только в рамках динамической формы (Цуккерман 1970, 27—29). Ведь в этой же работе автор справедливо указывает, что «если первая часть произведения излагает мысль, экспонирует образ, то предельно усиленная и сокращенная третья часть уже не возвращает начальную мысль (хотя бы в преобразованном виде), а демонстрирует процесс «взлета» с его итогом-кульминацией. В таких случаях функция возврата уступает место функции вершины. Это, очевидно, логический предел динамизации, поскольку динамизация есть подъем напряженности, а предел этого подъема есть именно вершина» (там же, 75). Как будет показано далее, такие репризы-кульминации далеко не всегда являются итогом предшествовавшего развития.

Во-вторых, с цитированными соображениями о динамических репризах-кульминациях, которые, как это легко доказать, являются достаточно характерными уже для Бетховена, плохо согласуется мысль автора о том, что у венских классиков наблюдаются только «зачатки динамической формы» (там же, 41). Трудно встать на точку зрения автора, считающего, например, что степень динамизации в Траурном марше из Третьей симфонии Бетховена «относительно слабее» (там же, 40), чем в приведенном им «законченном образце» динамизации — Похоронном марше («Песне без слов») Мендельсона.

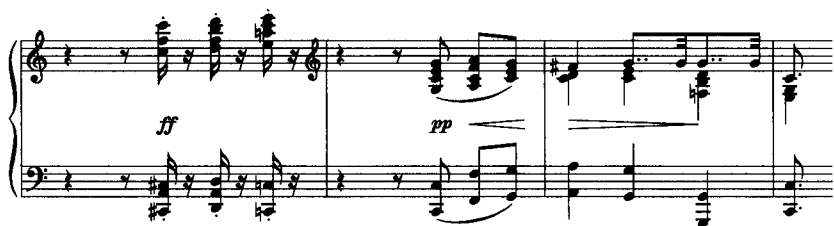
Прежде всего, думается, нужно развести два понятия — *динамическая форма* и *динамическая реприза*. Разумеется, каждое из них имеет право на существование, однако они далеко не всегда совпадают и взаимообуславливают друг друга. Вероятно, трудно себе представить динамическую простую трехчастную форму без динамической репризы, и тут Цуккерман, безусловно, прав, но обратная ситуация — динамическая реприза вне динамической формы — это также бесспорная и объективная реальность. Чтобы обосновать это утверждение, оставаясь в рамках цуккермановской терминологии, примем за точку отсчета его справедливое утверждение о *кульминационности* динамической репризы как ее важнейшем и отличительном признаке: динамическая реприза не есть просто повторение, но та кульминация, к которой устремлено все предшествующее движение.

Требуется доказать, что далеко не всегда само это движение представляет собой неуклонный рост внутренней динамической на-

пряженности. Рассмотрим с этой точки зрения *Largo, con gran espressione* — вторую часть бетховенской сонаты для фортепиано (оп. 7), точнее, ее первый раздел.

92 *Largo, con gran espressione*

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *p* (piano) at the beginning, *sf* (sforzando) in the first system, *sf p* (sforzando piano) in the third system, *f* (forte) and *p* (piano) in the fourth system, *pp* (piano-piano) in the fifth system, and *ff* (fortissimo) at the end. There are also articulation marks such as accents and slurs throughout the piece.



Этот раздел написан в простой трехчастной форме, в которой структурный, тональный и тематический ритмы не оставляют на этот счет никаких сомнений, т. е. эта структура не принадлежит к числу так называемых «промежуточных двух-трехчастных» (о них разговор впереди). Масштабные соотношения частей здесь: 8 + 6 + 10. Первые две части — по структурным и смысловым признакам — не дают оснований говорить о драматургическом *crescendo*. *Largo* начинается нормативным экспозиционным периодом, однотональным, неповторного строения. Материал периода весьма насыщен интонационными и гармоническими «событиями»: каждый мотив в первом предложении — каданс; тональность представлена не только всеми тремя основными функциями, но и DD; все второе предложение построено по принципу суммирования, что уравнивает однотактовые структуры первого; великолепно организованная кульминация на субдоминанте в точке «золотого сечения» также способствует восприятию целого как внутренне гармоничного единства. Вторая часть ощутимо уступает по напряженности первой: если бы не появление субдоминантовой гармонии в т. 13, ее можно было бы считать связкой-переходом, ибо в основном фигурирует только одна гармоническая последовательность, заимствованная из первого периода (DD—D), а интонационная структура ограничена, по сути, одним мотивом. Первые два такта репризы ближе к этому драматургическому *diminuendo*, чем даже начальные такты первой части (второй аккорд репризы более воздушен по фактуре сравнительно с аналогичным в первой части). Но уже третьим тактом идиллическая уравновешенность полностью разрушена резким вторжением восходящей секвенции, в которой используется только второй, в силу пунктирного ритма наиболее активный мотив, идет спрессованное тональное движение: в двух тактах — d-moll, F-dur, G-dur, a-moll, после чего намечается возвращение в основной C-dur и окончание периода, которое, однако, отвергается прерванным кадансом на уменьшенном септаккорде — побочной доминанте ко II ступени C-dur, и опять мотивное дробление — все это — *расширение* в *слитном периоде*, т. е. внедрение в него элементов развития, только после которого новая попытка каданса в основной тональности увенчивается успехом.

Можно ли рассматривать такую репризу иначе, чем кульминационный взрыв, который лишает всю структуру наметившейся было уравновешенности и спокойствия (что, разумеется, оправдывает все последующие события в Largo)? Вопрос, как это ясно, риторический. Но в таком случае можно ли ее отнести к классу варьированных реприз? Думается, такое решение было бы натяжкой. Реприза, бесспорно, динамическая, хотя всю форму в целом динамической назвать, видимо, нельзя.

Это вовсе не значит, что у классиков нет динамических форм. Первая часть менуэта из сонаты Бетховена № 1 — лучший тому пример. Она рассматривалась на страницах этой книги уже неоднократно (гл. I, §3; гл. V, §2; гл. VI, §4; оч. III, 4) (пример 8). Поэтому будет достаточным кратко обозначить ее «профиль»: первая часть — ненормативный период по масштабу, так как среди прочего есть расширение, т. е. внедрение элементов развития; вторая часть — разработочное развитие, т. е. максимум напряженности, возможный для столь небольшого по масштабу раздела; наконец, реприза — бесспорно высшая точка напряжения, слитный период, в котором сплавлены воедино все элементы и выстроена мощная кульминация, направленная к т. 34, где должно было бы начаться второе предложение репризы, но тем ярче звучит уменьшенный септаккорд ($IV_7^{+8}_{+3}$), после чего появляются каданс и цепочка дополнений, необходимых для остановки этого могучего потока. В этом разделе менуэта всего 40 тактов, но по напряженности и целенаправленности это несомненный образец динамической формы.

Теоретическая формула, которая могла бы подытожить эти наблюдения, предельно проста. Репризы, в которых нет изменений самого материала, но есть изменения в масштабе, квалифицируются как *расширенные* и *сокращенные*. Эти же наименования за ними сохраняются и в тех случаях, когда изменения в масштабе сочетаются с изменениями в материале. Сами же изменения в материале подразделяются, как было указано в характеристике переизложений (в периодах повторного строения, в удвоенных формах периода), на *существенные* и *декоративные*. Круг существенных изменений примерно тот же, что и в случае с удвоенными периодами: главным и наиболее ощутимым оказывается *изменение структурного ритма* (состава), значительное *изменение тонального ритма* (но, разумеется, не само по себе возвращение в основную тональность, если первая часть представляла собой модулирующий период¹⁶); ощутимая новизна мелодического рисунка, внедрение активного развития (значительное расширение) и т. п. Остальные изменения рассматриваются как декоративные. Существенные изменения в репризе приводят к ее *динамизации*. Декоративные изменения создают *варьирован-*

ные репризы. Динамические формы возникают в том случае, когда просматривается (как в вышеприведенном примере) целенаправленное движение к динамической репризе, одним из основных критериев которого становится *разработочное развитие* в средней части.

Таким образом, проблема классификации простых трехчастных форм по тем разновидностям, которые образуются в их серединах и репризах¹⁷, целиком и полностью основана на изложенной в предыдущих разделах характеристике взаимоотношений структурных и смысловых свойств материала.

5

В заключение очерка о простых формах имеет смысл обратиться к тем из них, которые рассматриваются как «промежуточные», сложные для определения и т.п. Речь не идет о случаях бесспорных, но просто иным способом интерпретируемых, как, например, причисление к числу трехчастных форм (*dreiteiligen Liedform*) явной двухчастной со включением (тема моцартовских Вариаций для фортепиано, KV 137) (*Kühn, 65*). В центре внимания оказываются те структуры, в которых, как считают исследователи, «отношения между тональностями и темами переменчивы. В результате двухчастность и трехчастность сосуществуют в одном сочинении ...» (*Walker, 38*), а В.А. Цуккерман о такого рода сочинениях говорил как о «промежуточных двух-трехчастных» (*Цуккерман 1970, 40, сноска 2*).

В данном случае определенные возможности подсказываются предлагаемым подходом, основанным на непредвзятом исследовании структурного, тематического и тонального ритмов. Логика этого подхода опирается на реальное их восприятие и заключается в следующем: коль скоро в рамках простой формы существуют две законченные (соизмеримые с периодом) структуры, то еще одной структурной единицей может стать предложение или соизмеримая с ним структура, коль скоро она занимает соответствующее для типических структур место — середины или репризы. Если же эта дополнительная структура не достигает параметров предложения и не дает оснований для ощущения ее изложением или развитием (ибо и мотив, и фраза могут с равным основанием представлять оба способа существования материала), она не в состоянии выполнить эту функцию и, соответственно, не может являться частью формы.

Говоря о промежуточных структурах, В.А. Цуккерман называет вторые части бетховенских фортепианных сонат № 2 и № 15 (*там же*). Опираясь на высказанные ранее соображения, нетрудно прийти к выводу о безусловной трехчастности и в том и в другом случаях.

Largo appassionato из сонаты № 2, op. 2, № 2) начинается простой трехчастной формой, в которой первая часть представляет собой нормативный экспозиционный период, масштабом 8 тактов, повторного строения, однотональный. Реприза *динамическая*, поскольку в ней произошла ломка структуры и значительно изменился тональный ритм: это ненормативный экспозиционный период по масштабу и составу, поскольку масштаб периода — 7 тактов и он не членится на предложения, т. е. является слитным; период однотональный, модуляционный — отклонения в e-moll и в G-dur. Структурный и тематический ритмы в этом периоде становятся *однофазными*, а тональный ритм — *многофазным*. Все эти преобразования коренным образом меняют характер музыки и поэтому могут рассматриваться как существенные изменения; динамическая реприза безусловно является кульминацией этой простой формы. Оба эти построения не вызывают сомнений относительно их идентификации как периодов. Как это понятно, промежуточный (с точки зрения В.А. Цуккермана) характер придает этой форме середина, которая соизмерима только с предложением. Тем не менее трехфазный структурный ритм всей рассматриваемой формы усилен в данном случае и трехфазным смысловым ритмом: изложению в крайних частях структуры противостоит отчетливо выявленное продолженное развитие в объеме предложения в середине. Поэтому при восприятии трехфазность ощутима значительно сильнее, чем двухфазность, и назвать эту форму двухчастной, думается, невозможно.

93 Largo appassionato





В Andante из сонаты № 15 (оп. 28) ситуация обратная. Вначале звучит нормативный экспозиционный период, масштаб которого тоже 8 тактов, повторного строения, модулирующий в тональность натуральной доминанты (d-moll — a-moll) и модуляционный (проходящая модуляция в F-dur). Середина соизмерима с периодом (8 тактов) и представляет собой разработочное развитие (три раздела; первые два отличаются друг от друга способом преобразования материала — дробление, третий — связка — материалом). Реприза динамическая: период слитный, однотональный, тоже модуляционный, но с совершенно иным направлением и уровнем тонального развития (d-moll — C-dur — d-moll — g-moll — d-moll), т. е. тональный ритм из трехфаз-

ного превращается в многофазный. Последнее особенно заметно в силу уменьшившегося пространства: масштаб периода сократился до 6 тактов. Однако первая часть и середина дают уже сами по себе полноценную двухфазную структуру, поэтому переизложение материала с существенными изменениями, к тому же в масштабе, превышающем предложение, не может оставлять никаких сомнений в том, что это именно динамическая реприза (она же кульминация), а вся форма в целом трехчастна.

94 Andante

The musical score for measures 94-100 is written for piano. It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand is characterized by a crescendo (*cresc.*) and a *sempre staccato* articulation. The bass line provides a steady accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings to guide the performer.



К нетипическим структурам относит О.В. Соколов прелюдию оп. 11, № 5 Скрябина. Завершая краткий анализ прелюдии, он констатирует: «атрибуты типовой структуры в этой прелюдии интонационно не прослеживаются, инициатива в становлении формы принадлежит общелогическим принципам...» — и усматривает в ней только «частичное сохранение стереотипов периода» (Соколов 1985, 176).

В прелюдии, действительно, всего 14 с половиной тактов, но сочетание весьма медленного темпа ($\text{♩} = 40$) и сверхкрупного метрического размера такта ($4/2$) практически вдвое (если не больше) увеличивает этот масштаб по отношению к обычным размеру и сдержанному темпу. Отсюда необходимость соответствующих корректив при дальнейшей оценке масштаба построения в тактах. Внимательное вслушивание в материал прелюдии позволяет установить три смысловые фазы: изложение (т. 1—6), развитие (т. 6—11) и переизложение (т. 11—14). Изложение осуществлено в форме ненормативного периода, в котором ненормативны все три признака: масштаб (6 тактов), состав (3 предложения) и способ членения (первое предложение завершается полным кадансом). Однако если действительно отнестись с должным вниманием к масштабу и поделить каждый такт надвое (по $4/4$ в такте), то выяснится, что по масштабу период нормативен, так как каждое предложение в этом случае окажется величиной в 4 такта. Впрочем, сам по себе этот факт хотя и имеет некоторое значение в качестве объяснения сложившихся пропорций и их чисто слухового восприятия, но к оценке структуры в целом сохраняет только косвенное отношение. Важнее то, что в структуре первого периода само второе предложение играет своеобразную роль расширения-развития между двумя предложениями-изложениями мате-

риала. Это действительно некое открытие Скрябина, то новое, чем данный период отличается от типических структур. Период модулирующий: начавшись в тональности D-dur, он завершается полным кадансом в G-dur. Однако его трудно назвать модуляционным, так как хотя второе предложение и начинается с доминанты h-moll и по присущей этой прелюдии логике после нее следует субдоминанта этой же тональности, а затем опять доминанта, тоники новой тональности нет, вместо нее после доминанты на последней четверти т. 3 опять звучит субдоминанта, и, следовательно, промежуточная тональность не реализована. Таким образом, период характеризуется трехфазным структурным ритмом, двухфазным тональным и однофазным тематическим, что делает его весьма развернутой, разнообразной и вместе с тем цельной первой стадией целостного автономного сочинения.

Вторая часть, ибо начало развития знаменует собой именно начало новой части, по масштабу соизмерима с периодом (5 тактов), начинается сразу с модуляционного сдвига в e-moll (но в начале господствует та же гармоническая логика, что и в изложении: D—S—D—T) и представляет собой по способу существования разработочное развитие. Его первый раздел (включая тонику e-moll) отличается от второго материалом, равно как и третий (последний такт перед переизложением). Таким образом, изложение и развитие уже образуют два полноценных раздела — период и соизмеримую с ним структуру.

Что же представляет собой дальнейшее? Это варьированное (с декоративными изменениями) переизложение первого предложения первого периода. Если бы второй раздел (развитие) был также соизмерим с предложением, образовалась бы двухчастная форма со включением. В этом же случае и одного предложения оказывается вполне достаточно, чтобы по принципу *pars pro toto* (часть вместо целого) создать ощущение репризы, и не просто репризы, но одновременно и завершения этого самостоятельного сочинения: здесь немалую роль играют переброска последней фразы на октаву вверх (как уходящее ввысь иставивание) и выписанные «отталкивания от грешной земли» — арпеджио и, конечно, два долгих последних аккорда (в совокупности их масштаб только на полтакта меньше предложения!).

Характер репризы, который приобретает переизложение, подчеркнут и ее достаточно ощутимой по продолжительности (в условиях миниатюры) гармонической подготовкой (последний раздел середины) — фактор, кстати сказать, достаточно типический: «следует помнить, что в трехчастной форме репризе (в том числе и сокращенной) предшествует определенная (хотя, может быть, короткая) гармоническая подготовка» (*Тюлин 1965, 130, сноска*). Таким образом, прелюдия написана хотя и не в хрестоматийно-правильной, но достаточно типической простой трехчастной форме:

95 Andante cantabile

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords, with a triplet of eighth notes in the final measure. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A *rubato* marking is present in the bass staff. A slur connects the two staves across the first two measures.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the chordal melody. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment. A slur connects the two staves across the first two measures.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) and *cresc.* (crescendo). A slur connects the two staves across the first two measures.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *dim. p* (diminuendo piano) and *cresc.* (crescendo). A slur connects the two staves across the first two measures.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo). A slur connects the two staves across the first two measures. The tempo marking *rit. a tempo* (ritardando to tempo) is placed above the treble staff.

риала. Это действительно некое открытие Скрябина, то новое, чем данный период отличается от типических структур. Период модулирующий: начавшись в тональности D-dur, он завершается полным кадансом в G-dur. Однако его трудно назвать модуляционным, так как хотя второе предложение и начинается с доминанты h-moll и по присущей этой прелюдии логике после нее следует субдоминанта этой же тональности, а затем опять доминанта, тоники новой тональности нет, вместо нее после доминанты на последней четверти т. 3 опять звучит субдоминанта, и, следовательно, промежуточная тональность не реализована. Таким образом, период характеризуется трехфазным структурным ритмом, двухфазным тональным и однофазным тематическим, что делает его весьма развернутой, разнообразной и вместе с тем цельной первой стадией целостного автономного сочинения.

Вторая часть, ибо начало развития знаменует собой именно начало новой части, по масштабу соизмерима с периодом (5 тактов), начинается сразу с модуляционного сдвига в e-moll (но в начале господствует та же гармоническая логика, что и в изложении: D—S—D—T) и представляет собой по способу существования разработочное развитие. Его первый раздел (включая тонику e-moll) отличается от второго материалом, равно как и третий (последний такт перед переизложением). Таким образом, изложение и развитие уже образуют два полноценных раздела — период и соизмеримую с ним структуру.

Что же представляет собой дальнейшее? Это варьированное (с декоративными изменениями) переизложение первого предложения первого периода. Если бы второй раздел (развитие) был также соизмерим с предложением, образовалась бы двухчастная форма со включением. В этом же случае и одного предложения оказывается вполне достаточно, чтобы по принципу *pars pro toto* (часть вместо целого) создать ощущение репризы, и не просто репризы, но одновременно и завершения этого самостоятельного сочинения: здесь немалую роль играют переброска последней фразы на октаву вверх (как уходящее ввысь истаивание) и выписанные «отталкивания от грешной земли» — арпеджио и, конечно, два долгих последних аккорда (в совокупности их масштаб только на полтакта меньше предложения!).

Характер репризы, который приобретает переизложение, подчеркнут и ее достаточно ощутимой по продолжительности (в условиях миниатюры) гармонической подготовкой (последний раздел середины) — фактор, кстати сказать, достаточно типический: «следует помнить, что в трехчастной форме репризе (в том числе и сокращенной) предшествует определенная (хотя, может быть, короткая) гармоническая подготовка» (*Тюлин 1965, 130, сноска*). Таким образом, прелюдия написана хотя и не в хрестоматийно-правильной, но достаточно типической простой трехчастной форме:

95 Andante cantabile

First system of musical notation. The treble clef staff contains chords and a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *pp* (pianissimo). A *rubato* marking is present below the bass staff. A slur covers the first two measures of the treble staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains chords and a half note. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment. A slur covers the first two measures of the treble staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains chords and a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *cresc.* (crescendo). A slur covers the first two measures of the treble staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains chords and a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *dim. p* (diminuendo piano) and *cresc.* (crescendo). A slur covers the first two measures of the treble staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains chords and a half note. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *con anima* (with spirit) and *dim.* (diminuendo). A *rit. a tempo* (ritardando to tempo) marking is present above the treble staff. A slur covers the first two measures of the treble staff.



Д.А. Арутюнов, автор книги о музыкальных формах в произведениях Чайковского, так пишет о Вступлении к опере «Евгений Онегин»: «Следует упомянуть также о значительном сокращении реприз, что привносит в трехчастную форму черты двухчастности. Примерами могут служить побочная партия первой части Большой сонаты, а также Вступление к опере «Евгений Онегин». В последнем случае сокращенная реприза одновременно может быть воспринята как кода» (Арутюнов, 39). Вопрос, однако, заключается в другом: а может ли вообще последний раздел Вступления быть воспринят как реприза? Иными словами, является ли этот раздел структурой, соизмеримой хотя бы с предложением, чтобы быть воспринятым именно как переизложение материала? Для прояснения этого вопроса необходимо обратиться к изложению материала в первой части структуры.

Вступление начинается с материала, который по структуре представляет собой ненормативный экспозиционный период, масштабом 16 тактов, ненормативный по способу членения — разомкнутый. Его состав — два предложения по 8 тактов, причем второе предложение по отношению к первому, раздробленному на короткие мотивы, является суммированием, ибо начинается огромной, в четыре с половиной такта фразой. В конце предложения опять звучат короткие мотивы, т. е. возникает дробление в качестве плавного перехода к развitiю, начинающемуся с тех же коротких мотивов.

Масштаб развития (14 тактов) соизмерим с первой частью, и, следовательно, эти два раздела уже сами по себе создают двухфазный структурный ритм. Однако в данном случае эффект переизложения после второй части-развития не возникает, ибо следуют только первые два мотива начального периода, образующие фразу. А поскольку сам мотив по гармонической характеристике представляет собой неполный автентический каданс, а вслед за повторенной после развития фразой звучит уже лишенное мелодического наполнения трехкратное скандирование этого же каданса, в итоге раздробленное до одного звука D (повторенного дважды), то весь материал, звучащий после второй части, оказывается завершающим (хотя утверждается не тоника, а доминанта — поэтому он сочетает в себе черты завершающего/подготавливающего), т. е. намек на переизложение основного материала так и остался только намеком, не приводя к смысловой трехфазности.

В силу всех этих свойств Вступление оказывается *простой двухчастной формой* с весьма неуравновешенной, как бы «недосказанной» не только гармонией, но и структурой, что вполне отвечает задачам, поставленным перед Вступлением:

Andante con moto

96

The musical score is for piano, measures 96-105. It is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two systems of two staves each. The first system (measures 96-99) features a melodic line in the right hand with slurs and ties, and a harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics include piano (p) and fortissimo (f). The second system (measures 100-105) continues the melodic and harmonic development, ending with a final cadence. Dynamics include piano (p) and fortissimo (f).



Д.А. Арутюнов, автор книги о музыкальных формах в произведениях Чайковского, так пишет о Вступлении к опере «Евгений Онегин»: «Следует упомянуть также о значительном сокращении реприз, что привносит в трехчастную форму черты двухчастности. Примерами могут служить побочная партия первой части Большой сонаты, а также Вступление к опере «Евгений Онегин». В последнем случае сокращенная реприза одновременно может быть воспринята как кода» (Арутюнов, 39). Вопрос, однако, заключается в другом: а может ли вообще последний раздел Вступления быть воспринят как реприза? Иными словами, является ли этот раздел структурой, соизмеримой хотя бы с предложением, чтобы быть воспринятым именно как переизложение материала? Для прояснения этого вопроса необходимо обратиться к изложению материала в первой части структуры.

Вступление начинается с материала, который по структуре представляет собой ненормативный экспозиционный период, масштабом 16 тактов, ненормативный по способу членения — разомкнутый. Его состав — два предложения по 8 тактов, причем второе предложение по отношению к первому, раздробленному на короткие мотивы, является суммированием, ибо начинается огромной, в четыре с половиной такта фразой. В конце предложения опять звучат короткие мотивы, т. е. возникает дробление в качестве плавного перехода к развитию, начинающемуся с тех же коротких мотивов.

Масштаб развития (14 тактов) соизмерим с первой частью, и, следовательно, эти два раздела уже сами по себе создают двухфазный структурный ритм. Однако в данном случае эффект переизложения после второй части-развития не возникает, ибо следуют только первые два мотива начального периода, образующие фразу. А поскольку сам мотив по гармонической характеристике представляет собой неполный автентический каданс, а вслед за повторенной после развития фразой звучит уже лишенное мелодического наполнения трехкратное скандирование этого же каданса, в итоге раздробленное до одного звука D (повторенного дважды), то весь материал, звучащий после второй части, оказывается завершающим (хотя утверждается не тоника, а доминанта — поэтому он сочетает в себе черты завершающего/подготавливающего), т. е. намек на переизложение основного материала так и остался только намеком, не приводя к смысловой трехфазности.

В силу всех этих свойств Вступление оказывается *простой двухчастной формой* с весьма неуравновешенной, как бы «недосказанной» не только гармонией, но и структурой, что вполне отвечает задачам, поставленным перед Вступлением:

Andante con moto

96

p *p* *p*

f *p* *p*

7 *f* *dim.*

[p]

This system features a treble and bass staff. The treble staff begins with a 7-measure rest, followed by a series of eighth-note chords and single notes, marked with a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) instruction. The bass staff contains a series of chords, with a piano (*p*) dynamic marking at the bottom.

p *pp*

This system continues the musical piece. The treble staff has a 7-measure rest followed by eighth-note chords and single notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass staff features a series of chords, with a piano (*p*) dynamic marking and a pianissimo (*pp*) dynamic marking at the end.

marcato

pp cresc. [e poco stringendo]

This system introduces a *marcato* tempo marking. The treble staff has a 7-measure rest followed by a series of eighth-note chords and single notes. The bass staff features a series of chords, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) instruction, followed by a *[e poco stringendo]* marking.

mf

This system continues the musical piece. The treble staff has a 7-measure rest followed by a series of eighth-note chords and single notes. The bass staff features a series of chords, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

This system continues the musical piece. The treble staff has a 7-measure rest followed by a series of eighth-note chords and single notes. The bass staff features a series of chords, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

This page of musical notation is for a piano piece, likely in a minor key as indicated by the three flats in the key signature. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes a variety of musical elements:
 - The first system features a treble staff with a series of chords and a bass staff with a simple melodic line.
 - The second system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex, arpeggiated accompaniment.
 - The third system continues the arpeggiated pattern in the bass staff while the treble staff has a melodic line with some chromatic movement.
 - The fourth system maintains the arpeggiated bass accompaniment and a melodic treble line.
 - The fifth system shows a similar pattern of arpeggiated bass and melodic treble.
 - The sixth system concludes the page with a final arpeggiated bass line and a melodic treble line.
 The notation is clear and professional, with appropriate use of slurs, ties, and dynamic markings.



И в завершение очерка — еще одно сочинение Чайковского, которое также могло бы вызвать разночтения. Речь идет о пятой, Desdur'ной вариации из «Темы с вариациями» для фортепиано F-dur, оп. 19:

Andante amoroso

97

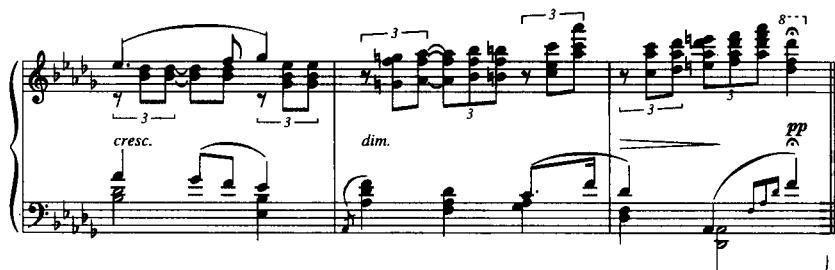
First system of the musical score. It consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and quarter notes, often grouped in threes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in the bass staff.

Second system of the musical score. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes a *poco cresc.* (poco crescendo) marking. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking appears in the bass staff towards the end of the system.

Third system of the musical score. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a piano (*p*) dynamic marking, a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking, and a pianissimo (*pp*) dynamic marking towards the end of the system.

Fourth system of the musical score. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a piano (*p*) dynamic marking.

Fifth system of the musical score. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a piano (*p*) dynamic marking.



Вариация начинается изложением материала в форме ненормативного периода, в 11 тактов; период ненормативен по масштабу (второе предложение значительно расширено) и по способу членения (первое предложение заканчивается полным, второе неполным кадансом; период разомкнутый), повторного строения, модулирующий в параллельный минор и модуляционный (проходящая модуляция в *es-moll* в т. 2 второго предложения). Завершается вариация переизложением этого же материала тоже в форме периода, но уже ненормативного только по способу членения из-за срединного полного каданса; в периоде также сменился тональный ритм (он однотональный, модуляционный — проходящая модуляция в субдоминанту, *Gesdur*), обновлен и мелодический рисунок во втором предложении. Изменения можно квалифицировать в целом как *существенные*, а структуру вариации — как *удвоенный сложный период*. Однако между изложением материала и его переизложением Чайковский поместил 3 такта одногласной связки, т. е. создал предпосылку к восприятию структурного ритма вариации как трехфазного. Думается, однако, что вариация все же воспринимается как написанная в форме *периода*: ни масштаб, ни внутреннее «событийное» наполнение этой связки недостаточны, чтобы представить ее структурой, соизмеримой хотя бы с предложением, а потому наличие связки не в состоянии превратить смысловой и структурный ритмы вариации в трехфазные.

Глава VII

СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Масштаб, состав и способ членения материала, рассмотренные в совокупности, являются внешним отражением весомости, значительности мелких построений. В простых формах эту функцию берут на себя тонально-гармонический, тематически-смысловой и структурный ритмы. Разумеется, на разных участках простой формы степень насыщенности музыкальными событиями неодинакова, и, как уже говорилось, эталоном структурного ритма становится начальный период. В простой двухчастной форме ему соответствует по насыщенности вторая часть, уравновешивая его; в трехчастной же форме вторая (или третья) часть могут быть по отдельности менее насыщенными, чем первый период, но вместе взятые оправдывают вдвое больший (по отношению к первой) масштаб.

Таким образом, будучи *структурным эталоном* самостоятельной части в простых формах, период оказывается и единым для всей формы *мерилом насыщенности* этих частей музыкальными событиями. Столь значительная интегрирующая роль периода как структурной и смысловой точки отсчета является, как уже говорилось, отличительным признаком простых форм.

В сложных формах эта роль периода заметно ослаблена или исчезает вовсе, так как в большинстве из них структурной единицей оказывается не период, но простая двух- или трехчастная форма, что приводит к заметному ослаблению роли структурного ритма при восприятии. А в тех случаях, когда роль периода как структурного эталона сохраняется и в сложной форме (существуют структуры, в которых подобная ситуация является типической), *непосредственное восприятие структурного ритма* в качестве существенного фактора исчезает вовсе.

Качественно иными оказываются пространственные масштабы действия, значительно возрастает число музыкальных событий, и поэтому взаимодействие разделов сложной формы, корреляция этих событий на всем ее протяжении требуют иных, более мощных средств интеграции, чем в простых формах.

Ими становятся характерные для каждой сложной структуры *формообразующие принципы*, каковыми являются *тождество, контраст, динамическое сопряжение*. Эти принципы представляют собой наиболее сложное и глубокое воплощение взаимодействий *сопоставления и сопряжения* — основных типов соотношения материала — и выполняют функцию главных драматургических стержней сложной формы. С другой стороны, действие формообразующих принципов оказывается и *основным критерием* для классификации сложных форм, ибо именно внутренняя логика *интеграции* организует материал в ту, а не иную структуру.

Для становления сложной формы и осуществления ею коммуникативной функции важны не только формообразующие принципы с их интегрирующим воздействием, но и противоположные по направленности сил — *конструктивные принципы*, обеспечивающие *дифференциацию* формы на более или менее четко ощутимые на слух разделы. Конструктивные принципы отражают не *количественные* параметры сложных форм, но присущее им определенное *качество*: к примеру, в самом названии сложной трехчастной формы обозначен принцип *репризной трехчастности*, но отнюдь не буквальное количество частей-единиц структурного ритма, как это происходит в связи с наименованием простой трехчастной формы.

Реализация конструктивного принципа не может служить единственным критерием того или иного типа сложных форм, так как некоторые из них совпадают по конструкции. Однако присущее конструктивным принципам свойство качественной характеристики позволяет отделить сложные формы от простых даже в трудных для определения промежуточных типах.

Полная характеристика сложной формы, следовательно, в обязательном порядке включает демонстрацию взаимодействия конструктивного (дифференцирующего) и формообразующего (интегрирующего) принципов, чем обеспечивается выявление структурных и смысловых особенностей, присущих только данному типу сложных форм.

Особого обоснования требует иерархическая систематика сложных форм. В отличие от простых форм, где степень сложности формы, ее весомость зависела преимущественно от количества частей, в сложных формах она связана прежде всего со сложностью и количеством формообразующих принципов, находящихся в основе каждого типа структуры.

На первых ступенях этой иерархической лестницы находятся *вариации, сложная трехчастная форма и рондо*, основан-

ные на принципах тождества и контраста. На более высоком уровне оказывается *сонатная форма*, в основу которой положен принцип динамического сопряжения. Вершину этой системы должны были бы занимать *высшие типы формы рондо* (т. е. *рондо-сонаты*), которые образуются благодаря взаимодействию всех трех формообразующих принципов — тождества, контраста и динамического сопряжения. Однако этого не происходит, поскольку конструктивный принцип рондальности вступает в противоречие с формообразующим принципом динамического сопряжения и ослабляет его воздействие (подробнее об этом — далее). Таким образом, высшие типы рондо занимают по уровню драматургической насыщенности место между простыми рондо и сонатными формами.

Подобная систематика форм, разумеется, не отражает реальную картину их взаимоотношений во всех без исключения случаях: возможна, скажем, сонатная форма, которая по масштабу и «развороту» заложенных в ней сил окажется значительно скромнее иного вариационного цикла. Однако эта систематика адекватна типическим соотношениям структур, сложившимся в музыке европейской традиции XVIII—XX вв. На ней основывается и порядок дальнейшего рассмотрения каждой из сложных форм, за исключением рондо высшего типа, которые рассматриваются все же после сонатных, ибо первоначальные, а впоследствии и наиболее активные проявления принципа динамического сопряжения связаны именно с сонатностью.

Глава VIII

ВАРИАЦИИ

§1. Общая характеристика

Форма вариаций основана на многократном переизложении темы, обычно помещаемой в начало вариационного цикла. Формообразующим принципом вариаций является *принцип тождества*, понимаемого как *подобие*, т. е. как сочетание *максимума связи с минимумом различия*, ибо в вариационной форме переизложение обязательно предполагает внесение каких-либо изменений, т. е. не может ограничиваться точным повторением¹. Конкретные пути реализации принципа тождества характеризуют тот или иной тип вариационного цикла.

Переизложение с изменениями — наиболее простой и естественный способ преобразования материала, проникающий, как это показано, и во все простые формы: удвоенные и утроенные, эти формы приближаются к вариационной. Однако для формирования полноценного вариационного цикла необходима и реализация конструктивного принципа *многочастности*.

Конструктивный принцип многочастности в его самом общем толковании включает следующие свойства:

а) принципиальную *нерегламентированность количества частей* как один из характерных признаков данной формы;

б) вытеснение структурного ритма вариационного цикла как фактора формообразования на периферию восприятия.

В применении к вариационной форме принцип многочастности действует по-разному в ее отдельных разновидностях, однако, как показывает творческая практика, даже в небольшом вариационном цикле должно быть не меньше 7–9 частей, *соизмеримых с периодом*; только в этом случае структурный ритм воспринимается как *многофазный*, т. е. число его фаз ощущает *непосредственную осязательность*.

¹ В.А. Цуккерман определяет варьирование как осуществление принципа *обновленного повторения* (Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974. С. 5).

Отсутствие регламентированного числа частей в вариационном цикле обусловлено его *разомкнутостью*, т. е. принципиальной возможностью появления еще одной вариации после финальной¹. Поэтому для любой разновидности вариационного цикла всегда актуальной оказывается *проблема завершения цикла*, т. е. *проблема финальной вариации*.

В качестве воплощения принципа тождества вариации являются исторически одной из самых ранних, распространившихся еще в полифонической музыке *сложных форм*. В то же время вариации — одна из наиболее широко используемых типических форм и в музыке XX в. Естественно, что за несколько столетий существования эта форма претерпела определенные изменения, приспособляясь к особенностям музыкального мышления, языку и стилям каждой эпохи.

Существуют три основные разновидности вариационной формы: 1) *полифонические* вариации; 2) *строгие* (классические) вариации; 3) *свободные* вариации.

Каждой из этих основных разновидностей присуща только ей свойственная конкретная реализация формообразующего и конструктивного принципов. Остальные типы вариационных циклов: двойные вариации, вариации на выдержанную мелодию, вариантно-строфические формы и т. п. — по действию формообразующего и конструктивного принципов примыкают к той или иной основной разновидности.

§2. Полифонические вариации

Полифонические вариации характеризуются такой реализацией формообразующего принципа *тождества*, при которой максимум связи обеспечивается *неизменно повторяющейся темой*, а минимум различия — *обновлением нетематических пластов* музыкальной ткани.

Неизменяемой темой может оказаться структурно и мелодически сформулированный в начале цикла *гармонический комплекс* либо *мелодическая линия*, звучащая самостоятельно в качестве темы, а затем и в большинстве вариаций *в нижнем голосе* — *басу*. Тема, представляющая собой гармонический комплекс, свойственна для *чаконы*, мелодическая тема

¹ «Ведь как бы ни был блестящ и динамически ярок финал любых вариаций — в принципе можно мыслить за ним еще более сильную вариацию!..» (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 41).

в басу — для *пассакалии* (последняя поэтому иногда именуется *бассо остинато*)¹. Весь остальной комплекс свойств и качеств музыкальной ткани может изменяться в каждой вариации в очень широких пределах, обеспечивая минимум различия (иногда изменения проникают и в тему, но так, что сохраняются ее основные параметры).

Конструктивный принцип полифонических вариаций включает следующие элементы:

а) *структура темы* полифонических вариаций не превышает пределов *периода*; в *пассакалии*, где полифоническое начало выражено ярче, чем в *чаконе*, тема часто нерасчленима на предложения, а иногда сводится к структуре, соизмеримой только с *предложением* (примеры 71, 99); в *чаконе* тема, как правило, оформлена в более четкую структуру. Приведенная ниже тема баховской Чаконы для скрипки соло из Партиты № 2 d-moll представляет собой ненормативный экспозиционный период, масштабом 8 тактов, повторного строения, однотональный, причем период ненормативен только по способу членения, так как первое предложение завершено полным кадансом. Четкая структура темы становится сама по себе предметом «игры» в вариациях: композитор то подчеркивает структурную очерченность темы, то, напротив, «прячет от глаз», заслоняя ее границы фактурой, ритмом, вторгающимися кадансами и иными свойствами музыкальной ткани:

Ciaccona

98



¹ Дифференциация полифонических вариаций на пассакалию и чакону, основанная на характере темы-инварианта, предложена М. Эттингером (*Эттингер М.А.* О гармонии в бассо-остинатных формах // Вопросы теории музыки. Вып. 2. М., 1970. С. 115—116) и, по-видимому, совершенно независимо от него Э. Кос (*Kohs Ellis. Musical Form. Studies in Analysis and Synthesis. Boston, 1976. P. 148*), причем оба исследователя опирались в этом случае на «общепризнанные модели» — Пассакалию c-moll для органа и Чакону d-moll для скрипки соло Баха; в творческой практике прошлых столетий эта терминология соблюдалась далеко не всегда (об этом см.: *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. С. 131—132), в том числе и самим Бахом (вариации на остинатный бас в финале Кантаты BWV 150 названы им Чаконой). См. об этом также: *Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. и др.* Музыкальная форма. С. 186.

This page of musical notation is for guitar, written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of ten staves of music. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Some measures are marked with a 'p' (piano) dynamic. The music is written in a style that suggests a fingerstyle or hybrid picking technique, with many chords and arpeggios. The notation is clear and easy to read, with a focus on the harmonic and melodic structure of the piece.

б) ограниченными структурой и масштабом темы обусловлена ярко выраженная *многочастность* полифонических вариаций: количество вариаций в цикле редко бывает меньше девяти, максимальное же их число достигает нескольких десятков;

в) и в чаконе, и в пассакалии полифоническое начало проявляется в *нерасчлененности* на отдельные *замкнутые* вариации; степень нерасчлененности может колебаться от вторгающегося каданса, который образует сплав смежных вариаций и одновременно демонстрирует цезуру между ними, до полного *несовпадения структурных границ* темы и изменяемой «надстройки».

Если нерасчлененность вариаций обеспечивает преодоление *структурной* дробности, то *тематически-смысловая* раздробленность в некоторых случаях преодолевается объединением вариаций в группы, родственные по способу варьирования (прежде всего фактурой, но не только) или по другим параметрам.

Полифонические вариации в силу присущего им внутреннего единства представляют собой цельную структуру, в которой, как во всяком автономном сочинении, обозначены стадии начала, середины и конца, т. е. реализуется некое *сквозное развитие* (в общепроцессуальном смысле). Творческая практика демонстрирует следующие типические приемы организации такого развития в цикле полифонических вариаций:

а) развитие направлено к *завершающей* цикл кульминации (Бах. Пассакалия для органа c-moll);

б) движение к кульминации в *центре формы* и уход от нее к завершению (Шостакович. Прелюдия № 12, gis-moll из цикла «24 прелюдии и фуги для фортепиано»);

в) введение *вторичного* двух- или трехфазного *структурного ритма* (подробно об этом понятии речь пойдет далее), которому подчинены вариационные изменения (Гендель. Пассакалия из Сюиты для клавира g-moll; Бах. Чакона из Партиты для скрипки соло d-moll).

Проблема финала также отмечена несколькими типическими решениями:

а) завершением вариационного цикла является *повторение темы*; при этом тема может звучать качественно по-иному, но ее появление всегда воспринимается как возвращение первоначального облика *темы*, но не еще одной вариацией (Бах. Чакона из Партиты для скрипки соло d-moll);

б) *переключением* в следующую часть цикла (Шостакович. Концерт № 1 для скрипки с оркестром, ч. III, Пассакалия);

в) в вокальных формах — сменой пения инструментальным «послесловием» (Пёрселл. «Дидона и Эней», ария Дидоны из III д. — пример 99);

г) появлением *изменений* в ранее *неизменяемой теме* как знаком-демонстрацией отступления от норм варьирования в цикле и, следовательно, его завершения (Бах. Месса си минор, № 16: в последних двух и одной трети такта меняются оstinatная тема в басу и тональность);

д) наконец, отсутствием каких-либо специальных приемов финиширования; заключительная вариация при этом мыслится обычно как кульминационная в цикле, либо в ней резко меняется характер варьирования; кроме того, в исполнительской практике последняя вариация такого рода завершалась часто импровизационной каденцией исполнителя (Гендель. Пассакалия из сюиты для клавира соль минор; см. также запись исполнения этой сюиты немецким клавиристом Гансом Пишнером).

Иногда несколько приемов завершения совмещены. В женской арии d-moll из второго действия оперы Пёрселла «Дидона и Эней», которая так же, как и ария главной героини (пример 99), представляет собой пассакалию, предпоследнее проведение темы отмечено и изменением темы в басу, и отклонением в параллельную тональность, и инструментальным завершением, в рамках которого это происходит.

Характерным примером пассакалии является известная финальная ария Дидоны из оперы Пёрселла «Дидона и Эней».

99

[52] Дидона

When I am laid, am laid in

earth, may my wrongs cre - ate no trou - ble, no trou - ble in thy

breast. When I am laid, am laid in earth may my

wrongs cre - ate no trou - ble, no trou - ble in thy

breast. Re - mem - ber me. Re - mem - ber me. But

ah! for - get my fate. Re - mem - ber me, but ah!

53
for - get my fate. Re - mem - ber me. Re - mem - ber me, but

ah! for-get my fate. Re-mem-ber me, but ah!

for - get my fate.

p *f* *pp*

В качестве инструментального вступления к этой арии звучит тема пассакалии — пять тактов (последний звук темы совпадает с началом вариации-арии). Это достаточно характерное для тем пассакалий нисходящее движение от тоники к доминанте по звукоряду хроматической гаммы — так называемый *passus duriusculus* («жестковатый ход») — музыкально-риторическая фигура XVII в., передающая состояние глубокой скорби (ее следы сохранились и в музыке последующих эпох; см., в частности, пример 73 — тему бетховенских «32-х вариаций» c-moll, ход баса). По структуре тема соизмерима с предложением, хотя таковым не является: она не может рассматриваться как изложение или как развитие, ибо по своим смысловым качествам этот материал выходит за пределы изучаемого исторического периода, и к нему неприменимы категории спо-

соба существования. На протяжении арии тема звучит 11 раз, из них 8 раз вместе с вокальной партией и 3 раза (включая вступление) в оркестре. Эти 8 раз распределены в рамках двухчастной вторичной формы, в которой первую часть составляет повторение первых двух проведений, а вторую — повторение следующих двух (естественно, речь идет о повторениях комплекса верхних голосов, ибо сама тема неизменна на всем протяжении). При этом две образовавшиеся части находятся в совершенно определенном соотношении: по способу существования *первая часть* несомненно представляет собой *изложение*, *вторая* — *развитие*, и, следовательно, в целом образуется вторичная двухчастная форма типа AA_1 с кодой (инструментальное завершение).

О том, что первая часть представляет собой изложение, свидетельствует организация верхних голосов (включая, разумеется, вокальную партию): первые четыре такта с момента вступления голоса образуют четкую структуру — *предложение*, нормативное по всем трем параметрам и воспринимаемое именно как *начало*, т. е. как *показ*. Далее структура несколько в меньшей степени оформлена: вначале идет двухтактовая фраза, затем — дробление с несостоявшимся (но как бы намеченным) замыканием. Конечно, взятая в целом, первая часть может быть названа периодом только с определенной долей условности, но, во всяком случае, можно констатировать: первое предложение создает устойчивое ощущение изложения, а то, что за ним следует в рамках первой части, это ощущение не разрушает. И точно так же четко обозначено начало второй части как развитие: отдельные фразы *parlando* в голосе на фоне однотоковых мотивов *lamento* в оркестре явно указывают на срединный характер, на продолжение, но отнюдь не на начало, зато второй раздел второй части (три такта до ц. 53) вновь воспринимается как структурная целостность, которая могла бы стать вторым предложением в периоде. Отсюда некий оттенок *двухчастной формы со включением*, поскольку вторая половина второй части по способу существования материала как бы сближается с началом и возникает *смысловая трехфазность*. Формирование *вторичной структуры*, возникающей как бы «поверх» вариаций, — не единственный способ, которым Пёрселл объединяет 11 проведений темы.

Огромную роль в этом процессе играет *несовпадение структурных границ* темы-инварианта и верхних голосов, в особенности вокальной партии — на протяжении арии и в оркестре — в заключительном разделе.

Уже начало вокальной мелодии оказывается сопряженным во времени с последним звуком темы, а соответственно первый звук темы — затактовый *g* — попадает уже на третий звук мелодии — вершину первого мотива; конец первого предложения (т. 4 после ц. 52) оказывается в самом центре темы; подобные несовпадения встречаются и далее. В оркестровой постлюдии последние два проведения темы сплавлены в единое целое, так как конец ее первого проведения совпадает с центром подобного же *passus duriusculus* в верхнем голосе, который здесь, однако, не ограничивается одним тетра хордом — от I к V ступени, но протягивается вплоть до тоники на октаву ниже, знаменуя собой кульминацию скорбного чувства.

Таким образом, обозначен уже третий прием, использованный Пёрселлом для создания сквозного общепроцессуального развития в рамках вариаций *basso ostinato* — *движение к кульминации* в конце цикла.

Пассакалия и чакона были широко распространены в музыке XVII—XVIII вв., затем на некоторое время вышли из употребления, но уже в последней трети XIX в. интерес к ним возрождается, а в XX в. полифонические вариации (в особенности различные виды «бассо остинато») вновь завоевывают популярность, что, несомненно, связано, во-первых, с проявлениями неоклассических тенденций и, во-вторых, с тем приоритетом, который был отдан многими композиторами XX в. полифоническому типу мышления.

§3. Строгие (классические) вариации

Строгие вариации многими чертами связаны с полифоническими, что объяснимо генетическим родством этих двух типов вариационной формы. Строгие вариации получили широчайшее распространение в творчестве венских классиков. Однако уже в доклассическую эпоху строгие вариации не были редкостью, и, с другой стороны, у венских классиков встречаются вариационные циклы, многими чертами близкие к полифоническим.

Тема строгих вариаций, как правило, написана в простой двух- или трехчастной форме и отмечена рядом особенностей:

а) своеобразной *простотой*, которая затрагивает многие важные факторы темы: жанровую природу, мелодический рисунок, структуру и т. п.;

б) сравнительно *спокойной ритмической пульсацией*, открывающей дорогу дальнейшему мелодическому фигурированию (димиinuированию¹) в вариациях;

в) наличием в теме определенных «*знаковых*» моментов — ярких интонационных и гармонических оборотов, напоминающих о теме и сохраняющихся даже в значительно преобразованном контексте вариаций (обычное место их концентрации — начало первой и в особенности второй частей темы).

Формообразующий *принцип тождества* реализуется в строгих вариациях следующим образом:

максимум связи заключается в *строгом соответствии* темы и каждой из вариаций по следующим параметрам: основные структурные признаки (масштаб, состав, способ членения), гармонический и тональный планы; соблюдается также, как правило, *метрическое и тональное единство* цикла;

минимум различия реализуется в изменениях остальных параметров темы: мелодического движения, ритмического рисунка, фактуры; иногда изменениям подвергаются темп и лад, присущие теме.

Иными словами, *строгие вариации* — это *многократное переизложение темы с декоративными изменениями*.

Конструктивный принцип строгих вариаций включает следующие типические свойства вариационного цикла:

а) тема и каждая вариация представляют собой *замкнутое, завершенное* кадансом (чаще полным) построение;

б) расчлененности способствует сравнительно развернутая форма темы и, соответственно, каждой из вариаций — простая двух- или трехчастная; наиболее характерная структура в этом случае — простая двухчастная форма со включением, балансирующая между полной завершенностью и необходимостью дальнейшего движения (что вызвано противоречием двухфазного структурного и трехфазных тонального и смыслового ритмов);

в) многочастность в строгих вариациях выражена в ином по сравнению с полифоническим циклом диапазоне: количество вариаций в большинстве случаев колеблется от трех до 15—20; однако общее количество частей, соизмеримых с периодом, остается в тех же пределах.

¹ *Димиинуирование* — ритмическое раздробление основных звуков мелодии на мелкие длительности; В.А. Цуккерман называет димиинуирование «одним из прообразов фигурационного варьирования XVIII века» (*Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма*. С. 21).

Большая протяженность темы и каждой вариации и, с другой стороны, их меньшее число во многом смягчают проблему раздробленности цикла. Все же, как правило, легко улавливаются поступательное усложнение приемов варьирования, формирование ладово-темповой трехчастности либо иных арочных связей в качестве типических средств организации единства цикла строгих вариаций.

Иными путями, по сравнению с полифоническим вариационным циклом, решается *проблема финала*.

Возвращение темы в финале строгих вариаций используется сравнительно редко и только для достижения определенных художественных целей (Бетховен. Соната для фортепиано № 23, (ор. 57), ч. II; здесь восстановление первоначального облика темы, среди прочего, вызвано необходимостью обострить сопоставление конца второй и начала третьей частей сонаты); основной же прием финиширования — это нарушение принципа строгого соответствия структур темы и финальной вариации. Кроме того, в этой вариации могут изменяться *метр* и *тональное развитие*. Достаточно часто появляется *кода* — либо как дополнение к финальной вариации, либо даже в качестве самостоятельного раздела, относящегося к циклу в целом. Нарушение в финальной вариации основного принципа структурного соответствия с темой не превращает вариации в свободные, но, напротив, становится своеобразной нормой именно для строгих вариаций.

Говоря о минимуме различия, необходимо отметить, что в творчестве венских классиков образовались две разновидности строгих вариаций, которые чаще всего сосуществовали в рамках одного цикла. Это *орнаментальные* и *жанровые* вариации.

Присущий *орнаментальным вариациям* способ преобразования материала — диминуирование — закрепился в вёрджинельной музыке XVI—XVII вв., в «дублях» старинных сюит, вариациях на хоральную тему и т. п.; суть орнаментирования заключается в фигурационном колорировании мелодического голоса (или голосов), в его (их) «растворении в фигурации»¹.

Жанровые вариации представляют собой такое преобразование темы, при котором каждая вариация приобретает *инди-*

¹ Выражение В. А. Цуккермана (*Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма*. С. 53). Цуккерман различает фигурирование и орнаментирование мелодии как близкие, но не идентичные приемы варьирования (там же, с. 52—54).

*видуальные жанровые и образные черты*¹. К наиболее ранним образцам жанровых вариаций относится «Немецкая ария с вариациями» Алессандро Польетти, написанная в 1677 г. В этом сочинении все вариации начиная с 5-й вплоть до заключительной 15-й носят откровенно жанровый характер, подчеркнутый программными заголовками к каждой вариации.

При сравнении орнаментальных и жанровых вариаций необходимо отметить ряд важных особенностей каждой из них.

В отличие от темы, *орнаментальная вариация*, оставаясь изложением, всегда сохраняет оттенок *вторичности, несамостоятельности*. Это обстоятельство делает орнаментальные вариации зависимыми от темы, чем, среди прочего, обеспечивается единство цикла (и это сближает их с полифоническими вариациями).

Жанровые вариации гораздо более самостоятельны по отношению к теме и друг к другу. Сохраняя оттенок первичности, оригинальности, они подобны теме и вне контекста часто неотличимы от нее².

Вариационный цикл венских классиков, как это уже отмечено, обычно включает как орнаментальные, так и жанровые вариации. Позднее акцент смещается в сторону жанровых вариаций. Строгий классический вариационный цикл написан, как правило, в одной тональности, центральные вариации (от одной до нескольких) могут быть написаны в одноименной интональной тональности.

Однако уже Бетховен трактует тональный план более свободно, включая в цикл наряду с интональными и интональные вариации. К числу таковых относятся, например, его «Шесть вариаций» для фортепиано F-dur, op.34 (1802). В них основная тональность звучит только в теме и последней вариации с ко-

¹ В.А. Цуккерман эти вариации подразделяет на *жанровые* и *характерные* (Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. С. 113—117).

² Ср.: «В самом общем смысле “вариантность”, в отличие от “вариационности”, подразумевает более свободное отношение к теме; вариант менее зависим от темы, чем вариация, более самостоятелен. Вариация, являясь производным от темы, раскрывает, углубляет или заостряет ее отдельные стороны. Отличаясь от темы меньшей степенью обобщенности, она не способна взять на себя функцию темы для других вариаций. Вариант в этом отношении равнозначен теме и способен при известных условиях заменить ее» (Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 35). Иными словами, для вокальной музыки, о которой пишет автор, жанровая вариация оказывается ближе к понятию «вариант», чем собственно к «вариации».

дой, в которую включена еще одна вариация — переизложение темы в облике, близком к первоначальному (если учесть, что вариации в основном жанровые, то восстановление первоначального облика темы — пусть и с частичным орнаментированием — представляет собой дополнительный прием финиширования). Тональности вариаций располагаются по терциям, начиная от основной: F—D—B—G—Es—с (C — связка) — F. Как это видно из схемы, между пятой, с-moll'ной вариацией и финальным комплексом Бетховен вводит *связку* в C-dur, что также выходит за рамки обычных приемов в строгих вариациях.

К числу допускавшихся достаточно часто отступлений от указанных нормативов строгих вариаций относятся смена тонального ритма в некоторых вариациях по отношению к теме, которую достаточно часто допускали представители венского классицизма, а также изменения ритма тематического (период повторного строения мог превратиться в период неповторного строения, и наоборот). Достаточно характерны в этом смысле вариации из финала фортепианной сонаты Моцарта D-dur, KV 284 (примеры 34, 35а,б).

Отступления от норм строгих вариаций, и в особенности нарушение принципа структурного соответствия теме в финальной вариации, перевес в сторону жанровых вариаций, а также включение вариаций интональных — все это стало предпосылками для появления цикла *свободных вариаций*.

§4. Свободные вариации

Стремление композиторов послеклассической эпохи к отражению самостоятельных, в какой-то мере изолированных друг от друга явлений, которое привело к возникновению и широкому распространению фортепианной и вокальной миниатюры, сказалось и в особенностях вариационного цикла. Наряду с преобладанием жанровых вариаций над орнаментальными, со значительно большей свободой в организации тонального плана вариационного цикла, наиболее важным завоеванием в этом смысле оказалось *освобождение* от принципа *строгого соответствия* темы и вариаций по каким бы то ни было параметрам. Иными словами, принцип финальной вариации в строгом цикле распространился на все вариации свободного цикла.

Однако не только этим определяется новое качество свободных вариаций. Принципиальную важность приобретают в этом смысле новые отношения между темой и вариациями. Даже при соответствии структуры (в цикле свободных вариаций всегда

может находиться несколько строгих), в свободных вариациях происходит решительная деформация не только ритмического и фактурного облика темы, но возникают *кардинальные изменения* мелодии и гармонии, которые немыслимы в строгих вариациях. В итоге каждая вариация становится как бы самостоятельным сочинением, самостоятельной миниатюрой, в которой от темы иногда сохраняется только какой-либо мелодический, ритмический или гармонический оборот — все остальное приносится, в сущности, заново.

Таким образом, *свободные вариации — это многократное переизложение темы с существенными изменениями.*

Это ставит перед темой свободных вариаций гораздо более высокие требования с точки зрения необходимой для нее мотивности, «знаковости»¹. Не случайно композиторы послеклассической эпохи реже прибегают к использованию тем, заимствованных у других композиторов (что было чрезвычайно широко распространенным явлением в классических вариациях), а если такое случается, то это, как правило, темы, изначально предназначенные для вариационных циклов (например, рахманиновские Вариации на тему Корелли и Рапсодия на тему Паганини; последняя тема послужила также основой для вариационных циклов Листа, Брамса, Лютославского и др.).

Особенности реализации *формообразующего принципа тождества*, таким образом, заключаются в том, что максимум связи в свободных вариациях не имеет четко зафиксированных *типических* параметров, и конкретное его воплощение всякий раз оказывается частью оригинального замысла композитора. И все же, хотя минимум различия, т. е. собственно обновление, охватывает несравненно больший круг свойств темы, драматургически доминирует максимум связи²; если же этот основной для вариаций принцип нарушен, если связь вариаций с темой и между собой становится трудноуловимой, факультативной, то *исчезает тождество* как непосредственно воспринимаемый фактор, и форма целого воспринимается уже не как вариационный цикл, а как сюита или цикл миниатюр (как это происходит, например, в «Карнавале» Шумана). В большинстве сво-

¹ «В свободных вариациях ... инвариантом цикла становится выпуклый мелодический мотив — интонационное зерно» (Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 144).

² Очень глубоким представляется замечание В.А. Цуккермана о том, что в свободных вариациях тождество реализуется не как сходство, но как *аналогия* (Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. С. 72—73).

бодных вариационных циклов используется прием «инерционного максимума связи»: вариации начинаются как строгие, а затем уже на гребне сформировавшейся инерции появляются свободные вариации, которые, если цикл развернутый, время от времени как бы прослаиваются строгими, что поддерживает инерцию, не дает ей угаснуть.

Именно так, например, разворачиваются события в Теме с вариациями для фортепиано, ор. 19, № 6 Чайковского.

Тема весьма типична для вариационных циклов — простая по фактуре, по жанровому облику (песенного склада), по структуре — ярко выраженная двухчастная форма со включением. Ее начало — восходящий мелодический ход на кварту, а также начало второй части — квинтовый скачок в сочетании с колебанием «гармонического маятника» (S—D—S—D) являются хорошо опознаваемыми «знаками». Первая вариация — строгая, представляющая собой по способу варьирования так называемый «фигурированный хорал» (по типу *soprano ostinato*). В ней, конечно, есть микроотступления от структуры темы (например, отклонение в *d-moll* и *a-moll* в первом периоде, что меняет его тональный ритм; смена гармонического движения в начале второй части и др.), однако они не делают вариацию свободной.

Thema
Andante non tanto

100

Var. I
L'istesso tempo



Свободные вариации в этом цикле начинаются с третьей, написанной уже в трехчастной форме. Типичным образцом свободной вариации является также пятая (пример 97). По структуре — это удвоенный сложный период с небольшой связкой между изложением и переизложением материала. Но дело не только в изменении структуры. Важно и другое — от темы остались преимущественно те самые «знаковые» моменты — мелодически заполненный ход на кварту, с которого начинается каждое предложение в обоих периодах и на основе которого

построена связка, а также «гармонический маятник», которым завершается первый, разомкнутый период (т. 8—11). Все остальное сочинено заново, и эта пьеса могла бы существовать как самостоятельная эстетическая ценность и быть источником тематизма в другом контексте. Ее включенность в цикл в качестве вариации в значительной мере обусловлена созданной композитором инерцией вариационного преобразования темы.

Конструктивный принцип свободных вариаций в общих чертах тот же, что и в цикле строгих вариаций. Еще более определенной становится независимость вариаций, следовательно, их отчлененность от темы и друг от друга; более активными и могущественными, соответственно, должны оказаться центростремительные силы, интегрирующие вариации в единое целое (поскольку, естественно, такая интеграция входит в намерения композитора, как это происходит, например, в Рапсодии на тему Паганини Рахманинова). В связи с этим увеличивается роль связующих эпизодов, промежуточных разделов. Конкретное решение проблемы интеграции все же в значительной мере индивидуально и также является частью конкретного, *ad hoc*¹, композиторского замысла.

Еще более сложной становится *проблема финала* свободного вариационного цикла. Чаще всего финал строится как пьеса, несоизмеримая с темой и другими вариациями, намного более развернутая по масштабу и структуре (например, в «Симфонических этюдах» Шумана). Как это было и в строгих вариациях, в финале свободных встречаются элементы предшествующих вариаций, что придает ему характер обобщения; это имеет тем больший смысл, чем более изолированными воспринимаются вариации в данном цикле.

Однако финал свободных вариаций может ощущаться и как *возвращение*, если не к теме, то к *простоте ее изложения*. Более значительна, как правило, и роль коды цикла свободных вариаций по сравнению с аналогичной в строгих.

§5. Двойные вариации и промежуточные типы вариационных циклов

В музыке венских классиков, и в особенности в творчестве Гайдна и Бетховена, существуют вариационные циклы, в которых сочетаются *переизложение* и *разработочное развитие*

¹ Для данного случая (*лат.*).

тематического материала. Такое объединение способов существования характерно прежде всего для двойных вариаций.

Двойные вариации — это вариации на *две темы*, достаточно близкие по мелодике, написанные либо в одноименных интонационных тональностях, либо в разных тональностях при единстве лада. Темы следуют непосредственно друг за другом в начале цикла, а затем в том же порядке следуют вариации на эти темы. Финалом таких вариаций служит *разработочное развитие*, в котором использованы элементы обеих тем, образуя единый сплав, чем достигается одновременно и обобщение, и новое качество. Финал такого вариационного цикла — это, как правило, и его кульминация.

В музыке венских классиков двойные вариации чаще всего оказываются одной из частей сонатно-симфонического цикла. Однако встречаются и отдельные сочинения, представляющие собой цикл двойных вариаций (Гайдн. Анданте и вариации для фортепиано f-moll).

Таким образом, воплощение принципа тождества в двойных вариациях может совершаться так же, как в строгих или свободных вариациях, но непременно включает наряду с переизложением и разработочное развитие тем. В этом смысле двойные вариации в чем-то подобны сложной фуге, обязательным элементом которой является *совместное проведение всех тем фуги* и которое в данном случае заменено развитием, также основанным на обеих варьируемых темах.

В развернутых сонатно-симфонических циклах венских классиков (и позднее) в качестве отдельных частей появляются *промежуточные типы вариаций*. В них зачастую объединяются черты, характерные для всех трех основных разновидностей циклов.

Такая часть сонатно-симфонического цикла являет собой непрерывное музыкальное развертывание, в котором отдельные вариации не отчленены друг от друга ни паузами, ни даже иногда кадансами, что свойственно для полифонических вариаций; с этим же типом вариаций вариационный цикл сближает и достаточно широкое использование приемов «бассо остинато» или остинатной гармонии.

С другой стороны, в рамках такого цикла встречаются и вариации гомофонно-гармонического склада, соответствующие теме по всем основным структурным параметрам, т. е. *строгие*. И рядом с ними могут фигурировать вариации, столь интенсивно преобразующие тему, что их нельзя не считать *свободными* (типичный случай, когда из темы извлекается какой-либо обо-

рот и очередная вариация представляет собой полифоническую форму, основанную на этом обороте, чаще всего фугато).

Кроме того, для вариационного цикла такого рода характерен развитый тональный план, что присуще циклу свободных вариаций; в качестве ладотональной альтернативы используется не только одноименная иноладовая тональность, но и ряд других тональностей первой и даже второй степени родства.

Проникает в такие циклы и развитие как способ существования материала, что является чертой, заимствованной из двойных вариаций.

Вариации промежуточного типа вызваны к жизни необходимостью симфонизации вариационного цикла, включения его в сквозную драматургию симфонического или камерного циклического произведения (наиболее характерный пример — финал Третьей симфонии Бетховена).

§6. Сопрано-остинато и куплетно-вариационная (вариантно-строфическая) форма

Вариации сопрано-остинато получили широкое распространение в вокальной музыке XIX в., хотя этот тип вариаций встречается гораздо ранее в клавирных и органнх сочинениях композиторов XVII—XVIII вв. В сопрано-остинато варьирование осуществляется следующим образом: при неизменной мелодии обновляется сопровождение каждой строфы. В вокальной музыке новое сопровождение часто взаимодействует с образами конкретной строфы словесного текста (Мусоргский. «Борис Годунов», песня Варлаама), оно может также соотноситься с соответствующей сценической ситуацией и т. п.; однако иногда обновление создает сквозное музыкальное развитие в вариационном цикле (Глинка. «Руслан и Людмила», хор «Ложится в поле мрак ночной»).

Принципиальное отличие сопрано-остинато от полифонических вариаций связано с их конструктивной *близостью к строгим вариациям*: во-первых, дифференциация музыкальной ткани на мелодию и сопровождение знаменует собой доминирование *гомофонно-гармонического* типа многоголосия; во-вторых, сохранение мелодии влечет за собой *строгое структурное соответствие темы и всех вариаций*.

Родственна сопрано-остинато и одновременно близка к свободным вариациям *куплетно-вариационная* или, как ее еще

называют, *вариантно-строфическая* форма¹. В ней сохраняется столь же четкое ощущение членения на строфы, как и в сопрано-остинато. Однако в отличие от последнего мелодия в каждой из строф также претерпевает определенные (иногда весьма значительные) изменения, хотя интонационное родство каждой строфы с темой остается несомненным, обуславливая реализацию максимума связи.

Куплетно-вариационная форма обладает огромным драматургическим потенциалом и способна лечь в основу исключительно ярких и выразительных сочинений. В вокальной музыке этой формой широко пользовались композиторы-романтики, русские композиторы XIX в., не потеряла она своего значения и в XX в. В инструментальной музыке вариантно-строфическая форма часто встречается в сочинениях Листа. И хотя ее возможности в инструментальных жанрах более ограничены, она использовалась вплоть до нашего времени. Особенно широко она употребляется в сочинениях, связанных с народно-песенными истоками, но иногда появляется и в далеких от таких истоков сочинениях. Так, например, именно в вариантно-строфической форме написан первый раздел в третьей части Восьмой симфонии Д.Д. Шостаковича (первые 170 тактов Токкаты). Он представляет собой последование трех строф: двух примерно одинаковых (76 и 70 тактов) и третьей — сокращенной (24 такта). В свою очередь, каждая строфа членится на «запев» — обнаженное фоновое токкатное движение и «припев» — на фоне этого движения жуткие «завывания» в качестве рельефа; по масштабным соотношениям «запев» и «припев» также соизмеримы (33+43, 28+41 и 11+13). Все «запевы» и все «при-

¹ Как пишет И. Лаврентьева, «куплетная вариантность в народной песне и профессиональных песенных формах (обычно тесно связанных с народными) — это свободные изменения мелодии основного голоса и всего многоголосного целого при переходе от куплета к куплету — изменения, которые приводят к образованию формы, называемой и “куплетно-вариантной”, и “куплетно-вариационной”» (*Лаврентьева И.* Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // *От Люлли до наших дней.* С. 34). В то же время она считает, что при всем сходстве этой структуры со свободными вариациями существуют и значительные различия этих форм, в частности вариантным формам совершенно несвойственны жанровые переосмысления темы (там же, 37). Иная трактовка строфической формы, далекая от вариационности, вводится в курс анализа Л.А. Мазелем (*Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 239—240); о куплетной форме в инструментальной музыке см.: там же, с. 242—243; о вариантном развитии и вариантной форме см.: *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. С. 90—113.

певы» представляют собой переизложения с существенными изменениями одного и того же материала в каждом из разделов. Иными словами, на протяжении всех этих 170 тактов господствует принцип тождества, что и дает право рассматривать указанный раздел в целом как вариантно-строфическую форму.

§7. Вторичная форма в вариационном цикле

Уже на ранних этапах существования вариационной формы наряду со сквозным развитием в рамках вариационного цикла появляются арочные связи между отдельными вариациями. Используется, в частности, прием, который называется *вариация на вариацию*. Такого рода арочные связи оказываются еще одним методом, способствующим созданию единства, целенаправленности в рамках вариационного цикла. Арочные связи создают эффект репризности, т. е. повторения на новом уровне, с новым качеством. И если эти связи достаточно интенсивны и упорядочены, их результатом становится возникновение *вторичной формы*, т. е. появление вторичного структурного ритма, а в более сложных случаях — проявление вторичных конструктивного и формообразующих принципов. Таким образом, *вторичная форма* — это комплекс структурных признаков, *сосуществующих* с основной формой, как бы накладываясь «поверх» нее. Благодаря вторичной форме упорядочивается последовательность вариаций, что динамизирует цикл, придает ему особую многоплановость, многомерность.

Наиболее характерными средствами, которые используют для создания вторичной формы, являются следующие: ладовый (тональный) контраст между группами вариаций; вариация на вариацию; повторение на расстоянии определенных принципов вариационных преобразований (специфически жанровых, полифонических, с характерным видоизменением темы и т. п.); переключение способа вариационного преобразования материала, создающее эффект сопоставления разделов; подчеркнутое окончание разделов вторичной формы в связи с использованием органичных пунктов и других средств, свойственных для завершающего материала.

Вторичная форма в вариационном цикле может оказаться самой различной: от двухчастной (ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней», пример 99) и до сонатной¹.

¹ См., например, анализ 32-х вариаций для фортепиано c-moll Бетховена: Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 310—316.

Глава IX

СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

§1. Общая характеристика. Середина сложной трехчастной формы

Формообразующим принципом сложной трехчастной формы является *принцип контраста*, который реализуется в соотношении между материалом крайних частей и середины. Как формообразующий принцип контраст не сводится только к сопоставлению, т. е. *максимуму различия*, но неизбежно включает и некий *минимум связи* между контрастными разделами, которым обеспечивается интеграция формы и ее восприятие как органически цельной структуры.

Реализацию минимума связи невозможно свести к каким-либо типическим закономерностям, в каждом отдельном сочинении она сугубо *индивидуальна* и может затрагивать любые стороны музыкальной ткани. Поэтому одной из важнейших задач анализа сложной трехчастной формы является *поиск и выявление этого минимума связи*.

Наличие минимума связи, вне сомнения, характеризует любое подлинно художественное сочинение, в котором реализован формообразующий принцип контраста. Образцом индивидуального решения этой проблемы в классической музыке может послужить уже рассмотренный со многих сторон менуэт из бетховенской сонаты № 1 для фортепиано (примеры 8 — менуэт и 86 — трио).

К типическим чертам этого минимума связи можно отнести единые тональность (при смене лада), темп, метр. Разумеется, этого было бы недостаточно, чтобы действительно обеспечить интеграцию названных выше самостоятельных разделов в целостную структуру. Тематический материал при сравнении обнаруживает гораздо больше различий, чем элементов сходства, что совершенно естественно. Тем не менее некая общность выявляется уже в самом начале: мелодическая линия первых тактов менуэта и трио представляет собой преимущественно опевание терции, от которой она отталкивается, но к которой к т. 4 в обоих случаях возвращается.

Все же эти наблюдения представляют собой некую периферию общности. Ее центр сосредоточен в другом. Кульминационная зона менуэта — конец середины и реприза. В трио кульминация также связана с завершением среднего раздела — и вот на этих вершинных точках возникают *буквальные совпадения* мелодического материала с различием лишь ладовым (т. 26—27 менуэта и т. 11—12 трио). Но от этого совпадения буквального только шаг к более широкому: извилистая цепочка восьмыми, появившаяся в кульминации менуэта, в сущности оказывается источником тематизма трио, до поры просто скрытым за интонационным различием: мелодия дана в противодвижении, а кроме того, играет большую роль различие смысловое: там (в менуэте) — развитие, в трио — изложение. Поэтому речь идет о *минимуме* связи, но само его наличие бесспорно.

Конструктивным принципом сложной трехчастной формы является *принцип репризной трехчастности*, тот же, что и в простой трехчастной форме; основное же отличие заключается в *развернутости* составляющих сложную форму структур: по крайней мере *одна из ее частей* (чаще первая) представляет собой простую двух- или трехчастную (реже вариации или сонатную) формы.

Возникновение сложной трехчастной формы шло двумя путями и привело к появлению двух ее разновидностей, отличающихся друг от друга *типом середины*. Первая разновидность генетически связана с во многом еще полифонической арией да саро и является более ранней по времени возникновения. Вторая появилась несколько позднее, в связи с жанрово-бытовой музыкой.

Середина сложной трехчастной формы, восходящей к арии да саро, представляет собой музыкальный материал, соизмеримый по масштабу и весомости с крайними разделами формы. В то же время идущая от полифонической музыки текучесть, «размытость» структурных границ, отсутствие четких ритмоформульных элементов, невыраженность изложения как способа существования материала приводят к тому, что определить форму средней части как *структуру типическую* не представляется возможным. Середина такого типа получила название «эпизод».

В развитом гомофонно-гармоническом стиле, в творчестве венских классиков и композиторов последующих поколений трехчастная форма с серединой типа «эпизод» встречается в подавляющем большинстве случаев в музыкальных произведениях, характеризующихся неспешностью движения и углубленно-медитативным или повышенно-экспрессивным характером.

Определение середины как представляющей собой эпизод отнюдь не означает тем самым отказ от анализа ее структуры: такой анализ, напротив, должен выявить ее своеобразие и невозможность причислить ее по тем или иным конкретным причинам к типическим формам.

С этой точки зрения представляет интерес средняя часть шопеновского ноктюрна *f-moll*, *op. 55*, № 1.

[Andante]
101 Più mosso

The musical score is for the middle section of Chopin's Nocturne in F minor, Op. 55, No. 1. It is written in F minor (three flats) and 4/4 time. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics 'f' (forte). The score consists of five systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The first measure of the first system features a triplet of eighth notes in the bass. The second system contains two measures of music, with the first measure featuring a triplet of eighth notes in the bass. The third system contains two measures of music, with the first measure featuring a triplet of eighth notes in the bass. The fourth system contains two measures of music, with the first measure featuring a triplet of eighth notes in the bass. The fifth system contains two measures of music, with the first measure featuring a triplet of eighth notes in the bass.



Она явно складывается из двух разделов (9+12), к ним добавлены 4 такта связки-перехода. Два этих раздела образуют форму с двухфазным структурным, тематическим и многофазным тональным ритмами. Тем не менее ее нельзя рассматривать как простую двухчастную, так как оба раздела объединены однофазным — *смысловым* — ритмом: оба они представляют собой по способу существования материала *развитие*. Следовательно, функцию первой части этой формы выполняет не период, но продолженное развитие — четыре фразы, не являющиеся показом материала (этой музыкой нельзя начать произведение), а форма в целом являет собой *нетипическую структуру*, т. е. середина относится к типу «эпизод»¹.

Сложная трехчастная форма, где структура середины представляет собой ясно выраженную *типическую форму*, генетически

¹ Несколько иначе рассматривает возможные варианты структуры эпизода В.А. Цуккерман: «Неоформленность не означает отсутствия четко выраженной темы. Она может быть поначалу вполне устойчивой и структурно цельной. Специфика эпизода выявляется в дальнейшей судьбе темы — быстрым уходе от начальной ладотональности с цепью последующих модуляций, а также в обычных для развивающих частей приемах (секвенцирование, вычленение, дробление, повторность небольших построений). Тема эпизода может быть показана только начальным этапом, переходя затем в стадию разрабаточного развития» (Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1983. С. 18).

связана с танцами XVII—XVIII вв., разделы которых следовали друг за другом в сопоставлении (менуэт I, менуэт II, а затем — вновь менуэт I). В дальнейшем второй танец, независимо от жанра (гавот, буррэ, полонез, менуэт и т. д.), получил наименование «трио». Такое наименование было связано с использованием в крайних и среднем танцах контрастной оркестровки (регистровки): в первом и третьем — *tutti*, а в центральном — ансамблевого склада. Это название (трио) сохранилось и за серединами указанного типа. Середины типа трио встречаются гораздо чаще, чем середины типа эпизод, и широко используются в произведениях самого различного образного наполнения.

Встречаются также середины, которые представляют собой сопоставление *двух* или *нескольких* разделов, самостоятельных по значению, но не складывающихся в единую для всей середины типическую форму. Такие середины характерны для танцевальной музыки XIX—XX вв., когда изложение доминирует над развитием; они получили наименование *составных*.

§2. Реприза сложной трехчастной формы

Классификация реприз в сложной трехчастной форме совпадает с аналогичной в простых формах.

Точные репризы во многих случаях не выписываются автором, но обозначаются с помощью специальных аббревиатур или формулой *da capo*.

Для произведений более поздних по времени создания, а также произведений, написанных в медленных темпах (где реализуется возможность пристального вслушивания), характерен отказ от точных и широкое использование *неточных реприз*. Однако в сложной трехчастной форме обновление, как правило, касается не только масштаба, но распространяется и на материал репризы, поэтому *неточные репризы по масштабу* чаще всего оказываются *неточными и по материалу*.

Однако понятия *варьированной* и *динамической репризы* приобретают в сложной трехчастной форме совершенно иной смысл сравнительно с аналогичными понятиями в простой форме, ибо принципиально иным становится восприятие уровня изменений.

Новое отношение к изменениям материала в репризе сложной формы обусловлено двумя объективными факторами: во-первых, всегда существующей обратно пропорциональной зависимостью между масштабом действия и степенью значимости для восприятия отдельных деталей текста; во-вторых, немалую роль играют величина и весомость *середин* сложной

трехчастной формы: за время ее звучания первая часть несколько бледнеет в памяти, и те изменения, которые касаются структуры, масштаба и других сторон репризы, ощущаются далеко не столь значительными, как они воспринимались бы в репризе простой трехчастной формы.

Поэтому подавляющее большинство возможных изменений в репризах сложных трехчастных форм воспринимаются как *декоративные* и, следовательно, приводят к появлению варьированных реприз.

Для возникновения же в сложной трехчастной форме *динамической* репризы требуются куда более радикальные изменения, чем просто ломка структуры или увеличение масштаба. К таковым относится *обновление жанра репризы* по сравнению с жанровой природой первой части. Новый жанр появляется либо в самом начале репризы, либо, будучи обозначенным позднее, распространяется на ее значительную часть. Смена жанра всегда чревата преобразованием самого *существа музыкального образа* при сохранении музыкального материала (без чего не было бы ощущения репризы).

В сложной трехчастной форме возможна еще одна разновидность репризы, которая по месту ее в форме и по функции относится, скорее, к средней части. Это так называемая *ложная реприза*.

Ложная реприза — это участок середины сложной трехчастной формы, непосредственно предшествующий третьей части и представляющий собой начальный этап *изложения* материала репризы, но *не в основной тональности*. После ложной репризы обычно следует небольшое по масштабу развитие, приводящее к истинной репризе. Таким образом, ложная реприза — это проникновение материала крайних частей в середину как предвосхищение репризы, ее подготовка.

Ложная реприза используется для создания возможно более тесной связи между концом середины и началом третьей части сложной трехчастной формы. Обычно эта связь осуществляется на *тонально-гармоническом* уровне: готовится тональность репризы (используется органнй пункт на доминанте и т. п. приемы). Ложная реприза дает возможность осуществить эту связь и на *тематическом* уровне.

§3. Кода

В отличие от простой трехчастной формы, в которой *кода* (если она имеется) представляет собой *дополнение к периоду-репризе* и потому неотделима от него, в сложной трехчастной

форме кода достаточно часто оказывается развернутым и значительным по своей весомости *разделом формы*.

В тех сложных трехчастных формах, где реприза выписана полностью, кода начинается с момента, который ощущается как структурное завершение репризы и после которого звучит материал, *отсутствовавший в первой части*. Появление такого материала является критерием начала коды и для сокращенных реприз.

Кода может быть основана как на материале крайних частей, так и на материале середины, естественно, материал обычно дается в преобразованном виде, так как наделен функцией завершающего. Достаточно часто в кодах объединяются элементы материала, почерпнутого из обоих контрастных разделов сложной трехчастной формы. Такая кода называется *синтетической* и выполняет функцию *обобщения* для формы в целом. Однако подобная функция характерна и для коды, построенной на материале только одной из частей; именно поэтому в кодах нередко обнажается скрытый до времени *минимум связи* между материалом контрастных разделов формы.

§4. Удвоенные типы сложной трехчастной формы

Проблема удвоенных форм в связи со сложной трехчастной формой возникает в двух случаях. Во-первых, удвоенная форма появляется, если после репризы сложной трехчастной формы вновь звучат средняя часть и реприза (ее буквенное обозначение **АСАСА**, где символом **С** обозначена середина). Такой тип двойной сложной трехчастной формы получил наименование *трех-пятичастной формы*. Другая разновидность — это сложная трехчастная форма, в которой после репризы следует *новая по материалу середина*, а затем вновь реприза. Эта форма называется *сложной трехчастной формой с двумя трио*. В произведениях Моцарта встречаются и сложные трехчастные формы с количеством средин более чем две (Моцарт. Дивертисмент D-dur, KV 131, ч. III — менуэт с тремя трио; там же — второй менуэт с двумя трио); все же такие структуры достаточно редки.

Возникает структурное подобие между сложными трехчастными формами такого рода и классическими пятичастными рондо. Однако существуют достаточно четкие критерии различения этих форм, которые будут рассмотрены в главе, посвященной рондо.

§1. Общая характеристика

Рондо вбирает в себя многие существенные черты двух форм, о которых шла речь ранее, что вызвано действием тех же формообразующих принципов. Однако с точки зрения конструкции и процесса формообразования оно представляет собой совершенно самостоятельную структуру, несводимую ни к вариациям, ни к удвоенной сложной трехчастной форме. История этой формы также уходит в недра полифонического стиля, но присущие ей формообразующие и конструктивные свойства рондо обрело к XVIII в.¹

В основе формы рондо находятся *два* формообразующих принципа — *тождества* и *контраста*.

Конструктивным принципом является *принцип рондальности*, т. е. чередование неоднократно повторяющихся разделов — *рефренов* с изменяющимися разделами — *эпизодами*².

Конкретное проявление этих конструктивного и формообразующего принципов реализовалось в следующих основных разновидностях рондо: 1) *старинное рондо*; 2) *классическое рондо*; 3) *послеклассическое рондо*.

¹ «В XVIII веке существовали две версии использования этого термина. Рондо (rondeau) во французском употреблении использовалось исключительно в начале и середине XVIII века и продолжало использоваться менее часто по отношению к классической музыке. Рондо (rondo) — из итальянского — стало стандартным термином в классическую эпоху, охватывая все разновидности этой формы» (*Ratner, Leonard G. Classik Music: Expression, Forms, and Style*. N. Y., 1980, 249).

² «Формы рондо основаны на принципе множества уходов и возвращений. Если трехчастную форму можно сравнить с кругом, то рондо может быть сравнимо со спиралью» (*Koch H. Chr. Versuch einer Anleitung zur Composition*. Leipzig, S. 217). В.А. Цуккерман обозначает этот принцип как «чередование различного с неизменным» и тут же добавляет, что в этом случае «части, лежащие между проведениями темы (т. е. рефрена. — М.Б.) — должны быть всякий раз иными» (*Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии*. Ч. 1. М., 1988. С. 4); однако даже в бесспорных рондо (см., например, финал фортепианной сонаты Гайдна e-moll, Hob XVI/34) эта норма неполностью соблюдена.

Существует еще одна, четвертая, разновидность — *рондо высшего типа*. Однако она основана на *трех* формообразующих принципах и будет рассмотрена особо.

§2. Старинное рондо

Период своего расцвета старинное рондо переживает в доклассическую эпоху: в творчестве французских клавесинистов, Баха, его современников и непосредственных преемников.

Наряду с рондальностью конструктивным принципом рондо этого типа является также *многочастность* и, следовательно, принципиальная *нерегламентированность* количества частей (оно обычно колеблется от 7 до 11)¹. Форма рефрена, как правило, ограничивается периодом, начальные эпизоды соизмеримы с рефреном.

Принцип тождества осуществляется как *интонационно-тематическое подобие материала* в рефренах и эпизодах. Рефрены и эпизоды также объединены общими метром и темпом.

Принцип контраста реализуется также во взаимоотношениях рефренов и эпизодов следующими тремя путями:

1) как сопоставление *способа существования* материала: экспонирование в рефренах и развитие в эпизодах;

2) рефрены всегда *единотональны* и *тонально устойчивы*; тональность же эпизодов не совпадает с тональностью рефрена и, как правило, *не остается единой* для всех эпизодов; эпизоды чаще всего *тонально неустойчивы*;

3) рефрены *равны* между собой *по масштабу*: возможные изменения масштаба в рефренах не превышают одного такта и почти неощутимы; масштаб же эпизодов *редко остается неизменным*, причем его колебания достигают значительных размеров: наиболее развернутый из эпизодов старинного рондо часто оказывается в два-три раза больше по масштабу, чем наименьший; многократное же переизложение (повторение) рефренов делает возможным их соизмеримость в восприятии со значительно превосходящими их по масштабу, но появляющимися лишь однажды эпизодами.

Тональное развитие и развитие материала, как правило, становится *все более интенсивным* от эпизода к эпизоду, дос-

¹ Как считает В.А. Цуккерман, рекордным количеством частей (17) отмечена «Пассакалия» Куперена (*Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1. С. 33*). Иногда такое рондо называется «доклассическим» или «предклассическим».

тигая апогея к концу рондо: таким образом обеспечивается сквозное развитие в рамках всей структуры.

Третья часть Партиты E-dur для скрипки соло Баха — *Gavotte et Rondeau* — представляет собой весьма характерный образец старинного рондо. Оно девятичастно: 5 рефренов и 4 эпизода. Рефрен написан в форме ненормативного экспозиционного периода, масштабом 8 тактов, ненормативного по способу членения, поскольку первое предложение завершено полным кадансом, однотонального. Очень интересно в периоде решена проблема тематического ритма: Бах так варьирует первые такты второго предложения, что они на первый взгляд не только не напоминают собой начало, но и вообще по интонационному и ритмическому рисунку скорее *дополняют первое предложение*, чем *начинают* второе. Однако на самом деле это *орнаментированное переизложение* затакта и первого такта первого предложения. Этой орнаментации оказывается тем не менее достаточно, чтобы тематически-смысловой ритм в периоде воспринимался как однофазный, и период, соответственно, оказывается ближе к периодам *неповторного* строения. Учитывая знаки реприз, период удвоенный, повторенный. В дальнейшем, за исключением снятия знаков репризы и, соответственно, однократного проведения периода и микроизменения в фактуре первого аккорда 4-го рефрена, рефрен на протяжении всего рондо *неизменен*.

Первый эпизод по масштабу соизмерим с рефреном (8 тактов), по способу существования материала представляет собой *разрабочное развитие*, основанное на первом мотиве рефрена и его развертывании, а также широком использовании интонационного оборота, который в рефрене присутствует во второй половине второго и третьего тактов (нисходящая секвенция разложенными терциями). Тональное развитие в эпизоде, в отличие от однотонального рефрена, весьма активно: эпизод начинается в E-dur, но уже к концу первого раздела модулирует в cis-moll; затем следует отклонение в fis-moll и вновь возвращение в cis-moll.





В связи с первым эпизодом уместно обратить внимание на усиление контраста от его начала (оно в затакте точно совпадает с началом рефрена, т. е. взаимодействие рефрена и эпизода начинается как *сопряжение*) к его концу. Переход же от конца первого эпизода ко второму рефрену — это реальное *сопоставление* почти по всем параметрам: тональность, лад, фактура, регистр, тематизм — все эти факторы противопоставлены.

Второй эпизод также начинается в E-dur, как продолженное развитие, и вначале идут два построения, соизмеримые с предложениями, причем второе — на квинту выше (соответственно возникает модуляция в тональность доминанты — H-dur). Затем, после этих построений, в следующем разделе звучит развертывание, которое ощущается как подготавливающий материал (преобладание доминантовой гармонии), и завершается эпизод четырехтактом, основанным на материале рефрена, но в отчетливо выраженном H-dur. Общий масштаб эпизода оказывается уже вдвое большим: 16 тактов. Ощущение контраста по отношению к предыдущему и последующему рефренам основано на различии способа существования (в начале), усугублено различиями тональностей (в конце), и, кроме того, в отличие от четко структурированного рефрена, эпизод дробится на разделы, отличающиеся материалом:

103



Третий эпизод начинается с того же преобразованного первого мотива, которым отмечено начало второго предложения рефрена. Однако в этом случае даже нет намека на изложение:

мотив и его развертывание становятся звеном восходящей секвенции; с первого же такта начинается и модулирование. Можно полагать, что Бах, решив, что рефрен уже достаточно закрепился в сознании слушателя, видит возможность более резко ухода от присущего ему комплекса свойств. И хотя масштаб третьего эпизода тоже 16 тактов, уровень и интенсивность развития в нем значительно выше. Это ощутимо по многофазному тональному ритму (A—fis—h—A—fis—h—fis) и по ощутимому членению разработочного развития на разделы, отличающиеся преимущественно *способом преобразования материала*, что в данном случае сопряжено с активным использованием процессов суммирования и в особенности дробления:

104



Четвертый, последний эпизод — самый развернутый по масштабу (20 тактов) и наиболее интенсивный по уровню развития. Он же и наиболее контрастный по отношению к рефрену. В начале этого эпизода от рефрена остается только ритм — остановка, «приседание» через полтора такта после начала. Если бы материал был организован как изложение, то контраст стал бы подобным тому, что можно наблюдать в классическом рондо. Но и этот эпизод — *разработочное развитие*. Примечательно, что он начинается сразу же с тональности cis-moll, т. е. той, что завершала собой первый эпизод, но там она была итогом развития, а здесь оказывается его исходной точкой. В начале эпизода осуществляется как бы «пробежка» по тональностям предшествующих эпизодов (cis — fis — H) с тем, чтобы после этого пойти дальше. И действительно, 14 тактов последнего эпизода отданы тональности хотя и первой степени родства, но наиболее удаленной по сравнению с другими: gis-moll, тональности III ступени. После ее утверждения на очень ярком, по сути новом материале (но все же — не изложении, а разви-

тии) контраст между концом этого эпизода и появлением последнего рефрена становится кульминационным в рондо:

105



Таким образом, танцевальная пьеса, помещенная в Парти-
те между написанным в старинной двухчастной форме Луром
и в сложной трехчастной — менуэтом, вносит совершенно но-
вое качество — сочетание активного сквозного развития с ярко
выраженным внутренним единством, обеспеченным постоян-
ным восстановлением четко структурированного *экспозицион-
ного материала* рефрена и близостью его интонационно-тема-
тического облика в рефренах и эпизодах.

§3. Классическое рондо

Этот тип рондо окончательно оформился в творчестве венс-
ких классиков — отсюда и название. Как это свойственно твор-
ческому мышлению эпохи, **классические рондо** представляют
собой четкую, законченную, уравновешенную структуру, в ко-
торой все основные параметры достаточно строго регламенти-
рованы. Речь, конечно, идет о *характерном* типе классическо-
го рондо: в творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена можно най-
ти немало примеров отступлений от нормативов данной
структуры. Такого рода ненормативные формы встречаются
в раннем творчестве Гайдна, свидетельствуя о процессе станов-
ления классического типа рондо; у Моцарта эти исключения
связаны с особой природой его творческого почерка, с тяготе-

нием композитора к сценически-контрастным сопоставлениям образов, к их обилию; для Бетховена отступления от нормы, как правило, связаны с необходимостью создания развернутых (иногда *самостоятельных*) концертных произведений, требующих значительных масштабов и активной драматургии.

Регламентации прежде всего подлежала реализация *конструктивного принципа*: нормативное классическое рондо пятичастно и состоит из трех рефренов и двух эпизодов. Характерная структура рефренов — простая двух- или трехчастная форма, эпизоды могут представлять собой развитие (но, как правило, только один из двух эпизодов) или основываться на самостоятельном материале; в последнем случае их форма такова же, как и у рефренов.

Принцип тождества реализуется во *взаимоотношениях рефренов* между собой: как минимум, один из трех рефренов содержит определенные *изменения* при переизложении материала по сравнению с первоначальным его изложением. Это позволяет услышать не равенство, но *подобие*, и, следовательно, наряду с *максимумом связи* в отношениях рефренов возникает *минимум различия*, выражающийся в декоративных или существенных изменениях при переизложении материала. Этим обеспечивается *первый уровень* сквозного развития.

Оценка изменений как декоративных или существенных происходит, скорее, на основе критериев, присущих простой трехчастной форме, а не сложной: в силу особой структурной четкости в классическом рондо всякое изменение *структуры рефрена* ощущается как серьезное, *существенное* преобразование материала (таково, в частности, преобразование простой двухчастной формы со включением в гораздо более сложную структуру во втором рефрене финала сонаты Гайдна e-moll; см. пример 90). Однако тип изменений в рефренах не становится основой для дополнительной дифференциации разновидностей рондо.

Именно реализация принципа тождества не дает возможности отнести к форме рондо как к трех-пятичастной или сложной трехчастной форме с двумя трио, ибо в этих, последних, формообразование основано *только на принципе контраста*. В этом и заключается тот единственный существенный критерий, который позволяет отличить столь сходные по конструктивной схеме структуры¹.

¹ Этот критерий использован при характеристике трех-пятичастной формы Ю.Н. Тюлиным (Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. и др. Музыкальная форма. С. 182).

По *принципу контраста* в классическом рондо организованы *отношения рефренов и эпизодов*; прежде всего контраст охватывает ладовую или тональную сферы, однако нередко это контраст и тематического материала. Возникновение тонального контраста создает необходимость в связующих построениях, появление которых характерно *после эпизода*, т. е. перед очередным рефреном; эпизод же после рефрена дается, как правило, в сопоставлении, чем подчеркивается максимум различия между ними (картина, обратная той, что наблюдалась в старинном рондо). *Минимум связи*, как и в сложной трехчастной форме, — итог конкретных индивидуальных решений, однако в классическом рондо он обеспечивается и некоторыми типическими свойствами материала: едиными метром и темпом. Вообще же в рондо он легче обнаруживается, чем в сложной трехчастной форме, и это свидетельствует о наличии *второго* уровня сквозного развития. Появление связующих разделов или просто связок-переходов создает еще один — *третий* — уровень интеграции материала рондо в единое целое.

Реализация в рондо принципа контраста позволяет отличить форму рондо от вариаций, где действует только принцип тождества. Такая необходимость возникает в тех случаях, когда первый и второй эпизоды представляют собой *варьированное переизложение рефрена*; меньшая степень вариационных преобразований в рефренах или принципиально иной их характер по сравнению с аналогичными в эпизодах создают контраст между этими разделами, что и позволяет интерпретировать данную структуру как рондо.

Подобной ситуацией характеризуется финал гайдновской сонаты для фортепиано Es-dur, Ноб XVI/28. Он начинается изложением темы в простой двухчастной форме с некоторыми чертами двухчастной со включением. Далее следуют две строгие вариации, в которых сохранены структурные параметры темы, но мелодический рисунок колорируется гармоническими фигурациями в первой и приобретает новый характерный ритмический рисунок во второй вариациях. Однако вместо третьей вариации вновь в начале звучит *тема* в ее *первоначальном* облике в объеме первого предложения. После чего в изложение и развитие внесены *существенные изменения*, в том числе и в структуру, — здесь это простая трехчастная форма. Иными словами, это *свободная вариация*, которая — и это важно — начинается как *переизложение без изменений*. Далее вновь ярко выраженная орнаментальная строгая вариация (на сей раз с мелодическими фигурациями), и завершает финал свободная вариация с началом таким же, как в *из-*

ложении темы, т. е. без изменений. В структуре финала в целом, конечно, первенствует принцип *тождества*. Однако наряду с ним отчетливо выявляется и *контраст* между строгими вариациями-эпизодами, с одной стороны, и темой и свободными вариациями-рефренами — с другой. Важны и соблюдение конструктивного принципа *рондальности* в последовании этих разделов, и общая явно прочерченная пятичастность. Не учитывать все эти обстоятельства при анализе данной структуры невозможно, а признание реализации этих свойств неизбежно связано с утверждением о действии в этой структуре всех основных конструктивных и формообразующих принципов рондо¹.

Использование формы рондо в медленной музыке не вносит новых существенных черт в формообразование; конструктивные же параметры несколько изменяются: структура рефренов и эпизодов может быть сокращена до периода. Кроме того, сам характер музыки, связанный с медленным темпом, способствует большей прорисованности музыкальной ткани, а обогащенные повторения рефренов иногда придают таким рондо черты эпического склада.

§4. Послеклассическое рондо

Изменения, произошедшие в структуре рондо в творчестве романтиков и композиторов последующих поколений, тесно связаны с новыми чертами, которые были присущи творческому мышлению во второй половине XIX — начале XX в. Вместо поисков и обретения единого драматургического стержня, благодаря которому в сочинениях венских классиков богатейшее множество заключенных в крупном произведении образов вовлечено в диалектическое целое, пришла тенденция к автономизации, обособленности каждого образа, тенденция к утверждению калейдоскопичной, «карнавальной» драматургии целого. Эта тенденция наложила ощутимый отпечаток и на структуру послеклассического рондо.

В послеклассическом рондо утрачивается четкая регламентация основных параметров структуры; как и в свободных вариациях, заметна тяга к сюитности: центробежные силы берут подчас верх над центростремительными.

¹ Здесь, однако, только частично реализуется закономерность чередования *различного* с неизменным: тематический материал эпизодов тождествен, различно лишь его обновление; впрочем, вторая вариация (первый эпизод) приближается к жанровой, что заметно отличает ее от подчеркнуто орнаментальной вариации (второй эпизод).

В частности, послеклассическое рондо, подобно старинному, отмечено *многочастностью* как важнейший чертой конструкции. Однако структура рефренов и эпизодов редко ограничивается периодом, представляя собой простую двух- или трехчастную форму, причем, как правило, более развитую, чем в классическом рондо (не являются исключением и более крупные формы: так, например, эпизод в послеклассическом рондо может быть написан в форме классического рондо).

Принцип тождества проявляется в *видоизменениях рефренов*, как и в классических рондо, однако эти видоизменения охватывают гораздо более широкий круг явлений: рефрен может быть проведен в *иной тональности* (при сохранении материала), или — более того — рефрен может быть представлен *только основной тональностью*, материал же может оказаться несколько иным, и даже *не изложением, а развитием*.

Принцип контраста определяет отношения *между рефренами и эпизодами*, однако сравнительно с классическим рондо контраст также оказывается более действенным, затрагивая *неприкосновенные ранее сферы*: темп и метр.

Таким образом, послеклассическое рондо охватывает и количественно и качественно гораздо более широкий круг образов, хотя бы отчасти компенсируя эту разноплановость более интенсивными видоизменениями рефренов. Все же сюитность обычно превалирует здесь над сквозным развитием¹.

В связи с этим значительно возрастает роль *коды* послеклассического рондо как обобщающего, подытоживающего раздела. Чаще всего послеклассическое рондо — это самостоятельное, законченное произведение; реже — часть крупного симфонического или камерного цикла.

¹ Ср.: «Объединение признаков сюиты и рондо в «Картинках с выставки» нельзя считать случайным: развитие рондо в XIX веке имеет тенденцию к сюитообразной трактовке.

С другой стороны, для циклических форм в XIX веке характерно стремление к преодолению разобщенности отдельных частей, тяготение к их объединению, к возникновению контрастно-составной формы.

Цикл «Картинок с выставки» отвечает обеим этим тенденциям: объединению отдельных частей цикла на основе нециклической формы (в данном случае рондо), а во-вторых, переходу рондо в сюиту.

Если мысленно отбросить рефрен, то «Картинки с выставки» превратятся в сюиту шумановских миниатюр — вроде «Бабочек». Если же усилить роль рефрена, слить все пьесы структурно и сблизить тонально, то образуется рондо шумановского вида (например — первой части «Венского карнавала»)» (Бобровский В. Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 148).

Глава XI

СОНАТНАЯ ФОРМА

§1. Общая характеристика.

Принцип динамического сопряжения

Сонатная форма — наиболее сложная и многогранная из всех форм гомофонно-гармонического стиля. Зарождение ее связано с эпохой заката полифонии, когда полифоническое мышление утрачивает абсолютное господство в европейской музыке, т. е. с концом XVII — началом XVIII в.

Сонатная форма осуществляется прежде всего как взаимодействие различных *тональных сфер*, поэтому она невозможна в рамках чисто ладовой организации. Только когда окончательно формируется явление тональности как высотного положения лада, когда тонально-модуляционный процесс становится одним из существеннейших элементов общепроцессуального развития, возникает почва для формирования сонатной структуры.

Сонатную форму образует исключительный по своим возможностям формообразующий принцип *динамического сопряжения* — одно из высших завоеваний музыкальной логики. Суть этого принципа формулируется следующим образом: *динамическим сопряжением* называется такое сопряжение двух музыкальных явлений (тональностей, материалов и т. п.), при котором *все последующее* оказывается необходимым и неизбежным следствием *предыдущего* и его развития.

Динамическое сопряжение в сонатной форме осуществляется в первую очередь в *экспозиции* и реализуется в следующих процессах:

- а) в *аргументации тональности* побочной партии в пределах главной партии;
- б) в *прорастании*¹ *тематического материала* побочной партии до ее начала как участка формы, т. е. опять-таки в недрах главной партии.

¹ В данном случае термин «прорастание» используется в несколько ином смысле, чем у В.В. Протопопова.

Первый из этих двух аспектов динамического сопряжения представляет собой непрменный и наиболее важный фактор экспозиции, второй — присутствует не всегда.

Аргументация тональности побочной партии определяет собой тональное развитие основной и связующей частей главной партии и характеризуется следующими свойствами: признаки побочной тональности накапливаются *постепенно* — от едва уловимых и вплоть до отчетливо выраженной подготовки этой тональности; в случае развернутой аргументации обычно появляется несколько тональностей, альтернативных главной, однако все они, за исключением аргументируемой, «отвергаются» в процессе развития; для тональности же побочной партии создается как бы пустое пространство, «тональный вакуум», который только ей одной предназначено заполнить.

В итоге анализа динамического сопряжения тональностей выясняется, что тональность побочной партии как бы изначально была заложена в главной, а процесс тонального развития направлен ко все более явному и неизбежному ее утверждению.

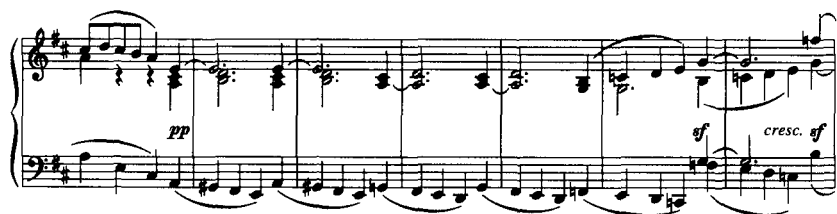
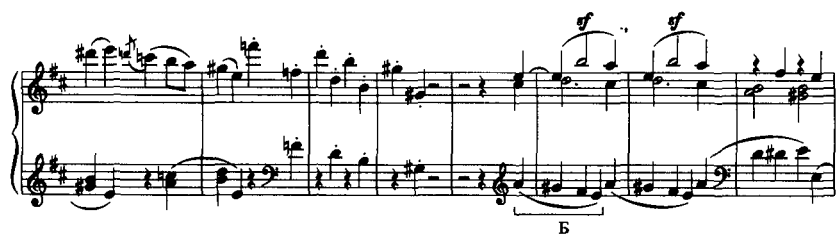
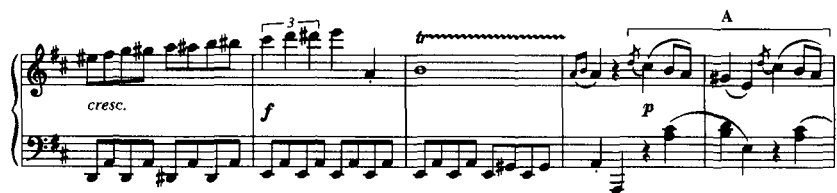
Ниже приводится пример анализа тональной аргументации.

106 Presto

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 106-108) shows the left hand with a series of chords and single notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second system (measures 109-110) shows the left hand with a more active melodic line, marked with a forte (*f*) dynamic. The right hand continues with a melodic line. The third system (measures 111-112) shows the left hand with a series of chords, marked with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as dynamics, articulation, and phrasing.

- System 1:** Features a complex rhythmic pattern in the right hand with many sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The left hand continues with eighth-note accompaniment.
- System 3:** Similar to the previous system, with a melodic right hand and accompanimental left hand.
- System 4:** The right hand features a series of slurs and accents. Dynamics include *ff* and *p*. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment.
- System 5:** The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *ff* and *p*. The left hand continues with eighth-note accompaniment.
- System 6:** The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *ff* and *p*. The left hand continues with eighth-note accompaniment.
- System 7:** The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *ff* and *p*. The left hand continues with eighth-note accompaniment.



First system of a musical score in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. A bracket labeled 'B' spans the final two measures, which end with a double bar line.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic development with chords and slurs. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A bracket labeled 'Г' spans the final two measures, which conclude with a double bar line.

Third system of the musical score. The right hand plays a series of chords, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. A bracket labeled 'Д' spans the final two measures, which end with a double bar line.

Fourth system of the musical score. The right hand features a more active melodic line with slurs. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A bracket labeled 'Б' spans the final two measures, which end with a double bar line.

Fifth system of the musical score. The right hand has a rapid, flowing melodic line. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A bracket labeled 'Б' spans the final two measures, which end with a double bar line.

Sixth system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A bracket labeled 'Б' spans the final two measures, which end with a double bar line.



В экспозиции приведенной здесь первой части сонаты Бетховена для фортепиано № 7 (ор. 10, № 3) тональность побочной партии A-dur аргументируется следующим образом:

1) в основной части главной партии (т. 1—16) ее тональность D-dur обогащается благодаря микроотклонениям в e-moll (т. 8—9, звук *dis* в мелодии), h-moll (т. 13—14, звук *ais* в басу) и вновь e-moll (т. 14, звук *dis* в мелодии);

2) на этом же участке действия постоянно выделяется звук *a* — то как кульминация верхнего голоса (т. 4,5—6), то как органичный пункт в нижнем (т. 11—12);

3) в первом разделе связующей части движение направлено только к одной из «просвечивавших» ранее тональностей — к h-moll (вновь *ais* в т. 20 и остановка на III ступени D-dur, которая переинтонируется в доминанту h-moll в т. 22); поэтому в этой тональности естественным воспринимается начало связующей части и на какой-то момент складывается впечатление ее окончательного утверждения;

4) однако h-moll появился без должной гармонической подготовки, т. е. чисто мелодическим путем; подразумеваемый гармонический подтекст подготовки этой тональности (до начала темы связующей части) — только доминанта (субдоминанта отсутствует), отсюда присущая появлению этой тональности некоторая «скоропалительность», и потому она легко опровергается тональностью минорной доминанты h-moll — fis-moll;

5) однако fis-moll подготовлен еще в меньшей степени, его появление — каприз ситуации, а не закономерность: ранее ничто не свидетельствовало о возможности его появления; поэтому он легко преодолевается секвенционным движением по верхним медиантам, которое *впервые* приводит собственно к A-dur, и пока это всего лишь *одна из нескольких* тональностей связующей части;

6) начинается *балансирование* между A-dur и fis-moll (т. 40—44): аккордовые звуки, к которым направлено движение пассажей, могут быть интерпретированы двояко — как

вводный септаккорд в A-dur и как септаккорд II ступени в параллельном миноре, т. е. в fis-moll;

7) но в последнем из этих тактов, где звучит доминантсептаккорд fis-moll, появляется звук *dis* как VI ступень мелодического минора при движении звукоряда вверх;

8) однако этот же звук сохраняется и в следующем такте, но уже при движении звукоряда вниз, причем в сочетании с натуральной VII ступенью fis-moll, что совершенно лишает fis-moll'-ное трезвучие — основную гармонию этого такта — присущей ей ранее тоникальности и направляет движение в E-dur — новый персонаж в тональном «сюжете»;

9) таким образом, на арене действия оказались все силы, участвующие в этой «тональной драме»: D—e—h—fis—A—E (в порядке их появления), и хотя A-dur к этому моменту оказывается тональностью наиболее эпизодической, промежуточной, очевидно, что именно ей суждено оказаться в центре: только A-dur — с того момента как E-dur заменил собой e-moll — одинаково приемлема для всего обозначенного круга: D—h—fis—E;

10) начиная с т. 46 модуляционное движение опять балансирует, но на сей раз между E-dur и A-dur, причем первая из этих тональностей занимает уже подчиненное положение по отношению ко второй, ибо ее тоника — звук *e* — аргументируется только мелодически — вводными тонами (*fis* и *dis*), звучащими в верхнем и нижнем голосах;

11) однако когда *dis* появляется в басу, его разрешение — звук *e* — оказывается не тоникой, но басом кадансового квартсекстаккорда тональности A-dur, и в результате эта тональность аргументирована не только ее доминантой, функцию которой выполняет E-dur, но и субдоминантой, в том числе и альтерированной, которая появляется перед кадансовым квартсекстаккордом.

Все это сквозное развитие обрамлено аркой от начала к концу главной партии: звук *a*, доминанта, кульминация начальной фразы, оказывается итогом развития — тоникой побочной тональности; звук *dis*, обозначавший в начале главной партии мягкое отклонение в e-moll (тональность II ступени в D-dur), в конце главной партии также направлен в *e*, но уже как доминанту A-dur.

Таким образом, отвергнув альтернативные тональности (h-moll и fis-moll), тональное развитие через E-dur направлено к центру продемонстрированной в процессе этого развития тональной сферы — к тональности A-dur.

Подобным образом осуществляется *прорастание* и *тематического материала* побочной партии в недрах главной.

Прорастание — это такое *сопряжение* двух материалов, при котором происходит постепенное усиление роли мотивно-тематической основы нового материала еще *до появления* самого материала, т. е. в предшествующем материале и его развитии. Этот процесс — исторически более поздний, чем тональная аргументация, гораздо более индивидуален по используемым приемам и в полной мере проявляется только в развитой сонатной форме. На сравнительно ранних этапах ее существования прорастание материала часто заменялось просто *тождественным тематизмом* в главной и побочной партиях (например, в некоторых сонатах и симфониях Гайдна).

На основе анализа той же экспозиции приводится пример «прорастания» тематизма побочной партии.

В побочную партию входят следующие основные мотивно-тематические элементы: А — мелодический мотив начала ее темы (т. 53—54); Б — четырехзвучный мотив, заимствованный из темы главной партии (т. 66—67); В — мотив «длинных нот» (т. 85—91), который высвобождается от ритмической пульсации в заключительной части (т. 105—113); Г — мотив дополнения к основной части побочной партии (т. 93—97); Д — активно устремленное движение вверх, выросшее из контрапункта к мотиву Г, но несколько иначе фактурно оформленное (т. 97—105).

Анализ экспозиции позволяет убедиться в том, что *каждый* из этих мотивных элементов присутствует в главной партии и «прорастает» к моменту появления побочной.

Первые четыре звука сонаты, т. е. начальный мотив главной партии, — это нисходящее движение по звукам верхнего тетра хорда мажорного звукоряда от I к V ступени лада. С ним сходно и начало побочной партии (мотив А), однако между этими мотивами есть существенное отличие: хотя сами звуки идентичны (*d—cis—h—a*), в мотиве А побочной партии движение охватывает пять звуков и направлено от V к VII ступени лада (нижний тетра хорд). Однако между этими мотивами есть «мостик», который находится в теме связующей части главной партии (т. 24—25; *e—d—cis—h—ais*): этот мотив, с одной стороны, также близок к начальному в сонате, но одновременно, с ладовой точки зрения, он *полностью идентичен* начальному мотиву из побочной партии (звучит в *h-moll*).

Мотив Б в точности соответствует началу главной партии, изменены лишь тональность и артикуляция; территориальная

близость мотивов А и Б в побочной партии подчеркивает их сходство и родство.

Звуки мотива В образуют нисходящую кварто-квинтовую секвенцию, направленную к утверждению тоники. Эта секвенция, в особенности ее претворение в т. 105—113, позволяет сделать несколько наблюдений. Во-первых, они совпадают интонационным остовом с первым мотивом главной партии, когда он сам становится звеном секвенции (т. 5—7 и 11—13): крайние звуки звеньев секвенции в верхнем секвенцирующем голосе образуют последование: *d—a, h—fis, g—d*; во-вторых, эта же секвенция лежит в основе темы связующей части (*e—ais, cis—fis*, т. 14—16); в-третьих, еще более ярко эта секвенция ощутима в продленных, как и в побочной партии, звуках, к которым направлены гаммообразные пассажи в последней трети связующей части (*fis—h, d—gis*, т. 39—43), — все три фактора делают появление мотива В в побочной партии закономерным.

Мотивы Г и Д, представляющие собой первоначальное и производное соединение двойного контрапункта, включают трансформацию первого мотива главной партии (нисходящее движение от V к I ступени звучащего в данный момент D-dur) и направленное в противоположную сторону (вверх) гаммообразное движение от тоники к тонике A-dur — и тот и другой мотивы интонационно и фактурно опираются на основную часть главной партии (первый мотив, Г, сопоставим с секвенцирующим голосом в т. 6—7; второй, Д — с мотивом верхнего голоса в т. 14—16); но еще более отчетливо они просматриваются в связующей части (т. 33—34 и 35—38).

Итоги анализа позволяют утверждать, что все основные мотивные элементы побочной партии заложены уже в основной части главной партии, а в связующей части ощутимо усиление активности этих элементов и более яркое их выявление — это и есть эффект «прорастания».

Два этих процесса — тональная аргументация и мотивно-тематическое прорастание — делают неизбежным и необходимым появление именно такой, а не иной побочной партии, со всеми присущими ей свойствами и особенностями — тональности и мотивного строения. Этим динамическое сопряжение отличается от простого сопряжения — некоего хода, промежуточного или связующего раздела, которыми можно соединить что угодно с чем угодно, т. е. любые проявления материала и тональностей (апогеем подобной связи музыкальных явлений являются всевозможные попури, фантазии, рапсодии и т. п.).

§2. Основные исторические этапы становления сонатной формы

Уже в интермедиях тонально-развивающихся фуг появляется предвестие сонатной формы: мотивное и тональное развитие. Однако гораздо бóльшую роль в становлении сонатного принципа сыграла *старинная двухчастная форма*, также во многом принадлежащая еще эпохе полифонического мышления. Именно в рамках этой формы вызревает **динамическое сопряжение** основной и побочной тональностей.

Старинная двухчастная форма представляет собой завершенную структуру, которая четко членится на два раздела, обычно отделенные друг от друга знаками реприз (подобные знаки остаются надолго даже в развитой сонатной форме, отделяя экспозицию от разработки и репризы, которые как единое целое заключаются в знаки реприз: Бетховен еще пользуется этим приемом в финале «Аппассионаты», а также в первых частях двух последующих сонат).

В тональном отношении первая часть старинной двухчастной формы представляет собой движение от *основной* тональности начала к *тональности доминанты* (в миноре часто — натуральной). Для минора также характерно движение к *тональности параллельного мажора*. Иногда в миноре наблюдается *двойной каданс*: первый — в тональности параллельного мажора, второй — в тональности доминанты, натуральной или гармонической.

Движение от начальной тональности к завершающей первую часть и осуществляется как динамическое сопряжение этих тональностей.

Во втором разделе тональное развитие направлено в противоположную сторону — от конечной тональности первого раздела к основной, которой и заканчивается сочинение в целом. Возникает очень своеобразный симметричный четырехфазный тональный ритм (Т—D — D—Т), который (конечно, в усложненном варианте) сохранится и в развитой сонатной форме. С тематической стороны вторая часть — это развитие материала первой части; репризы как самостоятельного раздела нет. В конце второй части обычно повторяется в основной тональности кадансовый оборот первой, в котором была особо отчетливо зафиксирована побочная тональность.

Важным фактором старинной двухчастной формы оказывается то обстоятельство, что, в отличие от простой двухчастной формы, первая часть в ней очень редко и только в качестве ис-

ключения может быть написана в форме периода. Чаще же всего изложение здесь ограничено предложением, за которым сразу же следует развитие-развертывание, и в первой части как бы слиты основная и связующая части будущей главной партии; незавершенность изложения здесь вызвана даже не столько его еще не устоявшимися очертаниями (как это видно на примере Чаконы — Бах уже владел этим способом существования материала в полной мере), сколько *самой сущностью* весьма лаконичной *экспозиции сонатной формы* и ее квинтэссенции — динамического сопряжения.

Остаточные следы борьбы динамического сопряжения с экспозиционностью в рамках главной партии легко обнаружить во многих развитых сонатных формах ранней венской классики, в которых изложение также ограничено предложением (например, в первой части бетховенской сонаты для фортепиано ор. 2, № 1). Побочная партия как раздел формировалась значительно позднее, и это одна из причин, по которым ее экспозиционность, как правило, значительно весомее по сравнению с главной.

Характерным примером такой старинной двухчастной формы является Сарабанда из Французской сюиты № 3 h-moll Баха:

107 Andantino



This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both in the key of D major (one sharp, F#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments.

- System 1:** The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features a series of eighth notes, a trill (tr) on a dotted quarter note, and a half note. The bass staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature, featuring a series of eighth notes and a half note.
- System 2:** The treble staff continues with a series of eighth notes and a half note. The bass staff continues with a series of eighth notes and a half note.
- System 3:** The treble staff continues with a series of eighth notes and a half note. The bass staff continues with a series of eighth notes and a half note.
- System 4:** The treble staff continues with a series of eighth notes and a half note. The bass staff continues with a series of eighth notes and a half note.
- System 5:** The treble staff continues with a series of eighth notes and a half note. The bass staff continues with a series of eighth notes and a half note.
- System 6:** The treble staff continues with a series of eighth notes and a half note. The bass staff continues with a series of eighth notes and a half note.
- System 7:** The treble staff continues with a series of eighth notes and a half note. The bass staff continues with a series of eighth notes and a half note.

Ее первая часть представляет собой соизмеримое с периодом построение (8 тактов), которое весьма отчетливо членится на два раздела: первый, экспозиционный, который удовлетворяет всем параметрам нормативного предложения; второй — столь же отчетливо выявленное развитие-развертывание, выполняющее функцию связующей части главной партии и одновременно побочной. Динамическое сопряжение тональностей h-moll и D-dur (т. 5—8) осуществлено наиболее естественным для столь краткого раздела образом: в качестве альтернативы не выдвинуто ни одной другой тональности, помимо побочной; с другой стороны, отказ от h-moll возникает уже на второй четверти т. 5 (сразу же после «экспозиции»), с появлением натуральной доминанты в нижнем голосе. Но появление такой доминанты во фригийском обороте в басу в т. 5—6 оказывается не случайным: оно *подготовлено* еще в *недрах изложения*, т. е. в «основной» части главной партии (т. 3—4), поэтому тональность D-dur не случайна, но обусловлена и аргументирована. В то же время повторение фригийского оборота во втором разделе первой части подчеркивает *развивающий характер* этого раздела, так как в нем «подхватываются» не начальные, а продолжающие такты первого предложения.

Вторая часть сразу начинается как развитие (по способу существования материала) и сохраняет это свойство до конца. По структуре же она членится на несколько разделов, причем первый (т. 9—16) соизмерим с периодом и подобен ему по структуре. В рамках этого раздела происходит движение от D-dur через A-dur, которым завершается первое «предложение» в заключительную тональность этого восьмитакта — fis-moll, т. е. в тональность *натуральной доминанты* по отношению к основной. Следующий после этого раздела четырехтакт характеризуется наиболее резким в данном контексте уходом в сравнительно далекую тональность (по отношению к fis-moll) — e-moll (вторая степень родства; модуляция не функциональная, но энгармоническая, через уменьшенный септаккорд), после чего остается лишь одна тональность, которая соединяет эти две (т. е. fis-moll и e-moll) — h-moll. И когда опять появляется намек на тонику *fis* в т. 20, то уже очевидно, что это не тоника, а доминанта h-moll. Последний четырехтакт пьесы — это утверждение основной тональности. Мало того, в среднем голосе появляется намек на репризу — повторение начального мотива пьесы, которое, однако, не делает материал этих последних тактов переизложением (интересно и то обстоятельство, что здесь ни разу не появляется натуральная доминанта). Однако

в этом четырехтакте есть и еще одно, гораздо более точное повторение: последний такт — утверждение *h-moll* — за исключением одной шестнадцатой в среднем голосе полностью повторяет последний такт первой части — утверждение *D-dur*, и это и есть провозвестие репризы будущей побочной партии.

Не во всех старинных двухчастных формах эти тенденции существуют в столь ярком воплощении, но сам факт их наличия сомнений не вызывает; главные же черты — *динамическое сопряжение тональностей* и решительное *превалирование развития* над альтернативным способом существования материала — *изложением* характеризуют практически все многочисленные образцы этой структуры.

Следующим этапом становления сонатной формы явилась *старосонатная форма*. Как и в старинной двухчастной форме, в ней две части, также разделенные знаками реприз, однако побочная тональность в первой части представлена не просто кадансом, но достаточно *самостоятельным разделом*, тонально, структурно и довольно часто тематически отличающимся от главной партии.

Иными словами, в старосонатной форме уже присутствует *полноценная сонатная экспозиция*. Для второй же части характерно повторение целиком только раздела, связанного с *побочной тональностью*, причем этот раздел, завершающий вторую часть, звучит в *основной тональности*. Ему предшествует тематическое и тональное развитие, как это было и в старинной двухчастной форме. От развитой сонатной формы старосонатная отличается, следовательно, *отсутствием* во второй части *репризы главной партии*, т. е. *отсутствием* полноценной *третьей части*. Структурно старосонатная форма напоминает поэтому *простую двухчастную форму со включением*. Разумеется, речь идет только и исключительно о конструктивных свойствах этой структуры.

Наиболее широко старосонатная форма представлена в фортепианных сонатах Д. Скарлатти; она встречается также в творчестве французских клавесинистов, Баха и его сыновей, в ранних сонатах Гайдна.

§3. Развитая сонатная форма

Развитая сонатная форма появляется в творчестве Гайдна и некоторых его старших современников. Ее структура отличается от рассмотренных ранее законченной трехчастностью: конструктивным принципом сонатной формы является *прин-*

ции *репризной трехчастности*. Это сближает сонатную форму со сложной трехчастной, различие же заключено в принципах формообразования и в конструкции самих частей.

Ни с какой иной формой не сопоставима, в частности, структура *экспозиции* сонатной формы, ибо именно в экспозиции осуществляется принцип динамического сопряжения, обуславливающий и ее конструкцию, и сам факт существования сонатной формы. Поэтому *без экспозиции сонатная форма как таковая существовать не может*.

В экспозиции происходит динамическое сопряжение двух сфер, двух главных участков действия (можно даже сказать — двух «героев» сюжета). Эти разделы получили наименования: первый по времени звучания — *главная партия*, последующий — *побочная партия*¹. В первую очередь этими двумя разделами представлены, соответственно, *главная и побочная тональности*. Взаимодействие между этими разделами должно образовать к концу экспозиции эффект *устойчивого неравновесия*, когда при кажущейся устойчивости формы скапливается громадная потенциальная энергия, требующая дальнейшего развития. (Образцом устойчивого неравновесия в пластике может служить шедевр Э.М. Фальконе «Медный всадник» — памятник Петру I в Петербурге: скульптором необычайно точно схвачен тот момент, когда конь замер на какое-то мгновение, прежде чем обрушиться передними ногами на землю; это момент устойчивости в условиях, когда настоящее равновесие отсутствует.)

Реализации устойчивого неравновесия подчинены все элементы экспозиции, в частности этим определена и структура главной и побочной партий.

¹ Здесь используется принцип рассмотрения экспозиции как динамического сопряжения *двух* (а не четырех) партий, выдвинутый в отечественном музыкознании Ю.Н. Тюлиным. Вот его аргументация: «Неправильно... подразделение экспозиции сонатной формы на три или даже четыре партии (главную, связующую, побочную и заключительную). Партии — это разделы, определяющие основные «участки действия», которых в сонатной экспозиции, как правило, только два. <...> Связующая — это подчиненная часть главной партии и не может быть ... поставлена в один ряд с нею. Следовательно, главная партия простирается вплоть до побочной, а не является лишь изложением главного тематического материала — последнему служит ее основная часть. Подобным же образом заключительная часть входит в побочную партию наряду с ее основной частью» (Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. и др. Музыкальная форма. С. 22–23).

§4. Главная партия

Главная партия (ГП) — важнейший участок сонатной экспозиции, в котором совмещаются функции экспонирования материала и вызывающего к жизни побочную партию динамического сопряжения. Эта *бифункциональность* придает ГП сложность, противоречивость, жанровую опосредованность, которые нехарактерны для экспонирования ни в какой иной форме.

Структурно ГП обычно членится на две части: *основную* и *связующую*; однако случаются некоторые отклонения от нормативной структуры:

- а) появляется вводная, вступительная часть ГП;
- б) полностью исчезает связующая часть;
- в) связующая часть структурно, а иногда и по материалу примыкает к побочной партии, что встречается сравнительно редко.

Основная часть ГП — это *экспонирование* материала, которым обусловлено само возникновение сонатной формы, так как этот материал должен быть отмечен рядом особенностей внутреннего облика и структуры:

1) тема ГП должна быть максимально *индивидуализирована*, т. е. отличаться мотивной насыщенностью, сконденсированностью, позволяющей ей впоследствии быть узнаваемой даже при значительной трансформации в разработке; за редкими исключениями, тема ГП — это *основной материал*;

2) но в то же время тема должна быть *размыкаемой*, т. е. содержать и такие элементы, которые делают ее способной к преобразованиям, развитию и перевоплощению;

3) тема ГП должна быть *тонально определенной*, т. е. достаточно отчетливо представлять главную тональность;

4) обязательным свойством темы ГП является в то же время заложенное в ней *внутреннее противоречие* в тональной или мотивной структуре — *зерно будущего развития*, которое должно ощущаться как необходимое: тема главной партии — это такой тип экспонирования, который *не может быть самодостаточным*;

5) теме ГП в подавляющем большинстве случаев свойственна и *структурная разомкнутость*: в быстрых сонатных формах венских классиков основная часть ГП сравнительно редко является периодом, нормативным по составу и масштабу, но и в этом случае, как правило, размыкается вторгающимся кадансом.

Связующая часть ГП — это наиболее активный участок действия в экспонировании, так как именно в ней, главным

образом, осуществляется *динамическое сопряжение* партий. Развитая связующая часть включает следующие четыре процесса:

- 1) вытеснение главной тональности;
- 2) вытеснение материала главной партии;
- 3) аргументация тональности побочной партии;
- 4) прораствание материала побочной партии.

Эти процессы не всегда присутствуют в полном объеме. Однако первый из них и, за редкими исключениями, третий реализуются обязательно.

Само модулирование в связующей части является именно *процессом вытеснения* одной тональности (разрушение тональности, постепенное исчезновение ее признаков) и *замещения* ее другой (кристаллизация признаков новой тональности, появление все более характерных ее черт). Однако в подавляющем большинстве случаев завершение связующей части не демонстрирует новую тональность как достигнутый результат — чаще всего она заканчивается тонально неоднозначно, что как бы создает иллюзию выбора тональности побочной партии из нескольких возможных.

Сущность процесса тонального развития в связующей части заключается еще и в том, чтобы разомкнуть ГП, привести ее от состояния абсолютной устойчивости (начало основной части) к состоянию максимальной неустойчивости (этот процесс часто совпадает с аналогичным в ином измерении: *яркий рельеф* в основной части плавно переходит в *максимальный фон* в завершении связующей).

Благодаря иллюзии выбора истинная тональность побочной партии, невзирая на предварительную аргументацию, звучит свежо, неожиданно, что обостряет ее восприятие, создает ощущение закономерного и одновременно непредсказуемого результата предшествовавшего развития.

§5. Побочная партия

Момент появления побочной партии является, как правило, ощутимой вехой в драматургии экспозиции. После тональной многозначности, после максимального фона возникает четко определенная тональность и ярко выраженный рельеф в экспонировании нового материала.

Подобно ГП, *побочная партия* (ПП) делится также на два раздела — *основную* и *заключительную части*. В *основной части* ПП экспонируется тематический материал. Как правило,

это материал интонационно еще более яркий и развернутый, чем в ГП. И если ощущение материала ГП основным только характерно, то для ПП — это закономерность, практически не знающая исключений.

Взаимоотношения темы ГП с темой (или темами) ПП не оставались исторически неизменными, но уже в творчестве венских классиков прошли три основные стадии, которыми эти взаимоотношения определялись и впоследствии, в творчестве композиторов XIX—XX вв. Такими стадиями были: *тождество*, *контраст* и, как максимальное углубление контраста, *конфликт*.

Тождество тематического материала в главной и побочной партиях — это наиболее ранняя стадия взаимодействия тематизма, встречавшаяся также в старосонатной форме. В музыке Гайдна оно встречается не только в ранних сочинениях, но и в произведениях 90-х годов (в частности, в «Лондонских симфониях»). Динамическое сопряжение в этом случае охватывает *только тональности* главной и побочной партий.

Для творчества Моцарта в гораздо большей степени характерен *контраст* тем ГП и ПП. Моцарт всегда тяготел к яркой характерности, выпуклости, очерченности музыкальных образов. Эта черта, наиболее ярко проявившаяся в его оперном творчестве, является отличительным свойством и его инструментальной музыки: Моцарт необычайно щедро насыщает ее ярким, индивидуальным тематизмом. Динамическое сопряжение охватывает в этом случае, как и у Гайдна, в основном тональности главной и побочной партий, но в контрастных темах содержится и определенный минимум связи, а в некоторых случаях можно наблюдать и динамическое сопряжение материала.

Для творчества Бетховена, в особенности для сочинений зрелого периода, характерно такое взаимоотношение тематизма ГП и ПП, которое определяется понятием «конфликт». *Конфликт*, понимаемый как предельно углубленный контраст, — это *максимум связи и максимум различия одновременно*. Для того чтобы установились такие взаимоотношения, необходимо, чтобы динамическое сопряжение охватывало не только тональности, но и весь материал главной и побочной партий — только при таком условии создается максимальная связь максимально отличающегося материала. Указанные разновидности взаимоотношений между тематическим материалом главной и побочной партий, естественно, являются типическими, однако в творчестве каждого из названных композиторов встречается использование и менее характерных для него разновидностей.

Несмотря на то, что основная часть ПП, как и основная часть ГП, представляет собой *экспонирование материала*¹, между ними существует принципиальное различие. В отличие от ГП, ПП по самой своей сути вторична: она воспринимается после главной и только по отношению к главной и в связи с этим занимает как бы подчиненное положение. Поэтому для выполнения основной драматургической задачи экспозиции — создания эффекта устойчивого неравновесия — ПП накапливает ряд свойств и качеств, дающих ей возможность достойно противостоять главной, т. е. хотя бы на время вытеснить ее из нашего сознания и занять ее место. Эти свойства определяют масштаб и характер ПП.

Побочная партия — значительно более развернутый по масштабу раздел по сравнению с главной. Для увеличения масштаба экспозиционности в ПП широко используются все средства: многочисленные расширения, дополнения, нередко ПП излагается в форме удвоенного периода. Уже у классиков достаточно часто встречаются ПП, включающие более чем одну тему, и две-три темы в ПП отнюдь не являются редкостью (в то время как ГП, основанная на двух или нескольких темах, в музыке венских классиков и их непосредственных преемников принадлежит к числу редчайших исключений).

Иным становится и само качество экспозиционности. Известное спокойствие изложения, уравниженность, единый, непротиворечивый характер движения — всем этим ПП резко отличается от ГП. В итоге ПП удастся почти окончательно вытеснить ГП из слушательского сознания. В очень большой степени этому способствует и тональная (но не обязательно ладовая) замкнутость ПП.

Для того чтобы такое вытеснение не стало окончательным, чтобы неравновесие все же сохранилось, используются два основных приема, которые играют важнейшую роль в драматургии ПП и сонатной экспозиции в целом.

Первый — это так называемый *прорыв, перелом* — *внезапное нарушение* незыблемой до этого момента *логики экспонирования* материала ПП. Перелом реализуется либо как «тихая

¹ В некоторых ранних сонатах или близких к ним по типу формообразования ПП представляют собой нечто среднее между развитием и собственно экспонированием: материал производит впечатление нового, но способ существования его — развитие (об этом уже шла речь в очерке I); несомненно, в этом проявляются рудименты старинной двухчастной формы. Но и в этом случае масштаб ПП и присущие ей остальные черты сохраняются.

кульминация», т. е. остановка действия (причем остановка неожиданная, ничем ранее не подготовленная) и затем постепенное возвращение к действию; либо, напротив, как неожиданный *взрыв активного движения*: внедрение фона, резкая драматическая кульминация¹. Такое свойство перелома делает уместным его появление в качестве *расширения* в периоде, но иногда перелом совпадает с началом *заключительной части*.

Вторым приемом является внедрение к концу ПП (иногда в ее заключительной части) явственно ощутимых слухом интонаций из ГП. Эти интонации звучат в побочной тональности, что создает двоякий эффект: с одной стороны, это как бы апогей подчинения главной партии побочной, с другой — само появление интонаций из ГП начисто **разрушает** иллюзию ее вытеснения из слушательского сознания.

Благодаря этим факторам — прорыву и реминисценции тематизма главной партии — эффект устойчивого неравновесия оказывается чрезвычайно усиленным именно к концу экспозиции, когда возникает высший момент утверждения *побочной тональности* и одновременно ощутимо наиболее сильное воздействие *материала главной партии*.

Заключительная часть ПП олицетворяет собой неуклонное *стремление к закреплению побочной тональности*, ей свойственно постоянное кадансирование. В ранних образцах сонатной формы заключительная часть чаще всего оказывается дополнением к основной части ПП. Позднее заключительная часть вырастает в самостоятельный раздел ПП, построенный часто на собственном (или производном) тематическом материале. Этот материал нередко опирается на мотивные зерна из ГП. Если перелом и появление мотивов из ГП проникают в основную часть ПП, то заключительная часть предназначена как бы для восстановления типа движения, свойственного основной экспонирующей части ПП.

Для создания эффекта устойчивого неравновесия особую роль играет *соотношение между тональностями* главной и побочной партий. В подавляющем большинстве сонатных форм венских классиков это соотношение остается таким же, как и в старинной двухчастной и в старосонатной формах: тональ-

¹ На эту особенность побочной партии указывают и В.П. Бобровский (*Бобровский В. Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 286*), и Л.А. Мазель (*Мазель 1971, 74*; но почему-то применительно только к Моцарту и Бетховену, хотя «прорывы» достаточно характерны и для Гайдна).

ность побочной партии является либо тональностью доминанты, если ГП написана в мажоре, либо тональностью параллельного мажора, если ГП звучит в миноре. Такое соотношение тональностей не случайно. Побочные тональности — доминанты и параллельного мажора — это такие, за которыми как бы постоянно маячит тень основной тональности, тональности ГП, не давая окончательно забыть о себе. Именно этим объясняется характерное отсутствие специального связующего эпизода, предназначенного для повторения экспозиции, которое, как правило, обусловлено знаком репризы. Хотя экспозиция завершается многократно повторенным кадансом в побочной тональности, повторение экспозиции с начала, т. е. восстановление главной тональности, всегда предельно убедительно и не нуждается в дополнительной аргументации¹.

В некоторых произведениях венских классиков, в особенности в сонатных формах Бетховена, встречаются ненормативные тональности побочных партий: тональность III ступени, когда ГП в мажоре (Бетховен. Соната для фортепиано, ор. 31, № 1, ч. I); тональность шестой ступени, когда ГП — в миноре (Бетховен. Симфония № 9, ч. 1) и т. п. Еще более смелым является соотношение тональностей в главной и побочной партиях в творчестве композиторов второй половины XIX—XX в. Однако во всех случаях тональный план организован таким образом, что побочная тональность не в состоянии окончательно «затмить» собой главную.

Гораздо реже тональное развитие возникает в рамках самой побочной партии. У венских классиков оно связано с тремя моментами:

1) показ *одноименных иноладовых тональностей* в двух темах побочной партии (Бетховен. Соната для фортепиано, ор. 2, № 3, ч. I; Соната, ор. 13, ч. I);

2) продолжение аргументации побочной тональности, но уже в рамках побочной партии (Бетховен. Соната для фортепиано, ор. 2, № 2, ч. I);

3) достижение определенных красочных эффектов (Бетховен. Симфония № 6, ч. II).

¹ Тональность доминанты всегда тяготеет в свою основную, расположенную квинтой ниже, — по условиям обертонового тяготения квинты в основной тон; тональность параллельного мажора в силу своей ладовой «инакости» также не дает забыть об основной — минорной, которая ближе всего к параллельной по звукоряду и потому все время «помнится».

В творчестве композиторов послебетховенского времени тональное развитие в ПП обычно ослабляет эффект воздействия побочной тональности и тем самым благоприятствует созданию устойчивого неравновесия в экспозиции.

§6. Разработка

Центральным разделом развитой сонатной формы является разработочное развитие материала, изложенного в экспозиции, — отсюда и возникает термин «разработка».

Этот раздел очень важен для сонатной формы, однако, в отличие от экспозиции, *не является обязательным*. Существует определенный круг сонатных форм, в которых разработка как раздел отсутствует (Моцарт. Увертюра к опере «Свадьба Фигаро»; Чайковский. Симфония № 6, ч. III; и др.).

Иногда в качестве центрального раздела сонатной формы или его части используется *изложение нового материала*; такое экспонирование получает наименование *эпизода*. Эпизод может полностью заменить собой разработку, но может быть только ее частью; в этом случае он либо начинается собою разработку, либо помещен в ее центре, занимая значительное место в масштабе всего раздела.

Интенсивность разработки зависит от потенциальной энергии, которая скопилась в недрах экспозиции: чем большая энергия нуждается в изживании, тем интенсивнее развитие. Зависимость между интенсивностью развития и его масштабом существует не всегда: возможны короткие, но предельно напряженные по уровню развития разработки, и, с другой стороны, в эпической музыке нередко разработки значительного масштаба, но весьма статичные.

В сонатах и симфониях венских классиков, когда динамическое сопряжение ограничено только *взаимодействием тональностей*, не возникает необходимости в длительном развитии в разработке. Поэтому масштаб таких разработок невелик — он может быть меньше экспозиции или равным ей. Само же развитие приближается к типу, характерному для середин простых трехчастных форм типа «эпизод».

Число этапов «малой разработки» обычно равно трем или колеблется возле этой цифры. Каждый из них выполняет свою функцию: развитие определенного материала, соединение в контрапункте нескольких тем, тональное развитие, подготовка репризы и т. п.

В более развитых разработках задачей тонального развития является динамическое сопряжение, направленное в противоположную сравнительно с экспозицией сторону: от тональности побочной партии к главной тональности, в которой начинается реприза. Это динамическое сопряжение реализуется как отрицание побочной тональности и аргументация главной. Далеко не в каждой разработке этот процесс осуществляется в полной мере, но тенденция к его реализации характерна для многих из них.

Большой интерес в таких разработках представляет их ритмическая структура. Особого внимания заслуживает частота пульсации модуляционного, тематического и структурного ритмов, которые, не совпадая друг с другом границами, образуют прихотливый ритмический контрапункт. Усиление частоты пульсации свидетельствует о росте напряжения, о движении к кульминации — и наоборот.

В сонатных формах, в экспозициях которых динамическим сопряжением охватываются не только тональности, но и материал партий, где между ГП и ПП возникает отношение конфликта, разработка качественно отличается от описанной выше. Количество этапов в ней значительно увеличивается, иногда вводится новый материал, становящийся, в свою очередь, источником развития; широко используются полифонические формы (развитые имитации, фугато). Такая разработка опирается на совершенно иную композиционно-структурную основу.

В ней различаются три основные фазы:

- 1) переход от экспозиции к разработке;
- 2) собственно разработка;
- 3) непосредственная подготовка репризы.

Первая фаза представляет собой раздел, сравнительно небольшой по масштабу, подобный по характеру связке-переходу, т. е. лишенный активного гармонического движения.

Третья фаза обычно относится в одному из двух типов: переход к репризе с помощью органного пункта или иных тонально-гармонических приемов; подготовка репризы путем кристаллизации основных мотивов ГП или — как максимум — ложной репризой.

Собственно разработка (т. е. вторая фаза) делится, в свою очередь, на ряд крупных разделов, каждый из которых включает несколько этапов. Эти разделы принято называть *волнами*; волну характеризует *общая кульминация*, к которой направлено все развитие внутри волны и которой волна обычно завершается. Количество волн в целом во второй фазе также

колеблется около трех. Кульминация последней волны иногда совпадает с началом репризы, и в этом случае в последнюю волну входит и третья фаза разработки.

Как это уже отмечено, для разработок такого рода характерно появление *нового материала*, который именуется *темой в разработке*. Следует учитывать принципиальное отличие между темой в разработке и эпизодом; оно заключается в том, что *тема в разработке* — это такое *изложение материала*, которое по масштабу *несоизмеримо* с разработкой в целом, так как является всего лишь этапом в одной из волн; драматургическая и конструктивная роль *эпизода* в разработке гораздо весомее.

В целом ряде разработок встречаются две волны, почти во всем подобные друг другу, но отличающиеся тональностями. Появление второй из этих волн называется *параллельным проведением*. Целью параллельного проведения является, во-первых, стремление закрепить этот раздел в памяти ввиду его значимости и, во-вторых, направить к определенному итогу тональное развитие (Чайковский. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», ц. 10, т. 8 и далее, ц. 11, т. 3 и далее).

Внутри каждой волны действуют те же процессы, что и в «малой» разработке: тонально-структурно-смысловой ритмический контрапункт, динамическое сопряжение тональностей и т. п. Волны подчинены единой логике развития, что прежде всего проявляется в единой для всех волн *генеральной кульминации разработки*, которая помещена либо в центре разработки, либо ближе к ее концу.

Интенсивность разработки в состоянии создать огромную инерцию общепроцессуального развития, что часто приводит к значительным преобразованиям материала в репризе, преимущественно в главной партии.

§7. Реприза

Сонатные формы, в которых реприза отсутствует, являются редкостью. Это вполне объяснимо: лишенная репризы, сонатная форма теряет устойчивость, уравновешенность, как и всякая иная репризная форма.

Однако сам факт существования таких форм (Моцарт. Andante из сонаты для скрипки и фортепиано G-dur, KV 379; Шуберт. Фантазия для фортепиано C-dur, «Скиталец») является косвенным подтверждением *принципиальной необходимости* репризы для сонатной формы.

Одна из функций репризы заключается, таким образом, в том, чтобы *уравновесить* сонатную форму как репризную трехчастную; однако как *реприза сонатной формы* она прежде всего демонстрирует *восстановленное тональное равновесие* между двумя основными сферами — главной и побочной партиями. В репризе обе партии звучат в основной тональности, и это единственное *обязательное для репризы изменение* по сравнению с экспозицией.

Иные изменения, которые возникают в репризе, могут быть вызваны целым рядом особых факторов. Прежде всего эти изменения связаны обычно с реализацией *нового тонального развития*, так как в этом разделе ГП и ПП имеют общую тонику. Естественно, что они затрагивают в первую очередь тот участок, где в экспозиции происходил сам процесс модулирования, т. е. *связующую часть* ГП. Эти изменения могут быть следующими:

- а) связующая часть сокращается или опускается вовсе;
- б) связующая часть расширяется с целью усложнения тонального плана;
- в) несколько реже в связующей части меняется материал, т. е. появляется новая тема.

В сонатных формах, где связующая часть в экспозиции как бы давала возможность начать ПП и в основной тональности и в побочной, она может в репризе не меняться вовсе.

Реже встречаются сонатные формы, в которых *существенные изменения* проникают в основную часть ГП. Иногда такие изменения приводят к динамизации реприз; в сонатной форме это должны быть изменения, влияющие на драматургию развертывания ГП в репризе сравнительно с экспозицией (Бетховен. Симфония № 3, ч. I; Симфония № 9, ч. I; Чайковский. Симфония № 6, ч. I).

Еще реже изменения касаются ПП, ибо инерция развития к моменту ее начала успевает погаснуть. Однако в сонатных формах Моцарта, написанных в миноре, в репризе, как правило, меняется не только тональность, но и *лад* ПП: он также становится минорным (вместо мажора в экспозиции). Изменение лада приводит в *полному преображению характера музыки* ПП, что иногда (но не всегда) отражается и на ее структуре (симфония № 40, I ч. и финал).

Много нового внесли в решение проблемы репризы композиторы второй половины XIX — начала XX в. Появляются, в частности, репризы с опущенной главной партией (Шопен. Соната для фортепиано № 2, ч. I); очень ярко представлена в творчестве Шопена и Листа *зеркальная реприза*, появившаяся еще

у Моцарта. Сущность зеркальной репризы заключается в том, что ГП и ПП меняются в ней местами, каковое обстоятельство соответственно отражается и на количестве и качестве изменений, проникающих в каждую партию.

Уже в бетховенских сонатных формах (а в последующий период гораздо чаще) используются ненормативные тональные соотношения в репризе ПП. В таких репризах ПП написана не только не в основной тональности, но иногда в еще более далекой от основной, чем в экспозиции (Бетховен. Увертюра из музыки к трагедии Гёте «Эгмонт»). Реже не в основной тональности звучит реприза ГП (Чайковский. Симфония № 4, ч. I). Все эти отступления от нормы отражают сугубо индивидуальные особенности той сонатной формы, в которой реализуется оригинальный композиторский замысел, иногда связанный с воплощением программного начала.

§8. Кода

В сонатных формах, где динамическое сопряжение в экспозиции охватывает исключительно *тональности* главной и побочной партий, неравновесие между ними исчерпывается их тональным единством в репризе. В этом случае кода выполняет сугубо служебную функцию и может быть предельно сжатой (до одного-двух аккордов) или вовсе отсутствовать. Если темы партий контрастны, кода часто выполняет функцию *утверждения основного образа* и может разрастись до размеров дополнения.

Если же динамическое сопряжение в экспозиции распространяется не только на тональности партий, но охватывает и другие их параметры, то тональное единство в репризе далеко не всегда в состоянии восстановить равновесие. В этой ситуации кода выполняет функцию *второй разработки*. В ней происходит изживание конфликта, которое не могло состояться в репризе в связи с необходимостью соблюдения присущих ей конструктивных норм. Одновременно такая кода играет роль и *второй репризы*, так как в ней осуществляется окончательное и полное восстановление равновесия.

Более редко встречаются коды, выполняющие функцию образного переключения, *утверждения нового образа*, отсутствующего в предыдущих разделах сонатной формы. Они обычно либо вызваны программным замыслом, либо связаны с особенностями драматургии конкретной сонатной формы, а иногда с тем и другим одновременно (Бетховен. Увертюра из музыки к трагедии Гёте «Эгмонт»).

Глава XII

ВЫСШИЕ ТИПЫ ФОРМЫ РОНДО

В творчестве венских классиков форма рондо укоренилась прежде всего в качестве части сонатно-симфонического цикла. Возвращение к одному и тому же материалу, возможность преобразования его при переизложении и сопоставления с другим материалом самого разного свойства сделали рондо почти идеальной формой для выполнения той обобщающей функции, которая свойственна *финалам* сонат, симфоний, ансамблей, но в особенности концертов, где перечисленные черты соединяются с присущими и рондо, и финалам концертов яркой жанровостью, опорой на бытовую музыку.

Однако драматургическая напряженность сонатных камерных и симфонических циклов (которая уже на раннем этапе их существования была достаточно значительной) не могла быть реализована в полной мере в форме рондо: принципов тождества и контраста для этого было недостаточно, ибо рондо как финалу предстояло уравновесить первую, *сонатную* часть цикла. Поэтому возникла необходимость в преодолении свойственных рондо черт сюитной драматургии. И уже в творчестве Моцарта и Гайдна появляются новые разновидности рондо, основанные не на двух, а на *трех формообразующих принципах*¹.

Высшие типы формы рондо (или *рондо-сонаты*) основаны на формообразующих принципах *тождества, контраста* и *динамического сопряжения*. Как в классическом и послеклассическом типах рондо, принцип тождества осуществляется в *подобии рефренов*; принцип контраста — как соотношение между *рефренами* и *центральной эпизодом*. *Контраст* в этом случае может быть реализован двояко: либо как соотношение *материала*, различного по тематизму, либо это может быть сопоставление двух *способов существования* тематически близкого материала. Осуществление контраста того или иного рода определяет собой конструкцию второго эпизода (разработки).

¹ Согласно данным, которые приводит М. Коул, рондо-соната создана Моцартом в 1773 г. (Квартет C-dur, К. 157; Симфония D-dur, К. 181) (См.: Cole, Malcolm S. Sonata-Rondo, the Formulation of a theoretical Concept in the 18-th and 19-th Centuries//MQ, April 1969. V. 55. № 2. P. 182).

Принцип *динамического сопряжения* проявляется во взаимодействии двух первых разделов рондо — *рефрена* (выполняющего функцию ГП) и *первого эпизода* (соответственно — ПП), который характеризуется не только (и не столько) новым материалом, сколько иной, *побочной тональностью*.

Конструктивный принцип рондо высшего типа является итогом объединения основных параметров двух форм — рондо и сонатной.

Основной особенностью конструкции, по сравнению с рондо, является *обязательное введение связующего построения* между рефреном и первым эпизодом, которое выполняет функцию *связующей части* ГП (что нехарактерно для обычного рондо). Именно в этом разделе осуществляется аргументация новой тональности и прорастание материала ПП; присутствие связующего раздела тем более необходимо, что ГП, будучи одновременно рефреном рондо, отличается большей замкнутостью и завершенностью, чем это свойственно ГП сонатных форм¹.

По сравнению с сонатной формой, рондо высшего типа отмечены повторением рефрена (ГП) перед вторым эпизодом (разработкой).

Конструкция второго, *центрального эпизода* может представлять собой один из трех вариантов:

- 1) структурно оформленный *новый материал* (подобно эпизоду рондо или эпизоду в разработке сонатной формы);
- 2) разработку — как и в сонатной форме;
- 3) совмещение эпизода (в начале раздела) и разработки (во второй его части).

Наибольшим разнообразием отмечена конструкция высших типов рондо после центрального раздела. В качестве необходимого минимума после него следует только один рефрен (и, возможно, кода). В этом случае образуется *пятичастный* тип высшего рондо. Гораздо чаще после него звучит рефрен и первый эпизод (в большинстве случаев — в основной тональности), создавая *шестичастное* рондо; наиболее развитый, *семичастный* тип высшего рондо предполагает еще одно, четвертое проведение рефрена после повторения первого эпизода (именно типичность шести- и семичастного рондо обусловила наименование второго эпизода *центральным разделом*).

¹ Ср.: «Рондо само включает некоторые служебные разделы — расширения, органичные пункты, усиленные кадансы, все это демонстрирует влияние сонатного процесса» (Ratner, Leonard G. *Classik Musik: Expression, Forms, and Style*. N. Y., 1980. P. 251).

Независимо от конкретной реализации конструктивного фактора эта форма не теряет присущих ей качеств рондо, поскольку все три формообразующих принципа реализуются в соотношениях первых четырех разделов, а появление пятого раздела — рефрена — создает необходимую конструктивную предпосылку к восприятию данной формы как рондо.

С другой стороны, конструктивный принцип рондальности вступает в известное противоречие с присущей сонатной форме целеустремленностью и непрерывностью действия формирующих ее сил: в сонатной форме каждый раздел (включая и повторяющиеся) оказывается новым, более высоким по уровню напряженности этапом действия. Даже повторение полностью экспозиции, долго сохранявшееся в качестве незыблемой традиции, оказывалось не просто возвращением к уже пройденному, но самим фактом беспроблемного восстановления первоначальной тональности демонстрировало ее *первичность*. А весь процесс динамического сопряжения — и при повторении еще более весомо — доказывал *неразрывность связей*, которыми сцеплены главная и побочная партии, их взаимообусловленность.

Не только побочная партия оказывалась таковой, поскольку такова была главная, но и облик главной партии во многом зависел от будущей побочной — вот что можно было услышать при повторении экспозиции.

Такой ретроспективный взгляд становился возможным только благодаря повторению *экспозиции целиком*. В рондо высшего типа сонатность ослаблена именно потому, что рефрен перед центральным эпизодом появляется *в одиночестве*, т. е. главная партия звучит *без побочной*, следовательно, взаимосвязь и взаимообусловленность главной и побочной партий оказываются как бы не столь значительными и для формообразования структуры как целого — факультативными. После повторенного перед центральным эпизодом рефрена звучит уже *не динамическое сопряжение* с последующим материалом (т. е. с побочной партией), но *контрастное сопоставление* с эпизодом¹. Именно поэтому проникновение черт сонатности, конечно, делает рондо высшего типа драматургически более «весомыми» по отношению к другим разновидностям рондо, но рондо-сонаты никогда не в состоянии достичь того уровня напряженности и целеустремленнос-

¹ Т. е. рондо-соната с точки зрения формообразования — это не сонатная форма с *добавленным* перед разработкой (или центральным эпизодом) *рефреном*, но такая сонатная форма, в которой при повторении экспозиции *отсутствует* побочная партия.

ти, которые характеризуют самую сонатную форму (разумеется, речь идет о типических структурах)¹.

Классическим образцом развернутого семичастного рондо высшего типа является финал «Патетической» сонаты Бетховена (ор.13, № 8) (нотный пример ввиду обширности сочинения, а также распространенности его изданий не приводится).

Его рефрен написан в форме ненормативного экспозиционного периода, масштабом 17 тактов. Период ненормативен по всем трем признакам: по масштабу, поскольку в периоде есть дополнение (т. 12—17); по составу — период включает три предложения (каждое масштабом в 4 такта); по способу членения, так как второе предложение завершается полным кадансом. Период однотональный, модуляционный — в дополнении есть отклонение в тональность субдоминанты (f-moll). Два последних предложения строятся на одном тематическом материале, первое — на другом.

Принцип *тождества* реализуется в тех изменениях, которые вносятся в третье и четвертое проведение рефренов (о характере этих изменений и причинах, их обусловивших, речь пойдет позднее).

Контраст характеризует взаимоотношения второго рефрена и центрального эпизода. Рефрен представляет собой тонально и структурно замкнутое изложение материала, после которого сразу же, будучи сопоставленным, начинается изложение материала центрального эпизода, характеризующегося иными тематизмом, тональностью, ладом, фактурой, ритмом и т. п. Не столь очевидным, как *максимум различия*, но все же вполне ощутимым является и *минимум связи*: его главная примета — мотивная общность начальных интонаций второго-третьего предложений рефрена (нисходящая секвенция из квинтовых интонаций: *as—d—g—c*) и точно такая же секвенция (*as—des—g—c*), вначале «спрятанная» в нижнем голосе, а затем транспонированная на терцию вверх и перенесенная в верхний.

Весь материал эпизода, представляющий собой изложение, строится либо на самой этой секвенции, либо на ней же, но данной в противодвижении (т.е. квинты заменены квартами). Эти две секвенции образуют в совместном звучании первоначаль-

¹ Ср.: «... Сонатная форма и рондо вступают во взаимодействие и образуют сплав, в котором объединилось ... несовместимое: конфликтность и уравновешенность, сквозная драматургия и утверждающая статика» (Рожновский В. Истоки классической рондо-сонаты и некоторые вопросы ее драматургии // ВИА. С. 5).

ное соединение в сложном контрапункте, после которого звучат производные соединения — в горизонтально-подвижном, вертикально-подвижном, вдвойне-подвижном контрапункте, в контрапункте с удвоением (весь эпизод представляет собой простую трехчастную форму с удвоенным двойным периодом в начале, продолженным развитием в середине и сокращенной до одного периода варьированной репризой). В общей сложности секвенция проходит 6 раз, начиная собой каждое предложение в удвоенном периоде и в репризе.

Таким образом, контраст между материалом рефрена и центрального эпизода реализован в полной мере.

Между рефреном (ГП) и первым эпизодом (ПП) находится достаточно развернутый связующий раздел, которым обеспечено динамическое сопряжение тональностей и материала этих разделов.

Аргументация тональности первого эпизода (ПП), Es-dur, проводится по уже обозначенному выше принципу. Вот круг тональностей, охваченных этим процессом (в порядке их появления): f—Es(es)—B—Es—As. Очевидно, что только аргументируемая тональность Es может явиться итогом этого тонального «рондо», так сказать, «замкнуть круг», что и происходит. Ни одна другая тональность не в состоянии «ужиться» с остальными (f, B, As). А если к этому добавить то обстоятельство, что и сам звук es оказывается упором, к которому стремится первый восходящий мотив в начале рефрена (ГП), и он же оказывается акцентируемым упором в предпоследнем такте второго и третьего предложений (т. 7 и 11), равно как и предпоследней сильной долей в этом разделе (т. 16; последние два звука рефрена обособлены фактурно и регистрово), то понятно, что тональность первого эпизода готовилась «издали».

Аргументация материала здесь осуществлена еще более фундаментально.

Основные мотивные черты первого эпизода (ПП) связаны с следующими интонационными элементами:

а) октавный ход с остановкой на квинтовом центральном звуке: $b-f_1-b_1$ (т. 44—45);

б) хроматический ход: $as-a-b$ (т. 46—47) и его же повторение ноной выше: $b-h-c$ (т. 49—50);

в) и наконец, заключительная интонация, в которой последование VI—VII—I ступеней осуществляется с характерным скачком на септиму вниз (т. 59—51).

Нетрудно убедиться, что эти элементы буквально пронизывают собой предшествующий материал.

Мотив А (первые 4 такта) заложен в основу рефрена, поскольку его интонационные границы представляют собой мелодическое заполнение остова: $g_1 - c_2 - g_2$. В свете этого представляется далеко не случайным и отнюдь не только фактурным приемом октавное удвоение звуков as и g (т. 9, 10): таким удвоением очерчивается и поддерживается этот интонационный горизонт. В связующем разделе квинто-октавная интонационная основа усиливается уже в первых тактах, ибо на ней построено звено секвенции, точнее, его вторая половина (т. 19—20 и 23—24), и эта же основа легко просматривается в следующих за секвенцией пассажах (т. 25—33).

Мотив Б (т. 43—50) вступает в действие не сразу и вначале несколько опосредованно. Хроматический ход $b - h - c$, причем в той же октаве, что и в первом эпизоде, дан в *рассредоточенном* виде в качестве верхних кульминационных (и потому привлекающих к себе внимание) звуков в т. 12, 14 (b), 16—17 ($h - c$). Однако вводнотоновость тут же подхватывается начальными звуками секвенции связующего раздела. Нужно заметить, что и здесь не случайно появление в качестве первого звука e — вводного тона к f . Он тоже появляется после опорного es в т. 16 и является как бы его продолжением на расстоянии. В дальнейшем движении роль вводнотоновости несколько приугасает, хотя она и прослушивается в опевающих доминанту пассажах (т. 32—34).

Зато все более возрастает значение замыкающего побочную партию нисходящего скачка. В очень опосредованной форме он присутствует в нисходящих пассажах в т. 13 и 15, где движение идет от натурального вводного тона к гармоническому (сочетание скрытого регистрового броска и вводнотоновости). Эти регистровые «обвалы» характеризуют всю вторую половину связующего раздела (т. 32 — скачок на ум. 5; т. 36, 40), но апогея достигают в т. 42—43, где нисходящий пассаж с необычайной внятностью интонирует те же самые звуки $c_3 - d_2 - es_2$, которыми завершится первый эпизод (III). Близость заключительной части III (она же — связка к повторению рефрена) к связующему разделу не нуждается в комментариях — это просто один и тот же материал.

Совершенно очевидно, что в обычных рондо не могут возникнуть такие отношения между рефреном и первым эпизодом — и это есть то *главное*, что привнесено в рондо сонатной формой.

Второе проведение рефрена не вносит ничего нового, что весьма знаменательно. Оно и не призвано продолжать линию сонатного развития, напротив, его появление — это *отрицание* наметившихся было *сонатных отношений*, и вплоть до репризы наступает область чистого рондо, в котором — на данном

этапе — важнее всего *контраст* между рефреном и центральным эпизодом. О реализации контраста речь уже шла.

Вновь сонатность заявляет о себе со второй половины центрального эпизода, который представляет собой максимально активное развитие, какое только можно себе вообразить, в рамках *связки-перехода*. Ибо гармонической основой этого раздела является раскачивание между аккордами D и вспомогательного $I_4^!$ Бетховен проявляет поистине исключительную изобретательность, чтобы чисто фактурными и ритмическими средствами заставить услышать интенсивное развитие в этом «беге на месте» (включение в этот момент подлинного развития «смяло» бы форму и разрушило «игровое пространство», выстроенное с необычайной тщательностью).

Но соната, вступившая в свои права, подчиняет себе все дальнейшее движение. Меняется завершение рефрена (ГП): третье предложение модулирует в f-moll, в связи с чем становится излишним весь первый этап связующего раздела (заметим, что вводнотоновый ход тем не менее сохранен (средний голос в т. 133)). Движение переносится в C-dur и аргументируется уже не столько тональностью, сколько материалом. Интересно еще одно изменение: из связующего раздела исчезает минорный эпизод в аргументируемой тональности (в экспозиции это был es-moll, здесь должен бы быть c-moll). Он, однако, «блистательно отсутствует», так как, во-первых, нет смысла создавать в G-dur противовес для f-moll (подобно тому как в экспозиции им был B-dur), поскольку минорная субдоминанта тоже купирована, а, во-вторых, от c-moll нужно просто «отдохнуть» — этой тональности предстоит свершить еще многое. И появляется она уже только во втором предложении репризы ПП (первого эпизода), причем здесь c-moll выступает как сила, *разрушающая* структуру эпизода, размыкающая его как его *отрицание*. Конец репризы первого эпизода связан с истаиванием рельефа, превращением его в фон, с перевоплощением основного материала в подготавливающий, устойчивого в неустойчивый, т. е. с теми процессами, которые характеризуют *связующую часть*. Но на сей раз не от главной к побочной, а напротив — от *побочной к главной*. И замечательно интонационное сопряжение: от эпизода вначале остаются квартовые скачки, а затем нисходящая хроматическая линия, которая естественно переходит в скрытое до поры ее продолжение в первом мотиве рефрена: *as—g—fis—f — es—d—c* (т. 161—171).

эпизод

рефрен

└──────────┘

└──────────┘

Последний рефрен — это не только утверждение основного «патетического» характера рондо — он, совместно с кодой, апеллирует к сонате в целом, и его специфические черты объяснимы только с этой точки зрения. Поэтому имеет смысл остановиться только на последнем изменении рефрена, на первый взгляд малозначительном, но драматургически идеальном в данных условиях. Бетховен всего-навсего подвергает третье предложение орнаментальному варьированию. Но делает это так, что это третье предложение, ранее выглядевшее простым повтором второго, оказывается *внедрением в изложение элементов развития*, и слышится уже не как третье предложение, а как *расширение* второго. И совершенно естественным в этих условиях выглядит отказ от замыкания рефрена привычными дополнением и кадансом. Вместо этого функцию дополнения выполняет материал промежуточного раздела-связки, упорно склоняющий тональное движение в сторону субдоминанты (эта тенденция была и в дополнениях к первому и второму рефренам, но они были гораздо спокойнее по структурному ритму) и резко отбрасывающий этот вариант в кадансе. А затем уже идет переход к настоящей коде — не только финала, но и сонаты в целом. Ее рассмотрение требует предварительного разговора о предшествующих частях сонаты, что выходит за рамки задач настоящего анализа.

Итогом предпринятого изучения такой рондо-сонаты может стать подтверждение тезиса о том, что сочетание формообразующих и конструктивных принципов этих двух структур приводит не просто к проникновению тех или других свойств рондо в сонату или сонаты — в рондо, но создает некое новое «ристалище», где сталкиваются и изживают себя противоречия совершенно иного свойства, чем те, которые были присущи каждой из этих структур по отдельности. В частности, динамическое сопряжение вызывает к жизни совершенно немыслимые в обычном рондо мощные силы интеграции и одновременно внутреннего конфликта; с другой стороны, композитор вынужден, если он не хочет разрушить эту форму, сдерживать центростремительные силы, присущие сонатной форме, и позаботиться о том, чтобы не исчезало вовсе ощущение жанрово-игрового начала как условия существования свойственных рондо образов. Именно этим качеством финал даже такого сочинения, как «Патетическая» с ее трагическим пафосом, вносит ноту оптимизма и уверенности в мощи тех проявлений духа, для которых препятствия — только повод для могучей игры человеческих сил.

1

Л. Ратнер в работе, специально посвященной теории музыкальных форм XVIII в., выдвигает интересную гипотезу. Подчеркивая, что в теории этой эпохи не отмечено детальное изучение форм крупных произведений¹, он полагает, что причиной тому было отсутствие необходимости в таких штудиях: композиторы-профессионалы и так все знали. Что же до дилетантов, занимающихся композицией, то таковые объявились только в конце XVIII в., когда и возникла нужда в подобных инструкциях-учебниках композиции (*Ratner 1956, 447*). Следует, однако, признать, что и появившиеся впоследствии труды смогли обрисовать музыкальную логику крупных форм только самым поверхностным и общим образом, сосредоточившись на внешнем облике структур — их композиционной схеме — и почти не уделив внимание тем внутренним побудительным импульсам, которые реализовались именно в таких, а не иных типических структурах.

Эта особенность теории крупных форм в первую очередь и острее всего была прочувствована композиторами: учениками, переходившими из класса контрапункта в класс свободного сочинения, и их профессорами-мастерами. В самом деле, на смену контрапункту — развитой теории, которая содержала указания, посвященные прежде всего формированию самой музыкальной ткани в ее конкретном звуковом воплощении, а затем уже рекомендации, связанные с временной организацией материала (причем последняя не отличалась особым разнообразием возможностей), — приходит учение о свободных формах, которое посвящено преимущественно размещению материала в музыкальном времени и практически совершенно игнорирует свойства и параметры самой музыкальной ткани.

В этом нетрудно убедиться: достаточно только посмотреть на приводимые в этих руководствах нотные примеры, как правило, сочиняемые авторами и представляющие собой некую «рыбу», т.е. обремененное художественными достоинствами наполнение тех или иных структур. Важны были внешние параметры: повторяемость — неповторность, те или иные кадансы, тот или иной заданный тональный план и т. п. Проблема типа, способа существования, хронотопических функций материала даже не ставилась, не возникал вопрос о взаимодействии логики тонального развития с качествами самого материала, об органической связи всех компонентов в целом: все это было оставлено исключительно на волю таланта и интуиции сочинителя.

«Вы не поверите, — пишет П.И. Чайковский, обращаясь к Н.Ф. фон Мекк, — до чего молодые люди, прошедшие два или три года на гармонических и контрапунктических упражнениях, затрудняются, когда им в первый раз приходится думать уже не об одновременной комбинации звуков, а об взаимном отношении тем и симметричном их расположении. Прилежные, но мало способные ученики встречаются тут камень преткновения. Тут уж нельзя взять одним умом и прилежанием, — тут необходимо чутье» (*Чайковский, 497*).

Можно понять саркастические инвективы Г. Шенкера в адрес музыкальной науки, удовлетворяющейся такими лишенными конкретного наполнения схемами, однако и он считал, в частности, что «сонатная форма в целом может быть описана как *импровизация*, если пьеса эта есть нечто большее, чем собрание отдельных разделов и мотивов, уложенных в сонатную схему» (*Schenker, 166*; курсив мой. — *М.Б.*). Иными словами, и он полагал, что единственными силами, ведущими автора по пути овладения сонатной структурой, являются талант и интуиция. Но все же видел свою задачу прежде всего в том, чтобы обнаружить скрытые пружины, которые спрятаны за элементарной схемой и вне энергии которых сонатная форма остается безжизненной.

Возможно, именно Шенкер стал одним из первых провозвестников нового типа анализа как самодостаточной интерпретации конкретного музыкального произведения, цель которой заключена в ней самой. Роль таких интерпретаций трудно переоценить, независимо от того, опирались ли они на сугубо технологический анализ деталей и частных, которыми живет и дышит целое, или исходили от общего ощущения этого целого и рассматривали отдельные детали и частности с точки зрения его драматургической идеи. При условии, что и те и другие были выполнены высококлассными и высокоодаренными музыкантами с громадным тезаурусом, имевшими к тому же несомненный литературный дар, они обрели колоссальное значение для всех желающих приобщиться к духовному потенциалу великих памятников музыкального искусства, к красоте и стройности воплощенной в них музыкальной мысли.

По отношению к таким интерпретациям *теория структур* как бы отступила на второй план, стала *одним из компонентов* анализа музыки, причем часто весьма второстепенным: ведь она по-прежнему исчерпывалась в основном указаниями на тот или иной тип *схемы*, все остальное — это уже был анализ *музыки* (или — как это еще интерпретировалось — «формы в широком смысле слова»).

И все же музыкознание XX в. сделало многое, чтобы заполнить существующие бреши в науке о крупных формах (это работы о процессуальности Э. Курта и Б. Асафьева, учение А. Шёнберга и его уче-

ников о «твердой» и «рыхлой» форме, это уже неоднократно упоминавшиеся исследовательские работы отечественных музыковедов, новые учебники и т. п.), и к настоящему времени уже сложился корпус теоретических воззрений на крупные формы инструментальной музыки. Однако в этой области все еще обнаруживаются проблемы, требующие к себе внимательного отношения.

* * *

Первая из них может показаться несколько надуманной: какие именно структуры теория рассматривает в качестве сложных форм? Большая часть исследований и учебников дает на этот вопрос, казалось бы, четкий и недвусмысленный ответ: «Сложными принято называть формы, все (или, по крайней мере, начальные) части которых изложены в простых формах» (*Цуккерман 1983а, 4*). При таком подходе в основе различия структур оказывается все тот же период, отношение к которому и оказывается основным критерием.

«Так, форма периода в ряде учений выступает как исходная, весьма удобная для построения масштабно разрастающегося дерева более развернутых форм. Каждая музыкальная форма при этом оказывается результатом расширения — сложения. Двухчастная рассматривается как сумма двух периодов, трехчастная — трех. Сложные трехчастные формы, в свою очередь, объединяют простые и т. д. Не все формы при этом оказывается возможным объяснить с точки зрения принципа сложения, но если вводятся дополнительные логические операции и представления — например, об усечении или расширении периода, о замене периода предложением, о сквозном непериодическом движении, как движении, оттеняющем периоды, то, по сути дела, вся совокупность известных музыкальных форм (по крайней мере гомофонного типа) может предстать учащемуся как стройное здание, а в исследовательской работе может выглядеть как подчиненная особому способу логического упорядочивания, иногда, как в метротектонической теории, доводимому до крайности» (*Назайкинский 1985, 18*).

Но при таком подходе за рамками сложных форм остаются по крайней мере две их значительные группы — полифонические вариации и старинные рондо: структуры разделов, включенных в эти формы, как правило, не превышают период (по крайней мере те из них, где материал по способу существования представляет собой изложение). Мало того, в раздел сложных форм не попадают в этом случае и те строгие вариации, тема которых не превышает период, а также все классические рондо, написанные в медленном темпе, в которых структура разделов также, как правило, ограничена периодом.

Определенная склонность именно к такому пониманию проблемы намечается у В.А. Цуккермана: «Критерий “простых форм” может быть распространен и на иные области, не ограниченные однократным соотношением (развитием, контрастом или возвратом). Так, контраст, неоднократно замыкаемый повторностью, создает “простое рондо” с частями, не выходящими за пределы периода. На тех же условиях многократно обновляемая повторность создает “простые вариации”, а многократная повторность, замкнутая контрастом, — “простые вариации” с новым финалом. Но во всех этих случаях весьма характерный общий принцип построения доминирует над особенностями строения отдельных частей. Поэтому применение понятия “простая форма” здесь вполне возможно, но не имеет того значения, что в двух-трехчастных формах» (Цуккерман 1980, 102).

Но тогда и «32 вариации» для фортепиано с-moll Бетховена или баховская Пасскалия для органа в той же тональности написаны в форме «простых вариаций»? Трудно согласиться с подобным утверждением — этому сопротивляется весь комплекс ощущений, связанный с этими произведениями, с одной стороны, и с представлениями о простых формах — с другой. Сложности возникают и в связи с сонатной формой и с рондо-сонатой, где структуры более крупные, чем период, — простые двух- и трехчастные — также далеко не всегда представлены (особенно в начальных разделах).

Возможен ли иной подход, при котором термином «сложные формы» охватывались бы только сложная трехчастная и гораздо более редкая сложная двухчастная формы, а остальные — вариации, рондо и сонатная — рассматривались бы и вовсе вне круга простых или сложных форм? Именно такую систематику считает «достаточно последовательной и логичной» В.А. Цуккерман: «Принятая в учебниках рациональная систематика может быть представлена в следующем виде. Она открывается формой изложения относительно законченной мысли — периодом и далее переходит либо к форме, основанной на повторении одной и той же мысли (куплетной форме), либо — чаще — к так называемым “простым формам”, где за изложением мысли следует в одних случаях ее развитие, в других — новая мысль, контраст; при этом завершение как в том, так и в другом случае может быть выделено в особую, репризную часть. Затем рассматриваются “сложные формы”, где те же принципы выступают как бы в удвоении и увеличении, вызывая большую самостоятельность тематических сопоставлений и большую развитость тональных отношений. За ними следуют формы, свободные от присущих простым и сложным формам ограничений в количестве разделов, — вариации и рондо. Иерархия одночастных (т. е. нециклических. — М.Б.) форм возглавляется синтетическими конструкциями — сонатной и “новой одночастной” (или “поэм-

ной") формами с наибольшим богатством образных соотношений и наибольшей глубиной процессов развития» (там же, 84—85).

Но и такой подход наталкивается сразу на целый ряд возникающих в связи с ним противоречий: в частности (и это отдельная проблема) существует целый ряд структур, вопрос о классификации которых вызывает дискуссии: в них оказываются одновременно действующими признаки всех трех форм — рондо, вариаций и сложной (удвоенной) трехчастной формы (многочисленные примеры подобных форм рассмотрены и Цуккерманом). Но коль скоро эти структуры так близки, то как же можно рассматривать их в качестве объектов с различными родовыми признаками? Так ли уж зависит от *количества частей* сложная трехчастная² и можно ли говорить о полной независимости от этого признака в связи с вариациями и в особенности рондо? И только ли количеством частей или свободой от него определяется степень сложности структуры? Вопросы, конечно, риторические: отрицательный ответ на них очевиден³.

Необходимо, следовательно, найти критерий, который бы позволил понять, *что же такое сложная форма* во всем богатстве присущих ей проявлений, чем объединены между собой столь разные структуры, как сложная трехчастная, вариации, рондо и сонатная формы, где тот главный признак или совокупность признаков, которыми они отличаются от простых, — сосредоточены они в количественной или также и в качественной сфере и т. п. Ибо вне такого четкого критерия каждая структура, в которой композитор демонстрирует не вполне типическое, неординарное использование композиционной схемы, окажется камнем преткновения для аналитика.

Поисками такого критерия отмечены и цитируемые работы В.А. Цуккермана, более того, как представляется, им в значительной мере вскрыты многие сущностные для формулировки этого критерия черты.

Первым необычайно важным замечанием в этом смысле выглядит его соображение о *масштабе* произведений, написанных в сложной форме. Признавая относительность этого признака, Цуккерман справедливо отмечает, что тем не менее «в *массе* масштабное превосходство все-таки остается за сложными формами» (Цуккерман 1983а, 4). Фактор масштаба, думается, действительно занимает исключительное место именно потому, что это он вызывает к жизни все остальные черты и свойства сложных форм, призванные реализовать в той или иной структуре необходимые коммуникативные функции в совершенно новых условиях по сравнению с теми, которыми характеризовались простые формы. И здесь дело, конечно, не в количественном превосходстве масштабно развернутых произведений в сложных формах по сравнению с простыми, но в том *новом качестве*,

которым в связи с присущими им большими масштабами сложные формы были наделены *изначально*, в процессе формирования сложных структур. (То обстоятельство, что впоследствии некоторые сочинения в сложных формах оказались более скромными по масштабам, чем иные простые, ничего не меняет по существу, означая не более чем игру творческого духа, для которого не существует никаких пределов и неизблемых канонов.)

Что именно вносит в музыкальную структуру большой масштаб, какие проблемы он ставит перед творцом, перед слушателем и, соответственно, перед теоретиком искусства, перед музыковедом?

В первую очередь это проблема удерживания напряженного слушательского *внимания* в течение достаточно продолжительного времени; во вторую (и она тесно связана с предыдущей) — еще более остро стоит проблема *запоминания* и гораздо более длительного *сохранения в памяти* неких пластов музыкальной ткани, чем это было необходимо в простой форме. Наконец, возникает еще одна проблема, уже чисто структурного свойства: в рамках большого масштаба *структурный ритм*, эталоном которого является период, становится *многофазным*, т. е. теряет присущую простым формам *непосредственную* воспринимаемость в качестве одно-, двух- или трехфазного. Следовательно, он перестает быть ориентиром, действовавшим столь безотказно в простых формах, и на его месте должно появиться что-либо иное.

Еще одно наблюдение Цуккермана представляется весьма важным в этой связи: «Основная эстетическая функция сложных форм заключается в их способности вмещать *контрасты* значительной силы и большого качественного разнообразия, обеспечивая в то же время достаточную степень *целостности* и сохраняя возможности *развития* внутри крупных частей» (*там же*, 5; курсив мой. — М.Б.). В выделенных словах, можно сказать, вмещены все отличительные особенности сложных структур. Они действительно сочетают в себе самые разнообразные варианты изложения и развития не одного (как это было в простых), но, в сущности, *неограниченного числа* образцов тематически оформленного материала. Необходимость активизации слушательского внимания, а также потребность в импульсе к активному внутреннему развитию заставляют использовать наряду с сопряжением яркие *сопоставления*, которые, как об этом уже шла речь, в свою очередь вызывают к жизни еще более значительной силы сопряжение, ибо только так и можно обеспечить *целостность* развернутого во времени и разнообразного по событийной наполненности сочинения.

Поэтому *начальное* определение сложных форм, которое охватывало бы все их разновидности, могло бы выглядеть следующим

образом: к сложным формам относятся такие структуры, в которых целостность обеспечена *не единым материалом или единым способом существования материала*, а иными путями; при восприятии таких форм *теряет свою непосредственную ощутимость структурный ритм, в котором единицей-эталоном является первый период*. Это определение носит исключительно негативный характер, но на данном этапе иного и не может быть: ведь и приведенное в начале данного очерка определение тоже основано на том, что разделами сложной формы являются *не-периоды* (а нечто более крупное). Для того чтобы подойти к определению на уровне позитивных утверждений, тех критериев, которыми характеризуются простые формы, просто недостаточно. Нужны другие, а именно те, что лежат в основе форм сложных.

И, следовательно, правильно поставленные вопросы о сущности сложных форм должны звучать примерно так:

- Какие силы обеспечивают сложным формам их существование как внутренне сопряженных, *интегрированных* в единое целое сочинений?
- Какие свойства обеспечивают сложным формам их восприятие как умопостижимое, охватываемое внутренним взором упорядоченное (т. е. *дифференцированное*) звуковое пространство?

2

В какой-то мере ответ на оба эти вопроса содержится в одном из высказываний Р. Рети, вызванном размышлениями над проблемами формы в бетховенской музыке. Он обращает внимание на два процесса формирования крупного целого. Первый — это движение от мотивов, «из которых формируются структурные “брикеты”», через тематически оформленные комплексы-модели (patterns), непосредственно к процессу становления формы, причем, как пишет Рети, адекватная эволюция этих элементов приводит к слиянию структурных идей композитора с его духовно-эмоциональными идеями. «Однако в дополнение к этому мотивному движению, которое осуществляет *внутреннюю* форму музыкального произведения, есть также второй, формостроительный процесс в музыке, модель которого имеет *внешние* очертания. Это метод группировки. *Группы*, которые отделены и разграничены в непрерывном течении пьесы или ее фрагмента на части и разделы, естественно обозначены благодаря тому, что очертания композиции могут быть обозначены и легко распознаются слушателями». Далее он подчеркивает, что «многие люди, и среди них

некоторые композиторы, могут осознать только второй, формообразующий процесс» (*Reti 1967, 127; курсив мой. — М.Б.*).

В самом деле, при восприятии произведения, написанного в сложной форме (т. е. в такой *не-простой*, которая соответствует приведенному выше определению), прежде всего ощущается ее членение на какие-то отграниченные друг от друга *крупные разделы*. Таким образом, вырисовывается *конструкция произведения*, благодаря чему оно воспринимается не бесконечно-аморфным длением, но структурно дифференцированным комплексом. При этом, однако, речь не идет о факторе *количественном*: количество разделов, составляющих каждую дифференцированную группу, при этом роли не играет — воспринимается только *соотношение* этих групп, причем особое внимание обращается на *возвращение* к ранее уже отзвучавшим. И на этом уровне возникают понятия «репризная трехчастность», «рондальность», «концентричность», «многочастность» и аналогичные им. То есть в этом случае речь идет не о *реальном проявлении структурного (тонального, тематического) ритма*, как это было в простых формах и, следовательно, не о *реальном числе* соизмеримых с периодом разделов, но о *группах структур*, о соотношении их *блоков*, каждый из которых может представлять собой, в сущности, *любую структуру* (в том числе и период, и сонатную форму). В этом и заключается суть *конструктивного принципа* сложной формы.

Конструктивный принцип сложной формы *никогда не сводится к четко очерченному количеству частей, соизмеримых с периодом*. И в этом его отличие от структурного ритма, присущего простым формам, и этим сложные формы отличаются от простых.

В основных типических структурах — сложной трехчастной, рондо, сонатной, вариациях — действуют конструктивные принципы репризной трехчастности, рондальности, многочастности, которые являются в определенной мере характеризующими те или иные структуры, но они не привязаны жестко к определенному их типу и потому не всегда пригодны в качестве *критериев* для их классификации. Так, например, принцип репризной трехчастности присущ и сложной трехчастной и сонатной формам, принцип многочастности — вариациям и некоторым типам рондо, принцип рондальности иногда реализуется в удвоенных сложных трехчастных формах и т. д. Возможность для того или иного конструктивного принципа с одинаковым успехом воплощаться в разных структурах часто становится источником сложностей при попытках однозначного отнесения структуры к тому или иному ее типу на основе этого принципа. Но именно действие (наличие действия) конструктивного принципа (нужно это еще раз подчеркнуть) мешает попыткам вывести те или иные структуры вообще за пределы сложных форм.

О.В. Соколов, формулируя принципы поступательного развития и замкнутого становления, полагает, что первый связан с динамической, а другой — с конструктивной сторонами музыки (*Соколов 1974, 51*). В группу замкнутого становления у него попадают «репризная трехчастность, рондообразность и симметрия» (*там же, 64*). В принципе, с этим трудно не согласиться. Сложнее — с той областью явлений, которые входят в группу поступательного развития. Здесь, как представляется, возникло некоторое смещение понятий. Относя, в частности, повторение к принципу поступательного развития (*там же, 57*), автор тем самым воздвигает барьер между повторением в смежных структурах (скажем, в пределах вариационной формы) и на расстоянии (в репризе). Конечно, между такими повторениями существует определенное различие, но все же они относятся к рядоположенным явлениям, а не полярным. С другой стороны, при таком подходе вариационный цикл, коль скоро он заканчивается последней *вариацией*, т. е. *преобразованием темы*, относится к группе структур, основанных на принципе поступательного развития, а коль скоро в конце вариаций появляется *тема в своем первоначальном облике* — приходится говорить о замкнутом становлении. И это еще одно противоречие предлагаемой гипотезы.

В то же время в рамках принципа поступательного развития рассмотрены факторы исключительной важности, но отражающие не принцип формирования иных структур, а другую ипостась все тех же сложных форм.

Коль скоро речь идет именно о сложных формах, то громадное значение приобретают те условия, реализация которых делает сочинение единым целым, когда многочисленные разнородные элементы, которые составляют это целое, интегрируются в единство, представляющее собой нечто большее, чем просто сумма складывающихся в это единство частей.

Изучение в самом общем плане основных типических взаимоотношений между различным материалом или его отдельными элементами позволило сделать вывод о существовании двух их разновидностей — *сопоставления* и *сопряжения* (см. *очерк II, 3*). Все рассматриваемые сложные формы, разумеется, используют обе эти разновидности. Однако, в отличие от простых форм, в которых приоритет сопряжения определялся сравнительно скромным масштабом действия, другой уровень масштаба в сложных формах ослабляет гегемонию сопряжения и обуславливает значительное место, которое занято в сложных формах сопоставлением. В рамках сложных форм сложился целый ряд *устойчивых типов сочетаний сопряже-*

ния и сопоставления, которые играют — порознь или вместе — решающую роль в процессе формирования той или иной сложной структуры. Поэтому они и получают названия — «формообразующие принципы».

Действие *формообразующих принципов* призвано обеспечить восприятие каждой сложной формы как интегрированного единства, и потому по направленности усилий они противоположны дифференцирующим конструктивным принципам, хотя действуют совместно и в одних и тех же структурах. Причем, в отличие от конструктивных принципов, иногда совпадающих в разных структурах, формообразующие принципы (во взаимодействии с конструктивными) являя собой уникальную и характерную только для данной структуры их комбинацию и потому выполняют одновременно и функцию критерия для классификации структур внутри всего корпуса сложных форм.

Среди многих прозрений, которыми характеризуются работы Б.В. Асафьева, одно уже получило не просто признание как важнейший вклад в теоретическую мысль, но и обрело новую жизнь благодаря его развитию и обогащению применительно к новым достижениям музыковедения нашего времени. Имеется в виду учение о процессуальной стороне функциональности, сконцентрированное в формуле *i:m:t* (Асафьев 1971, 129), ставшее стимулом для одной из фундаментальных работ новейшего времени — труда В.П. Бобровского о функциональных основах музыкальной формы (Бобровский 1978).

В меньшей степени «повезло» другому открытию Асафьева — его подходу к музыкальным структурам, основанному на двух принципах — тождества и контраста. Конечно, сам факт существования таких форм постоянно обсуждается, а понятия «тождество» и «контраст» широко фигурируют в музыковедческой литературе. Тем не менее само представление об этих важнейших факторах формообразования, как кажется, ненамного изменилось с асафьевских времен, хотя безусловно нуждается в дальнейшем осмыслении и развитии.

О том, что драматургическая роль *контраста* весьма значительна на всем пространстве музыки исследуемого хронотопа, свидетельствуют многочисленные работы музыковедов самых различных школ, стран, эпох. Более того, существует точка зрения, согласно которой эта роль сохраняется и для музыки последних десятилетий, строго говоря, выходящей за рамки обсуждаемого ареала (Горюхина, 29). Однако до сих пор не вполне ясными представляются по крайней мере два вопроса: первый — каково место контраста в ряду других формообразующих принципов: тождества и динамического сопряжения; второй — каково место контраста в контексте таких понятий, как различие, сопоставление, противопоставление и т. п.

Неясность в связи с первым вопросом возникает вследствие провозглашаемого в некоторых работах убеждения, что контраст — это, собственно, не принцип формообразования, но некая синтаксическая категория, которая «находится в основе формообразующего принципа *развития*» (*Faltin, 11*). Близка к этой мысли и точка зрения В.А. Цуккермана: «Рассматривая виды измененной повторности, мы тем самым подошли к принципу развития, противоположному повторности, — *контрасту*» (*Цуккерман 1980, 11*). С другой стороны, О.В. Соколов, резюмируя научные идеи Цуккермана, говорит и том, что он «выделяет триаду принципов формообразования, где между полярно противоположными “повторностью” и “контрастом” располагается “свободное развитие”» (*Цуккерман 1994, 59*).

В свете предлагаемой здесь системы очевидно, что рядоположенность категорий «контраст» и «развитие» не может быть оправдана, ибо это явления, относящиеся к разным уровням музыкального произведения. *Развитие* — это один из способов существования материала либо — в другом понимании этого термина — категория, которая вообще неотъемлема от художественного творения, и стоящая за ней реальность — это движение, процесс, который совершается от первого и до последнего звука и потому не может быть выделенным как *частное свойство*, как *один из* формообразующих *принципов*. *Контраст*, как это очевидно при любом толковании этого понятия, это не свойство материала и тем более не одно из всеобщих свойств процесса музыкального становления, но разновидность *соотношения* между какими-либо компонентами художественного творения: различным материалом или какими-то его отдельными характеристиками.

Не менее запутанна и вторая проблема. «Вопрос о том, почему два различных элемента воспринимаются как *контраст*, а два других того же рода воспринимаются как *различие*, не может найти ответ посредством музыкального анализа, ибо это отличие между ними касается весомости этих элементов в процессе музыкального формообразования и носит психологический и эстетический характер», — так считает П. Фалтин (*Faltin, 210*). Э. Коун выстраивает целую иерархию отношений, подводящих к понятию «контраст» (*Cone, 238*):

характеристика формы
(вида) «х» и «у»

отношение «у» к
предшествующему «х»

Близки текстура ⁴ и тематизм] связи	[родство
Близок только тематизм		
Близка только текстура] нет	[различие
Ни текстура, ни тема		
	связи	контраст

В отечественной литературе также сложилось представление о контрасте как о сопоставлении, доведенном до значительного, возможно предельного уровня.

«Обратимся к контрасту “извне”, различая и здесь два понимания: *несвязность последования* и *образно-тематическую независимость*.

В узком смысле нужно иметь в виду отсутствие постепенности при смене частей, отсутствие переходов, подготовлений. Предшествующая часть структурно обособлена и обычно обладает завершенностью. Благодаря этому и возникает характер сопоставления, а не связно-непрерывного развития.

Иная картина складывается, если рассматривать не тип перехода от одной части к другой, а соотношение самих тем. Здесь новая тема самостоятельна, она не является преобразованием предыдущей темы. Такой контраст получил название *коренного*» (Цуккерман 1980, 14; курсив мой. — М.Б.).

Близка к такому пониманию контраста и точка зрения Ю.Н. Тюлина: «... Следует уточнить само понятие контраста. Контраст — это не просто различие или смена одного другим. Это такая степень различия, при которой происходит *противоположение* одного другому, доводящее в наиболее характерных случаях до крайней противоположности (резкого контраста). Таким образом, контрастирование может быть разной степени — от резкого до смягченного, но нельзя сводить его к простому различию» (Тюлин 1965, 26)⁵.

Таким образом, контраст оказывается ярко выраженным воплощением сопоставления, во всяком случае качественно иного, чем простое различие. Но в этом случае все же остается неясным один практический вопрос: что же *объединяет* контрастные крайние и средний разделы в менуэтах Гайдна, Моцарта, скерцо Бетховена, вообще во всех тех случаях, где разделы противопоставлены друг другу по очень многим параметрам, где они достаточно самостоятельны и могли бы существовать как отдельные пьесы? Или, по-другому: почему нельзя переставить трио в менуэтах — из одного в другой? Или, как этот вопрос понимает Р. Рети: «Почему некоторые группы тем из отдельных произведений, соединенные вместе, не складываются в композицию?» И он же отвечает: «поскольку они лишены тематического единства» (Reti 1951, 113; см. также: Nordmark, 210). Об анализе как о методе, направленном к установлению «скрытых элементов единства в отчетливо выраженных контрастах», писал Г. Келлер (Keller 1956, 49)⁶.

Думается, в таком подходе скрыт глубокий смысл, не только чисто практический или методологический, но и теоретический. В самом деле, представлять себе контраст исключительно как некую превосходящую степень сопоставления, при которой сопоставляемые темы,

разделы, сопоставляемый материал отмечены только ярко бросающимся в глаза различием, значит обеднить эту категорию и вывести ее за грани возможностей *формообразующего* принципа, ибо как можно образовать целое, оборвав те нити, которыми обеспечена связь его элементов? Не таким было понимание контраста и Б.В. Асафьевым: «...нельзя забывать, что контрастность ощущается лишь при *наличии элементов тождественных* и что без них этот принцип проявлялся бы анархически», и несколько ранее: «контрастность *продвигает* цепь звукообразов» (Асафьев 1971, 127; курсив мой. — М.Б.)⁷.

И следовательно, контраст как фактор формообразующий должен представлять собой органическое сочетание *сопоставления* — действительно ярко выраженного — с *сопряжением*, пусть иногда и скрытым от непосредственного наблюдения, но непременно присутствующим в музыкальной ткани в качестве фактора, обеспечивающего целостность сочинения (согласно формуле, которая зафиксирована в главе IX, *контраст — это сочетание максимума различия и минимума связи*). Тогда контраст действительно *образует форму*, ее внешний и внутренний облик, ибо он определяет собой *суть взаимоотношений* тех групп, которыми образована конструкция целого.

Столь же существенно отчетливое представление о том, что именно являет собой сущность противоположного принципа формообразования — принципа *тождества*. Именно в качестве формообразующего принципа он также сформулирован Асафьевым (Асафьев 1971, 37 и далее). Однако тождеству в каком-то смысле повезло еще менее, чем контрасту, ибо в большинстве случаев его понимание было исчерпано представлением о *повторности* тех или иных факторов и сторон музыкальной ткани (см., например, цитируемые выше утверждения В.А. Цуккермана о повторности как противоположности контраста; а в учебнике «Музыкальная форма» (Тюлин 1965) вообще отсутствует раздел, посвященный тождеству, хотя контрасту уделен целый параграф).

Между тем *тождество*, понимаемое как принцип *формообразования*, не может быть сведено ни к *повторности*, ни тем более к *сопряжению*, хотя, конечно, опирается преимущественно именно на этот тип соотношений. Асафьев прекрасно понимал, что буквальное повторение само по себе не может стать, как он пишет, «оформляющим фактором». И в связи с этим даже вводит специальный термин — «нетождественные повторения», к которым относит «даже точное повторение музыки в разных тональностях — при условии близкого тонального родства» (Асафьев 1971, 40).

Иными словами, *тождество* — это далеко не всякое повторение, и его безусловно не может образовать *буквальное* повторение, ибо последнее не в состоянии обеспечить существование сколько-

нибудь развернутой формы. Следовательно, в качестве формообразующего принципа тождество, наряду с максимумом связи, должно непременно включать и минимум различия — только в этом случае обеспечивается тот уровень общепроцессуального развития, вне которого немыслима сложная форма. Сами понятия «максимум» и «минимум» не имеют и не могут иметь одинаковых значений для всех без исключения случаев, они, во-первых, контекстуальны и взаимообусловлены (минимум различия воспринимается относительно *данного* максимума связи, и наоборот) и, во-вторых, во многом зависят от типа структуры, которая формируется на основе данного принципа (конкретная реализация этих понятий: минимум и максимум, разумеется, зависит, например, от того, в строгих, свободных или полифонических вариациях воплощен принцип тождества).

Таким образом, формообразующий принцип *контраста* совместно с конструктивным принципом *репризной трехчастности* образуют сложную трехчастную форму, *тождество* во взаимодействии с конструктивным принципом *многочастности* — форму вариаций, а совместное воплощение обоих принципов, *тождества и контраста*, в сочетании с конструктивным принципом *рондальности* — форму рондо⁸.

Следовательно, окончательное определение сложных форм могло бы выглядеть следующим образом: *сложными называются формы, структурный ритм в которых многофазен, не воспринимается непосредственно, и которые, вследствие этого, опираются на взаимодействие конструктивных и формообразующих принципов.*

* * *

Когда тот или иной конструктивный принцип реализован в нескольких структурах (о чем выше уже шла речь) — это отражение *реальных конструктивных свойств* данных структур, неотъемлемых от присущего им облика, как, скажем, реализация репризной трехчастности неотъемлема не только от сложной трехчастной, но и от типической развитой сонатной формы. Иначе обстоит дело с формообразующими принципами: здесь нужно различать их воплощение как *облигатных, обязательных* от внедрения их в структуру в качестве *факультативных*.

Так, скажем, принцип контраста является облигатным для сложной трехчастной формы: вне контраста крайних частей и середины (в чем бы он ни проявился) невозможно представить себе типическую структуру этого вида. «... Тематизм средней части, как правило, нов», — справедливо отмечает В.А. Цуккерман и далее констатирует: «Построение трио на развитии материала первой части с новым его поворотом представляет редкость»; и наконец следует утверж-

дение: «закон трехчастности есть контраст, замкнутый повторностью» (Цуккерман 1983а, 17, 23). Но использование контраста, скажем, в рамках вариационного цикла (появление ладово-контрастной середины либо предельно различные по многим параметрам вариации) либо в сонатной форме (контрастный центральный эпизод вместо разработки), в принципе, разумеется, также возможно, и в музыкальной литературе такие произведения существуют, однако для данных *типических структур* оно *факультативно*. Не этот принцип делает сонатную форму сонатной, а вариации — вариациями.

И то же самое относится к принципу *тождества* применительно к *сложной трехчастной форме*.

Вариационную форму невозможно представить вне реализации принципа тождества — он является для нее облигатным, ибо он *создает* эту структуру. Но его проявление в сложной трехчастной форме — это чаще всего происходит в неточной по материалу, т. е. варьированной или динамической, репризе — для *формообразования* является *факультативным*, ибо необходимая новизна восприятия репризы достигается самим фактом ее появления после середины. «Как музыка, воспринимаемая вторично и притом — после иной музыки, реприза (хотя бы и самая точная — *da capo*) неизбежно подвергается некоторому переосмыслению в восприятии слушателя (даже независимо от возможных исполнительских изменений), иначе говоря, имеет место некоторая доля развития. Но это — развитие “невидимое”, не выписанное в нотах, не явившееся предметом специальных забот композитора и не всегда заставляющее исполнителя задуматься» (Цуккерман 1970, 24). Именно поэтому изменения, коль скоро они все-таки появляются в репризе сложной трехчастной формы, воспринимаются гораздо острее по сравнению с аналогичными в вариационном цикле, где их появление не просто предполагается, но естественно и необходимо.

Так, например, *жанровые вариации* — явление достаточно типическое уже для цикла строгих вариаций (немало примеров тому можно найти у Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта). С другой стороны, вслед за В.А. Цуккерманом, П. Стоянов справедливо утверждает, что «динамическая реприза — большая редкость в сложной трехчастной форме. Ее основной драматургический принцип и специфика внутренней организации препятствуют разворачиванию процессов широкой амплитуды. В типичных классических примерах Гайдна и Моцарта внешне архитектурная рельефность доминирует над процессуальностью. В “Траурном марше” (в “Героической”. — М.Б.) Бетховен смело внедряет в конструкцию радикально новые принципы построения. В сонатной разработке I части Третьей симфонии фугато используется в качестве сильного драматизирующего сред-

ства, а в “Траурном марше” оно служит не только для напоминания о первой части, но и для образования очередной драматургической завязки. Фугато является отправной точкой в динамизации репризы, мощным фактором, раскрепощающим, высвобождающим подспудные силы и открывающим широкое поле для их развития. Вследствие этого структура репризы претерпевает коренное изменение» (*Стоянов, 101*). Столь же обстоятельно описывает изменения в другой динамической репризе, из шопеновского Ноктюрна с-moll, В.А. Цуккерман (*Цуккерман 1980, 146—153*). Нетрудно, однако, отметить то главное, что определяет собой динамизацию реприз и в указанных случаях, и во всех иных, — это не структурные изменения, не изменения мелодического рисунка, не изменения тонального развития (в Ноктюрне все они минимальны), тем более не просто фактурные изменения или изменения динамики (таких варьируемых реприз множество, а динамических — единицы). Динамизация реприз связана во всех случаях с *кардинальным изменением жанра*.

И В.А. Цуккерман совершенно справедливо ставит вопрос: «Почему же вариационная форма оказывалась в этом отношении впереди, выказывая бóльшую смелость? Почему же сонатная форма не позволяла себе в репризе того, что разрешено было вариационной?» И вот его объяснение: «Ответ заключается в глубоком различии художественных задач, от которых зависят и принципы формообразования. Вариации (точнее — те из них, которые приближались к типу, именуемому теперь “характерным” или “жанровым”) понимались как ряд картинок или кратчайших “историй”-повествований, “микронovelл”; их последовательность означала неукоснительную отделенность друг от друга и чрезвычайно ясную расчлененность всей формы» (*Цуккерман 1970, 35*).

Еще более четко им поставлен этот вопрос несколько в ином ракурсе и, соответственно, получен и иной ответ, в большей мере связанный с проблемами собственно структуры: «...отчего же классики с большой осторожностью обращались с репризами сложной (трехчастной) формы, варьируя их отнюдь не жанрово-характерно (если и уклонялись от *da capo*)? Ведь здесь принцип разнообразия имел место, а принцип крупной формы уже не мог быть назван текучим. Причина заключается, очевидно, в нежелании наслаивать контраст на контраст (первый контраст — трио или эпизод, второй — сильно измененная реприза)» (*там же, 35—36, сноска*).

Наверное, приведенные объяснения этого феномена имеют под собой почву, но наряду с ними, думается, существует и иная причина «смелости» вариационных преобразований и «скованности» таковых в репризе сложной трехчастной формы. Жанровые трансформации в вариациях диктуются *основным принципом формообразования*,

их (вариаций) несколько, они рядоположены, их появление обусловлено самой сутью структуры и *независимо* от предыдущего и последующего (перед жанровой вариацией и после нее может идти орнаментальная). Для сложной трехчастной формы смена жанра в репризе — событие из ряда вон выходящее, ибо оно никак *не обусловлено самой структурой*, оно является данным конкретным художественным решением проблемы репризы и связано с преобразованием материала в условиях наименьшего ожидания этого, и потому смена жанра в репризе — это всегда *итог* предшествовавшего *накопления противоречий*. И поскольку накопить такое количество и такой уровень противоречий, которые могли бы вызвать радикальное перевоплощение материала в репризе⁹, в условиях контраста, т. е. *минимума связи* между крайними частями и серединой, не так-то просто, постольку динамические репризы — сравнительно редкое явление в литературе; а жанровые вариации, напротив, широко распространены.

3

Как уже упоминалось, конструктивные и формообразующие принципы, помимо их определяющей роли для существования самих структур, в состоянии выполнять и функцию *критерия* для более четкой классификации структур, т. е. становятся объективной основой для разграничения структур простых и сложных, а этих последних — между собой.

В случае разграничения структур необходимо прежде всего разобраться, какая, собственно говоря, цель при этом преследуется. В том ли дело, чтобы просто «навести порядок» и разместить все по своим местам, либо есть стремление вникнуть в сущность происходящих в той или иной структуре процессов и вывести в «светлое поле сознания» тот эффект, на который данная структура рассчитана.

Когда вопрос заключается в том, чтобы различить структуры простые и сложные, то, соответственно, он сводится к проблеме *непосредственного воздействия* структурного, тонального и тематического ритмов, а также присущего простым формам специфического *смыслового единства* либо отсутствия этих качеств и свойств. Очевидно, что при их наличии невозможно говорить о реализации конструктивного и формообразующего принципов, и, с другой стороны, коль скоро эти качества и свойства отсутствуют, то только последними и может быть обеспечено существование более сложной структуры. И если речь идет о разновидностях простой или сложной двух-, трехчастной формы, то внешним показателем наличия или отсутствия указанных свойств и качеств действительно может служить использование или отсутствие в качестве разделов этих структур форм, более крупных, чем период¹⁰.

В этой связи интересно обратиться к произведению, использованному в качестве примера сложной двухчастной формы, — первой части скерцо из Шестой симфонии Бетховена. В.А. Цуккерман считает, что «начальное Allegro из скерцо 6-й симфонии Бетховена (3/4, 161 такт) написано в сложной двухчастной форме, где первая часть — простая двухчастность» (*Цуккерман 1983а, 98—99*). Ранее (см. пример 50 и примыкающий к нему текст) было показано, что в первой части композитор не покидает пределов изложения одного тематического материала и что поэтому первая часть — утроенный сложный период, в котором третий период представляет собой переизложение с существенными изменениями. Присмотримся ближе ко второй части Allegro, ибо если что и может навести на мысль о сложной форме всей структуры в целом, то только она.

Вторая часть по величине соизмерима с первой (74 такта) и после четырех вступительных тактов начинается как изложение нового материала. Вначале — это ненормативный экспозиционный период, масштабом 16 тактов, ненормативный по способу членения, поскольку первое предложение завершено полным кадансом; период повторного строения, однотональный. Предельная простота используемых в периоде гармонических средств (в нем отсутствует субдоминантовая гармония) компенсируется необычайно искусно разработанной ритмико-интонационной и синтаксической стороной мелодики, а также изысканнейшей ритмической асимметрией кадансовых оборотов: каданс, завершающий первое предложение, включает три такта-аккорда (Т—D—Т), а каданс, завершающий период, четыре (Т—D—D—Т). А для того чтобы эта игра не прошла мимо внимания слушателей, кадансовые группы выделены включением в предельно скромную оркестровку (гобой, солирующей на фоне только первых и вторых скрипок) партии фагота: так в деревенском оркестре вступает подчеркнуто примитивный бас-контрапункт, создавая иллюзию ошибки. Таким образом, изложение при свойственной для него предельной простоте обладает и некими слуховыми «загадками», которые требуют и внимания, и вслушивания. Композитор охотно идет навстречу, и вслед за периодом сразу же звучит его переизложение с единственным изменением: последние такты каждого предложения украшены контрапунктическими репликами кларнета. Таким образом, возникает удвоенный повторенный период (ситуация пока та же, что и в первой части Allegro). Но вот дальше возникает некоторое осложнение: реплики кларнета, оказывается, были лишь подготовкой к передаче ему солирующей функции. После второго периода следует опять переизложение, но в совершенно новом оркестровом воплощении: солирует кларнет, сопровождают фаготы, а контрапункт-бас — у струнных. Однако не это главное, поскольку переизложение

транспонировано в тональность доминанты, и эта новая тональность звучит на протяжении всего первого предложения третьего периода, которое к тому же расширено до 10 тактов: помимо четырехтактового кадансового оборота добавлены еще два такта, возвращающие движение опять в основную тональность. В этой тональности звучит второе предложение третьего периода, которое расширено еще больше — до 20 тактов: традиционный каданс с басом-контрапунктом фаготов (соло на сей раз уже у валторны) оказывается разомкнутым, и расширение строится как развитие основных интонаций периода. Последний восьмитакт структуры — дополнение на органном пункте тоники.

Какой же предстает структура второй части в результате ее анализа? Смысловой и тематический ритмы безусловно *однофазные*: композитор и здесь (как и в первом разделе Allegro) не покидает пределов *изложения одного и того же материала*. Элемент трехфазности вносит тональный ритм (F—C—F) и отчасти оркестровка. Однако в структурном отношении здесь не приходится говорить о трехфазности, поскольку эти новые тональный и фактурный элементы занимают всего лишь одно предложение из трех периодов. Восприятие второго раздела Allegro как утроенного сложного периода способствует и существенный гармонический фактор: в этом разделе, как уже говорилось, отсутствует субдоминанта, и весь утроенный период строится на двух гармонических функциях, что, несомненно, свидетельствует о его внутренней спаянности¹¹:

108 [Allegro]

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (F)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

First system of a musical score. It consists of two systems of staves. The top system has three staves: a treble staff with a melodic line featuring slurs and a crescendo hairpin, a middle staff with a key signature of one sharp (F#), and a bass staff starting with a piano (*p*) dynamic and a first finger (*I*) marking. The bottom system has four staves: two treble staves with a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, and two empty bass staves. A double bar line with repeat dots is located between the two systems.

Second system of a musical score, continuing from the first. It follows the same staff layout: a three-staff top system and a four-staff bottom system. The melodic line in the top treble staff continues with slurs. The rhythmic accompaniment in the bottom treble staves continues with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

First system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a *cresc.* (crescendo) marking. The middle staff is in treble clef and contains a few notes. The bottom staff is in bass clef and contains a few notes.

Second system of the musical score, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues with a similar melodic pattern. The bottom staff remains mostly empty.

Third system of the musical score, consisting of three staves. The top staff has a melodic line that ends with a double bar line. The middle staff has a melodic line starting after a double bar line. The bottom staff has a series of chords marked with a *p* (piano) dynamic.

Fourth system of the musical score, consisting of three staves. The top staff is empty. The middle staff has a melodic line. The bottom staff is empty.

Musical score system 1, measures 1-6. The system consists of five staves. The top staff has a melodic line with a long slur over measures 1-5. The second staff has a melodic line starting in measure 5, marked *cresc.*. The third staff has a melodic line starting in measure 5, marked *cresc.*. The fourth staff has a melodic line starting in measure 5, marked *cresc.*. The fifth staff has a melodic line starting in measure 5, marked *cresc.*. The bottom staff has a melodic line starting in measure 5, marked *cresc.*. The system ends with a double bar line.

Musical score system 2, measures 7-12. The system consists of five staves. The top staff has a melodic line starting in measure 7, marked *p*. The second staff has a melodic line starting in measure 7, marked *p*. The third staff has a melodic line starting in measure 7, marked *p*. The fourth staff has a melodic line starting in measure 7, marked *p*. The fifth staff has a melodic line starting in measure 7, marked *p*. The system ends with a double bar line.

Musical score system 1, measures 1-8. The system consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *p* (piano). A double bar line is present at the end of measure 8.

Musical score system 2, measures 9-16. The system consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with various note values and rests. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *C-b.* (C-basso). A double bar line is present at the end of measure 16.

Теперь уже нетрудно решить вопрос о структуре первого раздела скерцо в целом. Действительно, две его части представляют собой изложение разного материала, но едва ли позволительно рассматривать их как контрастные. Они объединены не только ярко выраженным народным колоритом, но и идентичной структурой, идентичной гармонией (в первом разделе субдоминанта появляется только в заключительном кадансе), и звучат они в одной и той же тональности. Их объединение подчеркнуто и своеобразным вступлением-связкой между ними. Оно построено таким образом, что для слуха невозможно сориентироваться — дополнение ли это к первому периоду (тот же материал, что и ранее, гармония исчерпывается тонической функцией, т. е. как бы продолжается завершение), либо эти четыре такта — вступление ко второй части (сам материал становится в дальнейшем фигурой постоянного фона-сопровождения). Сам же утроенный сложный период в каждой из частей этой формы в силу тех преобразований, которыми отмечено только *последнее* переизложение, также воспринимается не цепочкой (пусть и маленькой) вариаций (ведь во втором периоде переизложение *неизменно* и, стало быть, не возникает реализация принципа тождества), но *единой структурой*, и, следовательно, мы слышим структурный ритм всего Allegro как *двухфазный*, а не многофазный, каковым он должен быть, чтобы форма была воспринята как сложная. Намек на двухчастную форму со включением во второй части этого раздела скерцо в силу указанных причин так и остался всего лишь нереализованной потенцией. Поэтому форму Allegro в целом можно охарактеризовать как *простую двухчастную*, ибо на это указывают все протекающие в ней процессы¹².

Несколько иная ситуация возникает в связи с Музыкальным моментом ор. 94, № 3 (f-moll) Шуберта. Он написан в трехчастной форме, крайние части которой представляют собой период (третья часть — период с большим, почти в три раза превосходящим сам период дополнением), а середина — простую двухчастную форму AA'. Рассматривая эту форму в качестве промежуточной, П. Стоянов пишет о ней: «Решающее значение имеет не только структура крайних частей, но и построение формы в целом, соотношение ее основных частей в крупном плане. Отсутствие тематического контраста в центре — один из главных показателей уклона к простым формам. Кроме того, в данном случае жанровая специфика типичной миниатюры диктует предпочтение простой форме» (*Стоянов, 132*). Резоны, которые приводит музыковед, представляются достаточно серьезными, в особенности соображение об отсутствии контраста. Но так ли это на самом деле? Вторая часть действительно строится на тематическом материале, интонационно близком материалу первого пери-

ода. Но все же это *другой материал*, основанный на *совершенно иных* ритмо-синтаксических оборотах. Первое предложение начального периода строится как последование двух фраз, каждая из которых складывается из двух мотивов, образующих в предложении чередование четных и нечетных интонаций: **abab**; второе предложение начинается той же последовательностью мотивов — **ab**, но затем возникает суммирование и последние два такта воспринимаются единым построением, в котором, однако, сохраняется в связанной форме четный мотив на своем месте — в т. 8. Таким образом, мотивная структура начального периода такова: **abab||abC(=cb)**.

В первом периоде второй части все абсолютно не так. Во-первых, ритмо-интонационной единицей здесь сразу становится двутакт, причем первый из них ритмически и отчасти интонационно — это зеркальное обращение последнего двутакта первого периода (что и создает эффект интонационной близости), но главное в другом. Первое предложение этого периода само строится на основе зеркальной симметрии, в рамках которой второй двутакт зеркально симметричен первому, и если сохранить мотивные обозначения начального периода, схема первой части двухчастной формы выглядит следующим образом: **C₁(=bc)C(=cb)||C₁(=bc)C(=cb)**, т. е. при противоположном распределении однотоковых построений остается подобным начальному периоду чередование двутаковых, т. е. близость между собой четных и нечетных двутаков. Если же ко всему этому добавить, что начальный период музыкального момента тонально *трехфазен* (период однотональный, модуляционный: f—b—f), а простая двухчастная форма характеризуется *многофазным* тональным ритмом (As—f—b—As), причем конец начального периода и начало первого периода второй части даны как **сопоставление** (тональное, ладовое и тематическое), то становится ясно, что проблема отношений этих двух разделов здесь не может быть однозначно решена в пользу *сопряжения*, но в рамках данной миниатюры, в которой каждый структурный, интонационный, гармонический и ритмический элемент высвечивается особенно ярким светом, скорее позволительно говорить о приближении к *максимуму различия*.

Рассмотрим ситуацию несколько с иной стороны — с точки зрения структурного ритма. И в этом случае трехчастность, которая здесь, несомненно, присутствует, все же оказывается осложненной, и не только наличием бесспорной структурной двухфазности в середине, но и громадным дополнением, которое равно почти половине всей пьесы (и это при условии строгого соблюдения всех повторов). Конечно, завершающий характер этого материала бесспорен, но его мотивное наполнение нисколько не уступает разделам, посвященным изложению материала, а гармонические изыски этого дополнения:

мерцание мажоро-минора, уменьшенная октава в крайних голосах в альтерированной субдоминанте (т. 36, 40), увеличенная октава с басом в побочной доминанте (т. 49) — все это даже превосходит по насыщенности основной материал Музыкального момента. В результате структурный ритм осложняется существованием по сути не дополнения, а настоящей полноценной коды.

Все эти соображения заставляют думать, что Музыкальный момент, надлежащим образом исполненный, будет воспринят как *сложная форма* (кстати, то полноценное ощущение каждой четверти, из-за которого Шуберт снабдил почти все четвертные звуки акцентами, наводит на мысль, что правильный размер такта — не авторские $2/4$, а наполненные движением и событиями $4/8$)¹³:

109 Allegro moderato

This page of musical notation consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical elements such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics are indicated by *f*, *p*, *pp*, *ppp*, and *perdendosi*. Articulations like *dimin.* and *perdendosi* are used to guide the performer's interpretation.

System 1: Treble staff has a melodic line with eighth notes and chords. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics: *f* (first measure), *p* (fifth measure).

System 2: Treble staff has a melodic line with eighth notes and chords. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics: *pp* (fourth measure).

System 3: Treble staff has a melodic line with eighth notes and chords. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

System 4: Treble staff has a melodic line with eighth notes and chords. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

System 5: Treble staff has a melodic line with eighth notes and chords. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics: *ppp* (first measure), *dimin.* (second measure).

System 6: Treble staff has a melodic line with eighth notes and chords. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

System 7: Treble staff has a melodic line with eighth notes and chords. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics: *perdendosi* (fourth measure).

мерцание мажоро-минора, уменьшенная октава в крайних голосах в альтерированной субдоминанте (т. 36, 40), увеличенная октава с басом в побочной доминанте (т. 49) — все это даже превосходит по насыщенности основной материал Музыкального момента. В результате структурный ритм осложняется существованием по сути не дополнения, а настоящей полноценной коды.

Все эти соображения заставляют думать, что Музыкальный момент, надлежащим образом исполненный, будет воспринят как *сложная форма* (кстати, то полноценное ощущение каждой четверти, из-за которого Шуберт снабдил почти все четвертные звуки акцентами, наводит на мысль, что правильный размер такта — не авторские 2/4, а наполненные движением и событиями 4/8)¹³:

109 Allegro moderato

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes a variety of rhythmic figures, such as accented quarter notes and sixteenth-note runs, particularly in the right hand. The left hand provides a consistent accompaniment of eighth notes. The key signature remains three flats throughout the excerpt.

Musical score for piano, featuring seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (three flats), and time signatures (3/4). Dynamics include *f*, *p*, *pp*, and *fpp*. Performance markings include *dimin.* and *perdendosi*. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Одна из наиболее принципиальных проблем, возникающих в процессе анализа сложных структур, — это их разграничение друг с другом. То обстоятельство, что рондо оказывается связанным с вариациями общим формообразующим принципом тождества, а со сложной трехчастной формой — принципом контраста; что, с другой стороны, по материалу эпизоды и рефрены в рондо иногда оказываются достаточно близки между собой; что трехчастная форма еще более часто предстает удвоенной, — все это приводит к исключительной близости таких структур с рондо по многим параметрам и становится источником недоразумений в их классификации.

Проблема эта не сегодняшнего дня, и уже у истоков классификации структур была тенденция все трехчастные формы рассматривать в качестве рондо различных типов. Тенденция, впрочем, достаточно устойчивая, в особенности в зарубежном музыковедении (см., например: *Stein, 85*); однако есть и противоположная — рассматривать рондо в качестве разновидности репризной формы (*Mühe, 28*); существуют авторы, занимающие как бы промежуточную позицию: «Некоторые теоретики рассматривают АВА как “первое рондо”, пятичастные АВБА и АВБА как “второе рондо”, а семичастные АВБА-ВА как “третье рондо”. Эта точка зрения не обоснована ни исторически, ни логически, исключая случай:

$$\begin{array}{ccc} A_1 B_1 A_2 & C & A_3 B_2 A_4 \\ A_1 & B & A_2 \end{array} \quad \begin{array}{c} \dots \end{array}$$

(*Kohs, 219*).

Но даже когда налицо теоретическое признание существования форм рондо и смежных с ним трехчастной и вариаций в качестве совершенно самостоятельных структур, на практике возникает достаточно много ситуаций, при которых границы между ними воспринимаются как весьма расплывчатые. В особенности это касается разграничений рондо и удвоенной сложной трехчастной формы (в связи с вариациями это происходит реже, так как конструктивный принцип рондальности для вариационного цикла менее характерен).

Наиболее показательны два источника возникновения двусмысленных ситуаций, и оба связаны со сравнительно часто встречающимися трансформациями конструкции сложной трехчастной формы. Первый — это сложные трехчастные формы с двумя трио. «Замена второго трио новым тематическим материалом — один из показателей рондообразности, которая проявляется также и в трехкратном периодическом проведении одной темы» (*Стоянов, 100*)¹⁴.

О втором В.А. Цуккерман пишет: «Особый интерес представляют те случаи, когда в результате сокращения репризы форма приближается к рондо или даже допускает двоякое толкование. Схема:



может быть понята не как последование трех частей, а как единая пятичастная линия АВАСА» (Цуккерман 1983а, 10).

Во всех этих случаях необходим некий критерий, который позволил бы с достаточной степенью определенности и объективности решить, к какому именно классу структур относится данная, не ограничиваясь ничему не обязывающей оговоркой о ее промежуточном характере. Причем объективность в этой ситуации заключена в понимании тех внутренних процессов, от которых реально зависит, *как мы слышим* эту музыку, какой предстает нам ее форма в данном конкретном становлении.

Нельзя сказать, что подобные вопросы не ставились и не ставятся музыковедами или что их решения этой проблемы не имеют под собой оснований. Так, В.А. Цуккерман, продолжая разговор о рассмотренной выше схеме и о двух возможностях ее интерпретации, утверждает: «Различие этих двух возможностей опирается на такие критерии, как цезурность (наличие двух основных цезур после второго “А” и после “С”, заметно превосходящих по глубине предшествующие цезуры), спаянность первых трех разделов или отсутствие таковой, очень резкое отличие в степени контраста “В” и “С” и их развернутости (например, разработочность и полное господство неустойчивости в “В” и коренной контраст в “С”), наконец, жанровые черты, приближающие музыку к типу рондо. Дифференциация форм неодинакова по своей надежности. В одних случаях причисление формы к трехчастным не вызывает никаких сомнений. Но в других случаях нет оснований прийти к однозначному заключению о форме» (там же).

Типологически близко, хотя речь идет о форме с двумя трио, решение проблемы П. Стояновым: «...Шуман категорически обозначает В и С не как эпизоды, а как первое и второе трио, исходя из характера процессов и специфической прерывистости общей линии, поскольку, в отличие от более плавного развития рондо, это типично скорее для сложной трех-пятичастной формы» (Стоянов, 100).

Но есть и другие подходы, как представляется, теоретически более оправданные. Так, например, Дж. Уайт, рецензируя книгу П. Фонтена «Структуры в музыке», хвалит последнего за нетривиальность подхода к различению рондо и удвоенной трехчастной формы, суть которого сводится к двум свойствам, присущим трехчастной форме:

а) *наличию контраста* и б) *отсутствию изменений* в репризах (White 1967, 64). Близкую к этой мысль высказывает и Ю.Н. Тюлин и тоже в связи со структурой **ABACA**: «Эта форма по общему строению одинакова с обычным классическим пятичастным рондо ..., но по характеру развития отличается от него полной замкнутостью и *точным повторением части А*» (Тюлин 1965, 162—163; курсив мой. — М.Б.).

В самом деле, что же *принципиально* отличает друг от друга две эти структуры — сложную трехчастную и рондо? Конструктивный принцип? Разумеется, нет: уже выяснено, что он вполне может присутствовать не в одном типе формы, не меняя при этом ни своей сущности, ни сущности той структуры, где он присутствует. Благодаря конструктивному принципу мы воспринимаем ту или иную форму как нечто упорядоченное, выстроенное, структурированное. Но те пути, по которым происходит само *становление* структуры, определяются другими, формообразующими принципами. В рондо их *два* — тождество и контраст; в сложной трехчастной форме — *только контраст*. Конечно, в обычной, не удвоенной трехчастной форме реприза тоже может быть варьирована: в условиях конструктивного принципа репризной трехчастности эта реализация принципа тождества, как уже выяснено, является факультативной, не вносящей никаких изменений в самоё структуру. Иное дело, когда конструктивным оказывается принцип рондальности. В этом случае воплощение двух принципов — контраста и тождества (реализация последнего выражается в варьировании хотя бы одного рефрена) — неизбежно сказывается на восприятии целого как рондо и только как рондо. И наоборот, если репризы *неизменяемы*, т. е. воплощение принципа тождества *не состоялось*, то каковы бы ни были иные условия, форма, следовательно, образована только на основе принципа контраста, и потому она оказывается сложной трехчастной с двумя (а иногда даже тремя) трио.

* * *

Хрестоматийная проблема: в какой форме написано Adagio cantabile из «Патетической» сонаты Бетховена? В.А. Цуккерман считает, что нет оснований для однозначного заключения по поводу структуры этой части: «Причина такой двойственности в том, что применение, с одной стороны, сложной трехчастности с сокращенной репризой, а с другой, формы рондо у венских классиков со значительным перевесом второго эпизода (он напоминает трио) над первым (он напоминает середину) привело фактически к образованию закономерной промежуточной формы бифункционального типа. При

описании таких форм следует подчеркивать то общее, что в них имеется: двукратность отхода от основного начала при возрастании глубины отхода (*Цуккерман 1983а, 10—11*)¹⁵.

Действительно, с точки зрения чисто конструктивной решить однозначно эту проблему невозможно. Но достаточно взглянуть на эту музыку, имея целью выявить те внутренние силы, которыми эта структура *образована*, и тотчас же решение вопроса окажется предельно очевидным.

Adagio начинается изложением материала в форме удвоенного двойного периода, в котором каждый из периодов — нормативный экспозиционный период, масштабом 8 тактов, неповторного строения, однотональный, модуляционный (отклонение в b-moll в точке «золотого сечения»). Период двойной, поскольку переизложение осуществлено с декоративными изменениями (сменился регистр, несколько уплотнилась фактура за счет удвоения количества голосов в фоновом материале). Просветление регистра создает великолепный импульс для дальнейшего развития, которое, однако, не означает смены способа существования материала в первом эпизоде. Он тоже представляет собой изложение, но уже другого материала, гораздо менее спокойного, начинающегося экзотическим всплеском (в первых трех тактах охвачен диапазон в три октавы — это после продолжительной мелодической линии, звуковой объем которой многим больше октавы). Структура первого эпизода — период, ненормативный по составу (слитный) и по масштабу (дополнение 5 тактов), модулирующий. Его нечленимость на предложения вызвана тем обстоятельством, что в точке возможного завершения первого предложения звучит модулирующий аккорд (из f-moll в Es-dur), отбрасывающий самую возможность каданса. А далее, в качестве регистровой альтернативы мелодической «размашистости» этого раздела, звучит вновь рефрен, сокращенный до одного периода, причем первого из двух (звучащего в виолончельном регистре). Эти три раздела действительно как бы замкнуты началом и завершением в четкую трехфазную структуру. Но сам факт сокращения рефрена вносит элемент тождества, а не просто повторности. Элемент, который, как это будет видно из дальнейшего, не остается втуне. Второй эпизод более «весом» и по масштабу, и по насыщенности событиями. Это тоже период — удвоенный сложный. Он начинается по отношению к тональности рефрена в одноименном миноре, первый — нормативный экспозиционный, повторного строения, модулирующий в тональность VI ступени E-dur (Fes-dur). Эта модуляция звучит тем более ярко, что первое предложение было ограничено всего двумя функциями — тоникой и доминантой; модуляция совпадает с динамической и с мелодической кульминациями, которыми завершается первый период.

Второй период начинается как переизложение с декоративными изменениями (регистр, лад), но так продолжается только на протяжении первого предложения, которое не имеет завершения: внедряется гармония уменьшенного септаккорда, период сокращен до 6 тактов, разомкнут. В эмоциональном плане это опять «нисхождение в бездну», из которой музыка вновь выводит слушателя благодаря удвоенному периоду рефрена. Восстановление масштаба — не единственное изменение в рефрене: меняется ритмическая пульсация фона, в нее внедрен триольный ритм, пришедший в рефрен из второго эпизода и уже не покидающий рондо до самого конца. Этот ритм положен и в основу коды, в которой сошлись тональность рефрена, интонации первого эпизода (нисходящая гаммообразная линия) и фактура второго (движение к октавному упору).

Сопоставление рефренов, да и вся музыка этой части сонаты говорят о гораздо более активном сквозном развитии, чем это предполагается, когда форма строится только на основе контраста. Реализация *принципа тождества* несомненна. А значит, эту структуру нельзя квалифицировать иначе, нежели *рондо*.

5

Теоретическое освоение сонатной формы началось, по сути, параллельно с кристаллизацией ее развитого типа в творчестве Гайдна. Уже в третьем томе «Опытов», в финальной главе Г. Кох описывает типические формы XVIII столетия, включая трио (т. е. сложную трехчастную форму), рондо, сонату, концерт, увертюру и симфонию, причем в симфонии детально рассматривает конструкцию экспозиции и разработки (см. также: *Ratner 1956, 440—453*). Сама же история сонатной формы уходит гораздо глубже. Ее появление связывается с реализацией следующих условий: а) секуляризацией экспрессии, т. е. вытеснением исключительно религиозных импульсов порождения эмоции импульсами светскими; б) установлением тональных норм музыкального мышления и замещением ими норм ладовых, модальных; в) усовершенствованием инструментов, в частности семейства скрипок, что позволило создавать стабильные оркестровые коллективы, обеспечивающие весь звуковой диапазон (*Stein, 104*).

Началось движение к сонатной структуре со старинной двухчастной формы, одной из наиболее популярных и распространенных структур в инструментальной музыке XVII — первой половины XVIII в.¹⁶ Сам по себе этот факт многократно обсуждался и на страницах специальных исследований (см., например: *Longyear*), и в изданиях учебного плана. В частности, значительное место этой структуре, правда, среди простых форм, уделяет В.А. Цуккерман (*Цук-*

керман 1980, 129—164). По-видимому, им дано наиболее полное описание старинной двухчастной формы на русском языке. Автор отмечает все существенные для старинной двухчастной формы черты и свойства, которые указывают на нее как на очевидного предшественника сонатной структуры.

Он, в частности, неоднократно подчеркивает «решающую роль тонального плана в построении и восприятии формы. Закономерность формы зиждилась в значительно большей степени на тональных отношениях, нежели на тематических. Следовательно, и суждение о логике формы должно при анализе основываться более всего на тональном плане и методах его осуществления», справедливо заключает В.А. Цуккерман (*там же*, 132—133). И далее подробно характеризует драматургию тональных взаимоотношений: «В тональном плане, в его гармоническом наполнении и заложено главное, что характеризует логику развитых образцов старинной двухчастной формы: некое положение (демонстрация основной тональности), отступление от него с закреплением “на новых позициях” (модуляция с кадансом); углубление в область неустойчивости, “рассуждения” по поводу начального тезиса (первый раздел второй части); приближение к начальному тезису и завершение (второй раздел). Такова “тональная драматургия” старинной двухчастной формы, действительная во многом и для старинной сонатной формы» (*там же*, 134). Не уходит от его внимания и особенность первой части этой структуры, а именно ее отличие от обычного периода. Цуккерман обозначает эту первую часть как «период типа развертывания» и подчеркивает его широчайшее распространение (*там же*). Однако все эти черты не связываются в его представлении с особым *формообразующим принципом* сонатной структуры, но остаются просто неким фактом из области гармонии и тональных связей. Видимо, именно по этой причине старинная двухчастная форма причислена им к простой двухчастной в качестве ее разновидности¹⁷.

Не очень много внимания в общих аналитических работах уделяется старосонатной форме, широко представленной в творчестве Д. Скарлатти (в некоторых изданиях этот тип структур даже назван «Скарлатти-сонатная форма»; см.: *Ratner 1980, 232*). На русском языке, однако, существует специальная работа, посвященная сонатам Скарлатти именно как предшествующим развитой сонатной форме (*Климовицкий*). Помимо всего прочего в этой работе обосновывается исключительно важный тезис о формировании *периодической* структуры именно в *побочных партиях*, которые, как показывает автор, «примечательны как с точки зрения более зрелого (в сравнении с главными темами) гомофонного письма, так и с точки зрения их структурной организации. Здесь мы сталкиваемся с высокими типами структур

(суммирование, дробление с замыканием), которые, как уже упоминалось, не встречаются в темах главных партий» (*там же*, 38). Этот тезис служит лишним подтверждением тому, что старинная двухчастная форма не может быть причислена к числу простых в силу особых свойств не второй, но именно первой части, не являющейся периодом.

Как считает Р. Рети, серьезнейшим завоеванием музыкальной техники, которое музыка совершила «на протяжении последних нескольких веков, был шаг от одной темы к двум или более темам в сочинениях таких, как симфония, соната etc., а именно — [возник] принцип построения развернутой музыкальной формы, в которой совершенно контрастные мысли объединяются (*converge*) в художественно нерасторжимое целое» (*Reti 1956, 110*). Исторические источники позволяют судить о том, что это был процесс непростой и небезболезненный: вторая тема нарушала один из важнейших принципов нормативной эстетики — единство изображаемого аффекта. Как пишет историк, существовали «противоположные мнения относительно необходимости в сонате контрастной темы: Рипель (1755), Фоглер (1778) и Бёрни были бесспорно “за”, а Марпург (1763), Лессинг (примерно, 1768) и Райхард (примерно, 1783) столь же решительно “против”». Согласно Лессингу, «симфония, экспрессивно разнообразная, с противоречивыми страстями в различных темах — это грубая бестактность (*atrocit *); в симфонии должно превалировать только одно чувство, одна страсть» (*Stevens, 114*). Таким образом, вырисовывается, среди прочего, еще одна причина обращения к однотемной сонатной форме, а заодно и объяснение однотемности в поздних симфониях Гайдна (как известно, чуткого ко вкусам публики).

* * *

«Что является движущей силой музыкального развития?» — вопрошает В.А. Цуккерман. И дает ответ: «Эта сила — та же, что в любой другой области — в природе, обществе и мышлении: внутренняя противоречивость всего существующего» (*Цуккерман 1980, 4*). Сонатная форма, как никакая другая, построена таким образом, чтобы воплотить эти противоречия в наиболее действенной форме, а в последующем развитии изжить их и прийти в итоге к равновесию. По уровню активности в этой сфере она не знает себе равных. И это понимали уже первые теоретики, исследовавшие этот феномен: «Для Маркса сонатная форма являлась кульминацией музыкальной формы и, как таковая, могла одиноко стоять на уровне высших эстетических завоеваний века» (*Burnham, 260*). Раскрывая суть самого механизма противоречия, В.В. Медушевский пишет: «В чем, например, суть сонатного принципа? Здесь экспонируется противоречие, конкурен-

тное соотношение тонально-тематических сфер. Сонатная форма, стало быть, есть такой тип композиции, который наиболее открыто отражает диалектику самодвижения, стимулируемого противоречием» (*Медушевский 1993, 145*). Обосновав противоречие, композитор ищет самый длинный путь к его изживанию, и сонатная форма в этом смысле находится тоже на вершине эволюционной лестницы: «С точки зрения музыкальной динамики, эволюция музыкальных форм представляется стремлением человеческого мышления добиться максимальной ... протяженности музыкального движения. Иначе говоря, усилить действие стимулов, возбуждающих рост и продолжительность движения..., и *отдалять* возможно дальше наступление момента *равновесия*» (*Асафьев 1971, 51*).

Учитывая все эти обстоятельства, не следует искать сонатную форму всюду, где только намечаются тонико-доминантовые соотношения, которые впоследствии сглаживаются восстановлением тонального единства: подобные ситуации возникают во множестве — в удвоенных периодах (например, в вальсе Шуберта ор. 18, № 1; пример 81), в простых трехчастных формах (Чайковский. «Детский альбом» — «Полька», «Мазурка» и др.) и т. д. Совершенно прав Ю.Н. Тюлин, когда указывает на неправомерность подобного подхода: «Понятие “сонатности”, таким образом, нельзя сводить лишь к тональным соотношениям. Оно относится к самому процессу развития, характерному для сонатной формы и выражающемуся в том, что побочная партия в экспозиции служит не промежуточным звеном, а противопоставляется главной и преобладает над ней, порождая этим более или менее резкое нарушение равновесия» (*Тюлин 1965, 285*).

Но, принимая эту тюлинскую оговорку, тем не менее следует признать, что сонатная форма — это действительно отношения главной и побочной *партий*, но сами партии — это прежде всего *тональные сферы*, составляющие экспозицию сонатной формы. Нет ни одного учебника или исследования, посвященного сонатной форме, в которых в той или иной форме не декларировалась бы эта закономерность, которая тем более бросается в глаза, что в репризе происходит восстановление тонального равновесия и тем самым подчеркивается приоритет тональных отношений над отношениями тематическими (см.: *Мазель 1979, 362—364; Adrian, 14—15; Jackson, 311; Kohs, 261—262; Ratner 1980, 222—224; Tovey, 12; a.o.*).

Но о чем же тогда идет, собственно говоря, речь? Если безусловен приоритет тональных соотношений, то почему нельзя ограничиваться *только* тональными соотношениями как таковыми, почему в одном случае взаимодействие тональных сфер порождает сонатную форму, а в другом остается фактом, характеризующим данную трехчастную или двухчастную формы или рондо?

Ответ на эти вопросы подсказывается самим определением сложных форм: их создает взаимодействие конструктивных и формообразующих принципов. Соотношение тональных (а на более поздних этапах — тонально-тематических) сфер, т. е. главной и побочной партий, в сонатной форме не является простым их соединением, но характеризуется формообразующим принципом *динамического сопряжения*, и только факт реализации этого принципа делает сонатную форму состоявшейся.

Термин «динамическое сопряжение» введен в музыковедческую литературу Ю.Н. Тюлиным (*Тюлин 1965, 32*), но в самом учебнике получил не слишком внятную трактовку: «Динамическое сопряжение — это, по существу, связанное развитие, усиленное до той степени, в которой возникают новые качества соотношения материалов и разделов формы.

Эти качества заключаются в том, что тематические материалы не только связываются между собой, но и вступают в особо тесные взаимоотношения. При этом возникает особая напряженность развития: внутренняя динамика, создающая постоянное ожидание дальнейшего “хода музыкальных событий”, и внешняя, отражающаяся в динамических оттенках, кульминациях и спадах» (*там же*). Здесь возникало много вопросов, и главный — в чем, собственно, заключались «особо тесные взаимоотношения» главной и побочной партий? В значительной мере ответ на этот вопрос был получен, когда были опубликованы некоторые работы его учеников, касающиеся этой проблемы. А.И. Климовицкий, излагая взгляды Ю.Н. Тюлина на динамическое сопряжение, пишет: оно «подразумевает такое развитие, при котором темы не только связываются между собой в смысловом и структурном отношении, но и становятся в тесную зависимость, подчиняются друг другу, вступают в противоречие, в борьбу, в некоторых случаях порождая более или менее выраженный конфликт» (*Климовицкий, 6*). Еще более определенно высказывается на этот счет Е.А. Ручьевская: «Смысл динамического сопряжения — выведение последующего из развития предыдущего, производность, непосредственная зависимость нового от старого» (*Ручьевская 1981, 124*).

В итоге принцип динамического сопряжения получил достаточно четкую формулировку, и анализ конкретного музыкального материала показывает, что динамическое сопряжение как формообразующий принцип — это безусловная реальность, и не только применительно к развитой сонатной, но и к старинной двухчастной форме, и это — главное ее качество как предшественницы сонатной (см. примеры 106, 107 и связанный с ними текст, а также анализ финала «Патетической» Бетховена в главе XII)¹⁸.

Было бы, однако, неверно полагать, что свою концепцию динамического сопряжения Ю.Н. Тюлин выстроил на пустом месте. Движение к осмыслению таких взаимоотношений между различными тональными (прежде всего) и тематическими сферами наметилось еще у Б.Л. Яворского в его учении о «ладотональном сопоставлении с результатом», под которым, как пишет В.А. Цуккерман, он понимал «столкновение неродственных ладотональностей, образующее конфликтное соотношение и требующее исхода; таким исходом, “результатом” является новая ладотональность, которой близки все ранее сопоставленные; она снимает образовавшиеся между ними противоречия. Значение этой итоговой ладотональности обычно подчеркивается тем, что она длится достаточно долго, нередко — столько, сколько длились все тональности конфликта, взятые вместе» (*Цуккерман 1970, 277*; см. также: *Цуккерман 1994, 234, 252—253*). Сопоставив это наблюдение с изложенной позицией Тюлина, а также с анализами конкретного материала (главы XI и XII), легко убедиться, что Яворский действительно был близок к идее динамического сопряжения, хотя выведенная закономерность, во-первых, не рассматривалась им как формообразующий принцип сонатной формы, а во-вторых, сама формулировка закономерности содержала важное противоречие: он говорил о «ладотональном сопоставлении», а сам процесс являет собой разновидность *сопряжения*.

Еще ближе к идее динамического сопряжения, причем как действующего и характерного именно для экспозиции сонатной формы, подошел Б.В. Асафьев. Его наблюдение над связующей частью главной партии — разделом, которым современные ему теоретики, как правило, пренебрегали в своих исследованиях, отводя ему малозначительную роль «хода», — это настоящее провидение: «Так называемая связующая партия переключает музыку из одной тональной сферы в другую и выступает как крайне существенный и организующий движение фактор. <...> эта “музыка связи” должна не столько механически переключить слух из одной сферы в другую, сколько, развивая данный тезис (главная партия), *вызвать из него же* и противопоставить ему антитезис (побочная партия)...», и далее настойчиво повторяет: «Динамика процесса ясна: одна сфера не механически сопоставляется с другой, а своим развитием *неизбежно вызывает другую* как свой антитезис» (*Асафьев 1971, 119, 120*; курсив мой. — М.Б.). Точное определение — «вызвать из него же», т. е. сделать побочную партию необходимым *следствием* главной, — это и есть проникновение в самую суть динамического сопряжения как формообразующего принципа сонатной формы. Этим и отличается динамическое сопряжение от обычных тональных связей, не создающих сонатности¹⁹.

Взаимодействие двух сфер экспозиции — главной и побочной партий — часто обозначено в литературе как контрастное или конфликтное, без того, однако, чтобы вложить в эти понятия какой-либо *специфически музыкальный* смысл (обычно эти утверждения чаще всего исходят из образной характеристики материала партий)²⁰. В.А. Цуккерман рассмотрел эти два понятия во взаимосвязи, но выводы, которые он сделал, не лишены противоречий. Так, с одной стороны, он утверждает, что «*конфликтное противопоставление — наиболее сильный, глубокий и чреватый последствиями тип контраста. Демонстрация борьбы противоречивых — вплоть до антагонистичности — начал, очевидно, требует особой заостренности, даже резкости контраста*» (Цуккерман 1980, 21). Однако страницей далее, справедливо требуя осторожности в употреблении понятия «конфликт», он напоминает, что «*не всякий контраст конфликтен и не всякий конфликт контрастен*» (там же, 22).

Ранее (глава XI) осуществлена попытка придать понятию «конфликт» четкие очертания в той же терминологической системе, в которой обозначены понятия «тождество» и «контраст». К сказанному там хотелось бы добавить, что большинство сонатных форм, в которых взаимоотношения материала главной и побочной партий можно описать в категориях «тождество» или «контраст», для исчерпания образующихся в экспозиции противоречий удовлетворяются репризой и, как максимум, небольшой кодой (как, например, в первой части c-moll'ной фортепианной сонаты Моцарта, KV 457). Если же взаимоотношения материала в экспозиции действительно представляют собой сочетание *максимума связи* и *максимума различия*, т. е. являются отношениями *конфликта*, то для исчерпания заложенных в экспозиции противоречий ни разработки, ни репризы, как правило, недостаточно, и появляется развернутая кода—вторая разработка, или кода-переключение в совершенно иную сферу.

Иной путь изживания конфликта — динамизация репризы. В сонатной форме она проявляется обычно в существенных изменениях основной части главной партии; эти изменения оказываются подчас настолько значительными, что начало главной партии может быть изложено даже не в основной тональности (например, d-moll вместо f-moll в репризе главной партии в первой части Четвертой симфонии Чайковского). Такое изменение или ряд других могут привести к *слиянию разработки и репризы*, при этом начало репризы обычно представляет собой генеральную кульминацию разработки (такова картина в первых частях и Четвертой, и Шестой симфоний Чайковского). В таких случаях роль коды — создать некое обобщение, подчеркнуть ту или иную мысль либо переключиться в совершенно иную сферу, и потому она может и не брать на себя функций второй разработки.

Что же касается рондо-сонаты, то после всего сказанного понятно, что принципиальное отличие **высших типов рондо** от рондо обычного заключается не в тональном подчинении первого эпизода при его повторении и тем более не в замене разработки центральным эпизодом, или наоборот — центрального эпизода разработкой²¹, но в **наличии динамического сопряжения**, которое возникает, как минимум, между рефреном и первым эпизодом и которое только и может внести в структуру рондо черты сонатности. Заметное ослабление этого фактора при неполном повторении экспозиции (см. глава XII, сн. 3) лишает рондо-сонату того уровня напряженности, который свойствен сонатной форме, и все же наличие динамического сопряжения, пусть и в ослабленной форме, повышает этот уровень сравнительно с рондо. Отсюда — неизбежная двойственность, которая всегда характеризует высшие типы этой структуры и благодаря которой они, собственно, и становятся высшими.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

В этой книге сравнительно небольшое место было уделено образному анализу музыкальных произведений. Это не случайно. Ее главным героем — и это постоянно подчеркивалось — были *структуры тональной музыки*, о них, соответственно, и шла в первую очередь речь. Среди целей книги было и стремление показать, как много можно услышать в музыке, даже если слушать преимущественно запечатленный в ее материале и структурах *специфический* смысл.

В начале книги поставлен вопрос, на который была дана целая подборка ответов: *что есть музыкальный анализ?* И книга, по мысли ее автора, должна была подтвердить тот из ответов, который приводится ниже: «это раздел науки о музыке, который скорее использует в качестве исходной-точки самую музыку, чем внемузыкальные факторы» (*Bent, 1*). Автор рассматривал бы эту работу как безусловную неудачу, коль скоро в связи с ней сложилось бы впечатление об анализе как о формально правильном, но сухо технологическом подходе к музыкальному произведению, либо как к абстрагированным, оторванным от музыки построениям схоластического типа, — модель, описанная В.А. Цуккерманом (*Цуккерман 1970, 6*). Напротив, говоря о музыкальном материале и о структурах тональной музыки, автор по мере сил стремился обозначить, что речь идет не столько о технологии, о каких-то нормах и регламентациях, сколько о том сугубо музыкальном смысловом комплексе, который стоит за сложившимися в ходе многолетней практики свойствами музыкального материала и находками и приемами его структурной «режиссуры».

Было бы, однако, не совсем верно ограничиться только указанием на само существование некоего специфического музыкального смысла, присущего структурам тональной музыки, и не сделать попытки осознать, не стоит ли и за ним какая-либо внемузыкальная реальность, хотя, конечно, это должна быть совсем иная реальность, чем та, о которой обычно говорят в попытках словесно интерпретировать музыкальные тексты. Речь идет в этом случае даже не об эмоциональной выразительности музыки — ее неотъемлемом свойстве, которым, главным

образом, обеспечивается ее существование в качестве одного из видов искусства. Все это есть, но музыкальная синтактика (так можно было бы обозначить в терминах семиотики всю область отношений материала и структуры), взятая сама по себе, несет и некий дополнительный смысл, несводимый ни к образам реальной действительности, ни к сфере эмоциональной реальности.

Есть одна область реальности, связь с которой синтактики музыкальной речи бесспорна. Это поразительное подобие взаимодействия музыкального материала и музыкальных структур некоторым закономерностям деятельности человеческого мышления, точнее, логике этого процесса. Эффекты *связывания, противопоставления, индуктивного становления, логического взвешивания, простого отрицания, доказательства от противного, единства и борьбы противоположных начал, дифференцирования и интегрирования* музыкального материала — все это и многое другое можно обнаружить в процессе развертывания звуковых образов¹. Этот феномен определил отношение к музыке многих художников и ученых как к разновидности логического мышления высшего порядка. В частности, Д. Лигети обращает внимание на то, что «музыкальные моменты приобретают значение лишь в тех случаях, когда они указывают на другие моменты: охватить можно не сами значения, а их сдвиги и изменения» (*Лигети, 194*). А К. Леви-Стросс отметил, что «поиск среднего пути между логическим мышлением и эстетическим восприятием должен был ... вдохновляться примером музыки, которая всегда такой путь избирала» (*Леви-Стросс, 25*). Именно этот — средний путь: соприкосновение

¹ Ср.: «Функции частей музыкальной формы отвечают ... примерной схеме логического процесса. Они таковы: подготовка («предвещание», по Ю.Н. Тюлину), изложение, подтверждение, связывание, противопоставление (или дополняющее контрастирование), собственно развитие (в частности — разработка), завершение» (*Цуккерман 1980, 76*). В то же время Ю.Г. Кон считает, что «привлечение понятий логики к анализу (а через него к пониманию) музыкальных структур не имеет длительной истории. Аналогии между музыкой и риторикой, напротив, проводились уже в XVII—XVIII вв. и возникли в самом начале XX столетия. <...>

Достоин внимания факт, что одним из первых, если не первым автором, обратившим внимание на аналогию между некоторыми свойствами баховской фуги и логикой, был не теоретик, а практикующий музыкант-исполнитель, выдающийся органист и знаток музыки барокко И.А. Браудо. В статье, опубликованной впервые в 1928 г. и переизданной в 1976 г., он писал: «Баховская тема — не одно только высказывание, дыхание, слово, она уже силлогизм, мысль, завершенная логически, опирающаяся на свое обоснование и возвращающаяся к своему началу» (*Кон, 19*).

слияние в музыке непосредственной эмоциональности и логического рационализма, невиданной в большинстве видов художественного творчества свободы от материального, земного, сковывающего, и столь же непредставимых для большинства из них почти математических точности и расчета издавна привлекало к музыке внимание и заставляло видеть в ней то особо близкое Богу его творение (*Musica — Opus Dei*), то проникший на грешную землю слабый отзвук Музыки небесных сфер (*Musica Mundana*), то воспринять ее как поразительное свойство души, при слушании музыки ведущей счет, не ведая того (*musica est exertium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*) [Лейбниц] (*Золтау, 204*).

Книга завершается, но автор далек от мысли, что он завершил тему.

Разумеется, исчерпывающее описание всех структур в столь живом и подвижном искусстве, каким является музыка, едва ли возможно: даже типические формы в любом подлинно художественном произведении насыщены индивидуальными чертами. Теория анализа, следовательно, должна представлять собой такой инструмент, который в индивидуальном дает возможность разглядеть типическое и закономерное. Для того чтобы такое стало возможным, следует помнить не только о тех ограничениях, которые налагает материал исследуемого хронотопа, но и о том, что нельзя с одним и тем же инструментарием подходить к анализу структур разного уровня: мелких построений, простых форм, сложных форм.

Не столь важно, чтобы анализ конструкции привел к бесспорному выводу о наличии в данном сочинении той или иной формы, — это не всегда возможно и необходимо; важнее иное — верно вскрыть формообразующие и конструктивные факторы, заложенные в сочинении и обеспечивающие в нем реализацию коммуникативной функции.

Как известно, законы искусства существуют для того, чтобы их нарушать. Однако подлинный художник никогда не нарушает их все сразу: отвергая одни, он с тем большим тщанием повинуетс другим. Изучение конкретного произведения позволяет обнаружить и следование норме, и нарушение ее¹, что, од-

¹ Ср.: «...в музыке письменной традиции, особенно в музыке XVIII—XX веков, композитор окружен “частоколом правил” во всех областях композиции — гармонии, полифонии, инструментовки, формы...» (*Ручьевская 1998, 13*). Это справедливо, но как блистательно эти правила нарушались художниками — от Гайдна до Скрябина и Прокофьева!

нако, никоим образом не должно рассматриваться как самоцель анализа, ибо это только *повод* к размышлению о причинах, побудивших художника к выбору тех, а не иных законов формообразования и подчинению им. Сами же эти причины находятся в непосредственной близости к художественной тайне сочинения, приподнять даже краешек завесы над которой — достойная цель и одновременно щедрая награда для любого музыканта: теоретика и практика, исполнителя и педагога. *Научить* этому невозможно; *помочь научиться* призвана, в частности, настоящая книга.

Она началась словами Мишеля Фуко, и пусть ее завершит высказывание этого пронизательного философа, в котором понятию «язык» в настоящем контексте может соответствовать весь комплекс средств музыкальной выразительности, и прежде всего — *материал и структура*: «... язык представляет мысль так, как мысль представляет себя сама».

К Очерку IV

¹ Т. Кюрегян, например, пишет, что источником песенных (т.е. периода, простой 2- и 3-частной) форм «была песня, то есть музыка с текстом, причем с текстом стихотворным, а также *танец*» (Кюрегян 1998, 14; курсив мой. — М.Б.). С этим категорическим утверждением о приоритете песенного происхождения периода трудно согласиться: например, тема Чаконы из скрипичной партиты Баха — достаточно характерный период, ненормативный только по способу членения (первое предложение завершается тоникой), в то время как большинство песенных структур у Баха тесно связаны с жанром хорала и, как правило, лишены черт периодичности. И большая часть простых 3-частных форм также связана именно с танцевальным, а не с песенным жанром.

² См. также: Kohs, 99. О «песенных» классических формах» пишет и Ю.Н. Холопов в связи с инструментальной музыкой (Холопов 1974, 131). Против столь безоговорочного употребления этой терминологии возражал, ссылаясь на Э. Праута, В.А. Цуккерман (Цуккерман 1980, 129, сноска 6).

³ «Период как первая ступень форм целого становится мерилom, определяющим строение всех или, во всяком случае, начальных разделов формы» (Цуккерман 1980, 101).

⁴ Это обстоятельство нашло отражение в обычном определении простых форм, характеризующем, однако, их схему, а не суть: «Простыми называются двухчастная и трехчастная формы, первая часть которых представляет собой период, а остальные не содержат более сложных структур» (Холопова, 64). Такое определение все же дает более верное представление о простых формах, чем указание на то, что простые формы всегда однотемны («Общим тематическим свойством простых песенных форм является их принципиальная ограниченность одной темой»), — тогда становится непонятным, к какому классу отнести простые 2- и 3-частные формы, в которых вторая часть — изложение нового материала; столь же странно отнесение к одному классу форм — указанных простых и... вариаций на одну тему (в последней структурный ритм вообще теряет роль непосредственно воспринимаемого фактора; см. об этом далее) (Кюрегян 1998, 13, 15; см. также: Кюрегян 1999, 5); зато о простой 2-частной форме со второй частью, представляющей изложение нового материала, сказано, что она «приближается — независимо от структуры ее частей — к составной» (т.е. сложной, по терминологии автора) (Кюрегян 1999, 8).

⁵ Несколько иначе это формулирует В.А. Цуккерман: «С точки зрения функциональной простые формы ... это те, в которых стадия развития, или противопоставления, или возврата может быть лишь однократной (одна середина, или однократное контрастирование, или одна реприза)» (Цуккерман 1980, 101).

⁶ Более радикальна в этом смысле Е.А. Ручьевская, что вытекает из ее следующего утверждения: «... период в качестве самостоятельной одночастной формы или в роли части цикла имеет совершенно иной функциональный профиль, иную наполненность событиями, чем период в роли первой части простой двух- или трехчастной формы...» (Ручьевская 1998, 58; курсив мой. — М.Б.).

⁷ Как можно предположить, заявленная позиция весьма близка к взглядам Е.А. Ручьевской, которой принадлежат следующие строки: «Даже столь

малая форма, как период (вернее, одночастная в форме периода), должна иметь начало (экспозиция), середину (развитие) и завершение (заключение)» (Ручьевская 1977, 79). Однако, говоря об «одночастной в форме периода», автор, возможно, допускает существование и иных структур в этом качестве. П. Стоянов также дифференцирует «две наиболее важные грани его (периода. — М.Б.) существования: 1) как части большей музыкальной формы, то есть в качестве составной, несамостоятельной конструкции в некой системе; 2) как самостоятельной музыкальной формы, выступающей в виде уже завершенной системы» (Стоянов, 46).

⁸ «Двухчастная форма принадлежит к числу стариннейших, уступая, быть может, лишь куплетной и вариационной» (Цуккерман 1980, 157).

⁹ Ср.: «Наиболее типичное построение простой двухчастной формы может быть выражено буквенной формулой $A+A_1$. Эта формула подразумевает, что во второй части развитие музыкальной мысли осуществляется путем использования тематических элементов из первой части (*переизложение*, продолженное развитие)...» (Тюлин 1965, 116; курсив мой. — М.Б.).

¹⁰ Этот же подход характеризует отношение к старинной двухчастной форме Е.А. Ручьевской: «... части ее... не являются периодами ни по одному из признаков...» (Ручьевская 1998, 229).

¹¹ Вероятно, источником старинной двухчастной формы и двухчастной формы со включением были бар-формы (см.: Рожновский, 20) и так называемые катрены (Rothstein 1990, 107).

¹² На эту форму обращает внимание Э. Праут, однако не предлагает для нее особого наименования (Праут, 134); Г. Катуар также не проходит мимо этой структуры, однако отмечает только срединный характер первого раздела второй части и говорит об «элементах трехчастности» в большинстве простых двухчастных форм (Катуар, II, 16); об этой форме, ссылаясь на немецких теоретиков XIX в., пишет и А.К. Буцкой: «Два периода при специальных условиях образуют простую двухчастную форму. Условия эти заключаются в том, что последнее предложение второго периода обычно повторяет или первое или второе предложение первого периода, заканчиваясь совершенным кадансом в основной тональности (первый период часто модулирует в другую тональность). Первое предложение второго периода получило название «*Zwischensatz*» («промежуточное предложение»). Таким образом, простая двухчастная форма получает следующую основную схему построения:

1-й период	2-й период
Vordersatz-Nachsatz	Zwischensatz-Nachsatz

Тем не менее, и здесь нет никакого специального термина, определяющего эту простую двухчастную форму в отличие от других ее типов (Буцкой, 155).

¹³ Но только в том случае, когда исследователь отдает себе отчет в той разнице, которая существует между репризой как возвращением материала и репризой как разделом формы; ср.: «Реприза ... предполагает возвращение музыкального материала (раздела формы)» (Кюрегян 1998, 41, сноска); и противоположное утверждение: «Прежде всего *реприза* — это *раздел формы*» (Ручьевская 1998, 166). С другой стороны, Т. Кюрегян справедливо утверждает: «Пропорции имеют первостепенное значение для существования простой двухчастной репризной формы...» (Кюрегян 1998, 41).

¹⁴ Здесь не даются ссылки на литературу, ибо в подавляющей части работ, помещенных в прилагаемом к книге списке литературы, проблемы простой трехчастной формы так или иначе затронуты.

¹⁵ Есть, конечно, и попытки классификации простых трехчастных форм, исходя из особенностей *первого периода*, а именно — его тональной разомкнутости или замкнутости, но они немногочисленны (см.: Rothstein 1990, 108).

¹⁶ О такого рода изменении Л.А. Мазель пишет: «Изменение репризы неизбежно, в частности, тогда, когда первая часть заканчивается в побочной тональности. Но такое изменение обусловлено не непосредственно содержательной стороной музыки, не развитием образа, а закономерностями самой формы, ее тональной логики» (Мазель 1974, 12—13).

¹⁷ Более дифференцированная классификация реприз простой трехчастной формы предложена В.Н. Холоповой (Холопова, 73—75), однако такой подход отмечен гораздо меньшей теоретической четкостью.

К Очерку V

¹ Впрочем, в другой своей работе он все же отмечает и активное обсуждение в литературе XVIII в. проблемы вариаций, а также рондо (Ratner 1980, 225, 249, a.o.). Не остались без внимания и вопросы, связанные с сонатной формой и рондо-сонатой (об этом — несколько позднее). Однако в принципе исследователь прав: крупные структуры не стали в это время объектом детального изучения.

² Говоря, о первой части сложной трехчастной формы, Ю.Н. Тюлин пишет: «Она может быть написана в двойной двухчастной форме (Шопен. Мазурка № 25; Чайковский. Симфония № 4, ч. II), в двойной трехчастной форме (Шопен. Ноктюрны № 10, 11, 15). Возможно построение первой части и в сонатной форме — полной и неполной (например: Бетховен. Симфония № 9, ч. II; Бородин. Симфония № 1, ч. II; квартет № 1, скерцо)» (Тюлин 1965, 149). Такие определения иногда приводят к забавным казусам. Так, например, В. Холопова считает, что «сложная трехчастная форма — такая контрастная репризная форма, I часть которой имеет форму более крупную, чем период (простая двух- и трехчастная, вариационная, рондо, концентрическая, сложная трехчастная, сонатная), а остальные части не содержат структур более сложных» (Холопова, 81; выделено мною. — М.Б.). Какая структура, по мысли автора, может быть более сложной, чем сонатная?

³ Не выдерживает проверки практикой и критерий сложных форм, предложенный Т. Кюрегян: «Главное, чем различаются немногие утвердившиеся в классической музыке типы форм, — это количество тем и характер их связи, а также функциональное соотношение разделов» (Кюрегян 1998, 13), или несколько иначе: «Главное отличие составных форм от простых — в наличии более чем одной темы; это качество для музыкального восприятия, несомненно, важнее, чем степень структурной сложности образующих составную форму частей...» (Кюрегян 1999, 9); при этом, с ее точки зрения, простые формы — всегда однотемны, в отличие от сложных и составных. Это значит, что сонатные формы, в которых и главная и побочная партии, построенные на одной теме, легче для восприятия, чем «Мазурка» или «Немецкая песенка» из «Детского альбома» Чайковского — простые трехчастные формы, построенные, однако, на двух темах.

⁴ Термин «текстура» весьма многозначен и охватывает многие параметры музыкальной ткани; в данном случае имеется в виду, вероятно, фактура.

⁵ Ср.: «Между тождеством и контрастом расположена шкала убывающего сходства и нарастающего отличия» (Ручьевская 1998, 50).

⁶ С таким подходом, вероятно, не очень согласен Э. Коун, ибо он считает, что «не только оценка сходства является субъективной; но, вдобавок, решение, к чему относиться как к достаточному в этом отношении, основано на сознательном или бессознательном предположении»; а далее, не без некоторой иронии по адресу Р. Рети, пишет: «Сравним менуэт в симфонии «Юпитер» с соответствующим Интермеццо из 2-й симфонии Брамса. Обычно мы скажем, что трио у Моцарта не вытекает из начальной песенной формы (хотя Рети, несомненно, мог бы продемонстрировать обратное), но что первое контрастное Presto из части брамсовской симфонии действительно вытекает из раздела Allegretto» (Cone, 237). Однако если говорить серьезно, то минимум связи между трио и менуэтом в указанной симфонии Моцарта также обнаруживается достаточно легко: в т. 2—4 трио просматривается начальный хроматический нисходящий мотив менуэта ($g-fis-f-e-d$). Поэтому нельзя безоговорочно согласиться с В.А. Цуккерманом, когда он пишет: «Крайние части почти или совершенно одинаковы. Они не обнаруживают *активного взаимодействия* со средней частью. Такую трехчастность следует называть статической, ибо она основывается на *простом сопоставлении* разных частей и возвращении к однажды показанному материалу» (Цуккерман 1970, 25; курсив мой. — М.Б.). Какое-то взаимодействие всегда есть, а потому о статичности можно говорить только как о свойстве относительном. Принципиально иная позиция отражена в книге Т. Кюрегян, где утверждается, что «термин «сложная форма» не более чем синоним составной; он указывает не на сложность устройства, а на общий принцип *сложения (составления)* формы из единообразных блоков» (Кюрегян 1998, 64).

⁷ Об этом же, но несколько иначе говорит и Е.А. Ручьевская: «Необходимым условием контраста является определенная *степень общности*, обеспечивающей возможность слухового сравнения... Контраст всегда в известной степени *ожидаемая неожиданность*...» (Ручьевская 1998, 210).

⁸ Ср.: «Формы в музыке — результат представления музыкальных моделей в узнаваемых схемах, основанных на повторении, вариациях и контрасте» (Christ, 32).

⁹ Говоря о динамических репризах, В.А.Цуккерман подчеркивает, что они представляют собой не просто «тип усиления», но «тип перевоплощения» (Цуккерман 1970, 44).

¹⁰ Поэтому трудно согласиться с мнением Ю.Н. Холопова, рассматривающего масштаб в качестве *единственного* такого разграничительного критерия: «...трехчастные формы, которые согласно предлагаемой классификации попадают в одну группу со сложными трехчастными, несмотря на отсутствие в их частях структур больше периода, как правило, содержат признаки, роднящие их со сложными. Это прежде всего большие размеры главной темы, что достигается, однако, не введением обособленной развивающей части (середины), а путем расширений, дополнений, обрамляющих частей, а часто также и благодаря крупным размерам основных частей периода (фраз, предложений)» (Холопов 1971, 90).

¹¹ О произведениях Бетховена, которые строятся на преобладающем использовании тонической и доминантовой функций, но при этом очень далеки от трафаретности, очень интересно пишет В.А. Цуккерман (см.: Цуккерман 1988, 110—111, 161).

¹² Именно по этой причине нельзя согласиться и с интерпретацией всей части симфонии как сложной трехчастной с двумя трио (А ВС А), которую предлагает В.Н. Холопова (Холопова, 84).

¹³ Ссылка П. Стоянова на жанр миниатюры, который склоняет к иному ощущению структуры, тем более неубедительна, что в рамках этого же опуса из шести экспромптов три написаны в бесспорно сложной форме и только один — в простой.

¹⁴ В результате подобного подхода, если он реализуется некритически, возникают ситуации, когда к рондо причислено даже скерцо из Седьмой симфонии Бетховена (*Christ, 41*). Иным, но также неправомерным, с нашей точки зрения, критерием оперирует Т. Кюрегян, когда утверждает, что «формы рондо — в отличие от названных (имеются в виду вариации и сложные трехчастные формы. — М.Б.) — обладают *модуляционными переходами* между темами...» (*Кюрегян 1998, 69*). Все же переходы, которые можно найти и в многочисленных вариационных циклах (например, у Моцарта), и в сложных трехчастных формах (вторая часть сонаты для фортепиано № 4 Бетховена), — это сугубо внешний фактор, не могущий выступить в роли формообразующего принципа.

¹⁵ Такова же новейшая трактовка структуры этой части (*Холопова, 92*).

¹⁶ В числе форм-источников сонатной структуры находится, по мнению некоторых исследователей, и так называемая репризная бар-форма (*Die Reprisenbarform*): I I I I, которая уподобляется последованию: экспозиция, экспозиция, разработка, реприза (*Mühe, 29*).

¹⁷ У Л.А. Мазеля старинная двухчастная форма вообще не выделена в качестве самостоятельной структуры; о ней сказано мимоходом как об одном из пройденных простой двухчастной формой исторических этапов (*Мазель 1979, 243*). Особый характер старинной двухчастной формы в большей мере подчеркнут в зарубежных изданиях (*Christ, 227; Longyear, 167; Stein, 106—108*). По-иному рассуждает Ю.Н. Холопов, считающий, что сонатная форма «стоит несколько особняком ввиду большей сложности ее *конструктивных* принципов. Ее нельзя рассматривать только как результат роста формы путем прибавления новых частей к главной теме в виде периода или простой двух-трехчастной формы. В классификационном отношении она возникает скорее как внутреннее преобразование *простой трехчастной формы*...» (*Холопов 1971, 74*; курсив мой. — М.Б.). Разумеется, Холопов не имеет в виду происхождение формы и опирается на близость этих структур в связи с реализацией в них конструктивного принципа репризной трехчастности. И все же при таком подходе выпадает тот факт, что в сонатной форме, как и в любой другой *сложной* форме, не может непосредственно быть воспринятым структурный ритм, ибо он многофазен. Ср. с более осторожным высказыванием: «Сонатная форма также основана на трехчастной форме, хотя ее исторические корни в бинарной (т. е. двухчастной. — М.Б.) форме» (*Christ, 227*).

¹⁸ Термин «динамическое сопряжение» к настоящему моменту вошел в обиход и стал общепринятым, по крайней мере в отечественной литературе (см., например: *Бобровский 1989, 70; Цуккерман 1983а, 22*), хотя в некоторых новейших изданиях он все же избегается: так, например, В.Н. Холопова говорит в этой связи о «производном контрасте» (*Холопова, 321, 324*).

¹⁹ И поскольку динамическое сопряжение прежде всего характеризует взаимоотношение основных разделов экспозиции, именно она является необходимым структурным компонентом сонатной формы, вне которого последняя не может существовать (ср.: «разработка ... находится в центре формы не только по своему местоположению, но и по смыслу, по роли в целом»; или: «в так называемой “сонатной форме без разработки” ... качество гармоничес-

ких и тематических процессов ... остается на “рондовом” уровне, не дорастая до сонатного») (*Кюрегян 1998, 81; Кюрегян 1999, 11*).

²⁰ Такой подход дал повод для интересного наблюдения: «Советская школа анализа симфонии и подобных форм основывается на понятии “конфликт”, в то время как западная школа описывает эти явления как контрастные...» (*Velimirovic, 287*).

²¹ Говоря о структуре, основанной на конструкции АВА С АВА, Э. Кос утверждает: «Если С имеет разработочный характер относительно материала А или В либо и того и другого, тогда полное значение его оказывается смесью рондо и сонатной формы и обозначается sonata-rondo» (*Kohs, 217*).

- Абрамян* Абрамян А.Л. Взаимодействие симметрии и асимметрии в музыке. Тбилиси, 1988.
- Александрова* Александрова Е.Л. Фактура как проявление отношений рельефа и фона. Л., 1988.
- Арановский* Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. М., Музыка, 1991.
- Аристотель* Аристотель. Поэтика (Об искусстве поэзии). М., 1957.
- Арутюнов* Арутюнов Д. Сочинения П.И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1989.
- Асафьев 1954* Асафьев Б.В. Избранные труды. В 5-ти т. Т. 2. М., 1954.
- Асафьев 1971* Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
- Асафьев 1974* Асафьев Б. О себе // Воспоминания о Б. Асафьеве. Л., 1974. С. 316—508.
- Балтер* Балтер Г.А. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий. М.; Лpz., 1976.
- Баранова* Баранова И.Н. Особые экспозиции в сонатной форме XIX века. СПб., 1999.
- Барсова* Барсова И. Проблема формы в ранних симфониях Густава Малера // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972. С. 202—260.
- Бахтин* Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бобровский 1967* Бобровский В. Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 145—176.
- Бобровский 1978* Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
- Бобровский 1989* Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989.
- Бонфельд* Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. М., 1991.
- Буцкой* Буцкой А.К. Структура музыкального произведения. М.; Л., 1948.
- Бычков* Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. М.; 1984.
- Гершкович* Гершкович Ф.М. О музыке. М., 1991.
- Гиришман* Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982.
- Горюхина* Горюхина Н.А. Открытые формы / /ФИС, I. С. 4—34.
- Дворниченко* Дворниченко О. Гармония фильма. М., 1981.
- Девуцкий* Девуцкий В.Э. Применение понятия относительной весомости музыкальных элементов для решения некоторых проблем музыкального анализа. Киев, 1980.
- Задерацкий* Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995.
- Зак* Зак В. О некоторых «секретах доходчивости» мелодики массовой песни // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974. С. 272—312.

- Золтаи* Золтаи Д. Этос и аффект. М., 1977.
- Катуар* Катуар Г. Музыкальная форма / Ред. Д. Кабалевского и Л. Мазеля. М., Ч. 1. — 1937; Ч. 2. — 1936.
- Климовицкий* Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1966. С. 3—61.
- Кон* Кон Ю.Г. Заметки о форме «Фуги для 13 инструментов» В. Лютославского: Реинтерпретация жанра // *Donatio Musicologica*: Сборник статей. Петрозаводск, 1994. С. 7—28.
- Конен 1967* Конен В. Путь от Люлли к классической симфонии // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 11—32.
- Конен 1974* Конен В. Английская инструментальная музыка XVII века // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974. С. 107—118.
- КФЭ* Краткая философская энциклопедия. М., 1994.
- Кюрегян 1998* Кюрегян Т. Форма в музыке XVII—XX веков. М., 1998.
- Кюрегян 1999* Кюрегян Т. Форма в музыке XVII—XX веков. Автореферат дисс. ... доктора искусствоведения. М., 1999.
- Лаврентьева* Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 33—70.
- Леви-Стросс* Леви-Стросс К. Из книги «Мифологические». 1. Сырое и вареное. Увертюра. Часть 2 // Семиотика и искусствометрия. М., 1972. С. 25—49.
- Лейкин* Лейкин А. Основные факторы становления сонатной формы (об эволюции музыкального языка) // ВМА. С. 51—88.
- Лигети* Лигети Д. Форма в новой музыке // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сб. статей. М., 1993. С. 190—207.
- Линдслей* Линдслей П., Норман Д. Переработка информации у человека. М., 1974.
- Мазель 1939* Мазель Л. Концепция Э. Курта // Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. М.; Л., 1939. С. 21—104.
- Мазель 1967* Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
- Мазель 1971* Мазель Л.А. Исследования о Шопене. М., 1971.
- Мазель 1974* Мазель Л. В.А. Цуккерман и проблемы анализа музыки // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974. С. 5—45.
- Мазель 1979* Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979.
- Маркс* Маркс А.Б. Всеобщий учебник музыки: Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям музыкального образования. Пер. с 9-го нем. изд. М., 1881.
- Медушевский 1976* Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
- Медушевский 1983* Медушевский В.В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы. М., 1983.
- Медушевский 1993* Медушевский В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
- Назайкинский 1985* Назайкинский Е. Теория взаимодействия форм // См.: *Стайков*. С. 5—30.
- Назайкинский 1994* Назайкинский Е. Метод // В.А. Цуккерман - музыкант, ученый, человек. М., 1994. С. 25—35.

- Овчинников* Овчинников Н. Структура // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 140—141.
- Праут* Праут Э. Музыкальная форма. М., 1917.
- Пэрриш* Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Л., 1975.
- Рожновский* Рожновский В. Истоки классической рондо-сонаты и некоторые вопросы ее драматургии // ВМА. С. 5—50.
- Ройтерштейн* Ройтерштейн М. «Музыкальные структуры» в поэзии Блока // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С. 323—343.
- Рыжкин* Рыжкин И. Теория ладового ритма (Б. Яворский) // Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. М., 1939. С. 105—205.
- Ручьевская 1973* Ручьевская Е. Проблемы музыкальной формы // Ю.Н. Тюлин. Ученый. Педагог. Композитор. Л.; М., 1973. С. 70—80.
- Ручьевская 1977* Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
- Ручьевская 1981* Ручьевская Е. Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность: Сб. статей. Л., 1981. С. 120—138.
- Ручьевская 1988* Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П. и др. Анализ вокальных произведений. Л., 1988.
- Ручьевская 1989* Ручьевская Е.А. «Строение музыкальной речи» Ю.Н. Тюлина и проблема музыкального синтаксиса. (Теория мотива) // Традиции музыкальной науки. Л., 1989. С. 26—44.
- Ручьевская 1990* Ручьевская Е.А., Кузьмина Н.И. Цикл как жанр и форма // ФИС, 2. С. 129—174.
- Ручьевская 1998* Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма. СПб., 1998.
- Рыжкин* Рыжкин И. Теория ладового ритма // Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. М., 1939. С. 105—205.
- Свидерский* Свидерский В.И. О диалектике элементов и структуры. М., 1962.
- Скребков 1958* Скребков С.С. Анализ музыкальных произведений. М., 1958.
- Скребков 1973* Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
- Соколов* Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.
- Соколов 1974* Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974. С. 51—72.
- Соколов 1985* Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985. С. 152—180.
- Сохор* Сохор А. Музыка как вид искусства. М., 1970.
- Способин* Способин И.В. Музыкальная форма. М., 1958.
- Стоянов* Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. М., 1985.
- Стравинский 1963* Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963.
- Стравинский 1971* Стравинский И. Диалоги. Л., 1971.

- Стравинский 1978* Стравинский И. Статьи и материалы. М., 1978.
- Стравинский 1988* Стравинский И. Публицист и собеседник. М., 1988.
- Терентьев* Терентьев Дм. Г. Взаимовлияние музыкального синтаксиса и семантики. Киев, 1984.
- Тюлин 1962* Тюлин Ю.Н. Строение музыкальной речи. Л., 1962.
- Тюлин 1965* Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. и др. Музыкальная форма. М., 1965.
- Фуко* Фуко Мишель. Слова и вещи. СПб., 1994.
- Холопов 1971* Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 65—94.
- Холопов 1974* Холопов Ю. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974. С. 119—149.
- Холопов 1981* Холопов Ю.Н. Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981. Стлб. 875—906.
- Холопов 1985* Холопов Ю. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 6. М., 1985. С. 130—151.
- Холопова* Холопова В.Н. Форма музыкальных произведений. СПб., 1999.
- Хоминьский* Хоминьский Й. Історія гармонії та контрапункту. Т. 1. Київ, 1975; Т. 2. Київ: Музична Україна, 1979.
- Цуккерман 1970* Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., СК, 1970.
- Цуккерман 1974* Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
- Цуккерман 1980* Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. М., 1980.
- Цуккерман 1983* Цуккерман В. Под критическим углом зрения // Музыкальный современник. Вып. 4. М., 1983. С. 304—327.
- Цуккерман 1983а* Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1983.
- Цуккерман 1988* Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1. М., 1988.
- Цуккерман 1990* Цуккерман В.А. Масштабно-тематические структуры // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 329—330.
- Цуккерман 1994* В.А. Цуккерман — музыкант, ученый, человек. М., 1994.
- Чайковский* Чайковский П.И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. VII. М., 1962
- Чугаев* Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. М., 1975.
- Шаповалова* Шаповалова Л.В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости. Киев, 1987.
- Эйхенбаум* Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969.
- Этингер* Этингер М.А. О гармонии в бассо-остинатных формах // Вопросы теории музыки. Вып. 2. М., 1970.
- Яворский* Яворский Б. Строение музыкальной речи. Ч. I—III. М., [1908].

- Якобсон* **Якобсон Р.** Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 193—230.
- Adorno* **Adorno T.W.** On the Problem of Musical Analysis // MA, July 1982. Vol. 1, No 2. P. 169—187.
- Adrian* **Adrian, Jack.** The Ternary-sonata Form // JMT, Spring 1990. Vol. 34, No 1. P. 73—80.
- Aurey* см. *Molino*.
- Baroni* **Baroni, Mario.** The Concept of Musical Grammar // MA, July 1983. Vol. 2, No 2. P. 175—208.
- Batstone* **Batstone, Philip.** Musical Analysis as Phenomenology // PNM, Spring—Summer, 1969. Vol. 7, No 2. P. 94—110.
- Berry* **Berry, Wallas.** Structural Functions in Music. N. Jersey: Prentis-Hall, Inc., 1976.
- Beach* **Beach D.A.** Schenker bibliography // JMT, 1969. Vol. 13, No 1. P. 2—37.
- Bent* **Bent, Ian.** Analysis. London: McMillan Pr., 1987. (Glossary — p. 109—142 <W.Drabkin>; bibl. — p. 143—176). [Rev.: *Musgrave, Michael* // MA, March—July 1989. Vol. 8, No 1/2. P. 177—186]. [Rev.: *Simms, Bryan R.* Ian Bent. Analysis. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. L.: Macmillan, 1980. Vol. I. P. 340—388 // MA. March 1983. Vol. 2, No 1. P. 105—107].
- Brown* см. *McQuere*.
- Burnham* **Burnham, Scott.** The role of Sonata-form in A.B. Marx's Theory of Form // JMT, 1989. Vol. 33, No 2. P. 247—271.
- Christ* **Christ, William; DeLone, Richard; Kliever, Vernon; Rowell, Lewis; Thomson, William.** Materials and Structure of Music. N. Jersey: Prentis-Hall, Inc., 1973, Vol. 2.
- Cole* **Cole, Malcolm S.** Sonata-Rondo, the Formulation of a Theoretical Concept in the 18-th and 19-th Centuries // MQ, April 1969. Vol. 55, No 2. P. 180—192.
- Cone* **Cone, Edward T.** On Derivation: Syntax and Rhetoric // MA, October 1987. Vol. 6, No 3. P. 237—255.
- Cook 1983* см. *Faltin*.
- Cook 1987* **Cook, Nicolas.** A Guide to Musical Analysis. L. & Melbourne, J.M. Dent & Sons Ltd., 1987. [Rev.: *Musgrave, Michael* // MA, March/July 1989. Vol. 8, No 1/2. P. 177—186].
- Dahlhaus 1966* **Dahlhaus, Carl.** [Musikalische Form] // Darmstadter Beiträge zur Neuen Musik. Form. Mainz, B.Schott's Sohne, 1966. S. 41—49; 71—75.
- Dahlhaus 1975* **Dahlhaus, Carl.** Some models of unity in musical form // JMT, Spring, 1975. Vol. 19, No. 1. P. 2—30.
- Dahlhaus 1978* **Dahlhaus, Carl.** Satz und Periode: Zur Theorie der Musikalischen Syntax // Zeitschrift für Musiktheorie. Herrenberg: Döring Mus. Verl., 1978. Jg. 9, H. 2. S. 16—26.
- Dawney* см. *Reti 1967*.
- Dunsby* **Dunsby, Jonathan.** Editorial // MA, March 1982. Vol. 1, No 1. P. 3—8.

- Epstein* **Epstein, David.** Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure. N.Y.: Oxford Univ. Pr., 1987.
- Everist* **cm. Ruwet.**
- Faltin* **Faltin, Peter.** Phenomenologie der Musicalische Form. Wiesbaden, Fr. Steiner Verl., 1979. [Rev.: *Cook, Nicolas* // MA, March 1983. Vol. 2, No 1. P. 107—110].
- Ferguson* **Ferguson, Donald N.** A History of Musical Thought. N.Y., Appleton-Century-Crofts, Inc., 1959.
- Fleschig* **Fleschig, Hartmut.** Studien zu Theorie und Methode musikalischer Analyse. München—Salzburg, E. Katz-bichler, 1977.
- Forte* **Forte, Allen.** Schenkers Conception of Musical Structure // JMT. 1959. Vol. 3, No 1. P. 1—30.
- Georgiades* **Georgiades Chr.** Musik und Sprache. Berlin, u.a.: Springer, 1954.
- Hafllich* **cm. Narmour.**
- Hasty* **Hasty Ch.** An Intervallic Definition of Set Class // JMT, 1987. Vol. 31, No 2. P. 180—181.
- Jackson* **Jackson R.** [Rev.] Spink Ian. An Historical Approach to Musical Form. L., Dell, 1967 // JMT, Winter, 1968. Vol. 12, No 2. P. 309—313.
- Jarzębska* **Jarzębska, Alicja.** Teoria kompleksów serialnych (set-complexes) Allena Forte'a // Muzyka, 1994, No 3. S. 33—51.
- Jonas* **Jonas, Oswald.** Introduction to the Theory of Heinrich Schenker: The Nature of Musical Work of Art. N.Y. & L.: Longman, Inc., 1982. [Rev.: Rothstein, William // JMT, Fall 1989. Vol. 33, No 2. P. 273—281].
- Keller 1956* **Keller, Hans.** K.503: The Unity of contrasting Themes and Movements-I // MR, February 1956. Vol. 17, No 1. P. 48—58.
- Keller 1957* **Keller, Hans.** Functional Analysis: its pure Application // MR, August 1957. Vol. 18, No 3. P. 202—206.
- Keller 1960a* **Keller, Hans.** Wordless Functional Analysis: the second year and beyond-I // MR, February 1960. Vol. 21, No 1. P. 73—76.
- Keller 1960b* **Keller, Hans.** Wordless Functional Analysis: the second year and beyond-II // MR, August 1960. Vol. 21, No 3. P. 237—239.
- Koch* **Koch H. Chr.** Versuch einer Anleitung zur Composition. 3 bde. Lpz., 1782, 1787, 1793.
- Kohs* **Kohs, Ellis.** Musical Form. Studies in Analysis and Synthesis. Boston: Houghton Mifflin & Co, 1976.
- Komar* **Komar, Arthur I.** Theory of Suspensions. A Study of Metrical and Pitch Relations in Tonal Music. N.Y., Princeton Univ. Pr., 1971.
- Kühn* **Kühn, Clemens.** Formenlehre der Musik. Kassel u.a.: Bahrenreiter, 1987.
- La Rue* **La Rue, Jan.** On Style Analysis // JMT, 1962. Vol. 6, No 1. P. 91—107.
- Laskowski* **Laskowski, Larry.** Heinrich Schenker: An Annotated Index to His Analyses of Musical Works. N.Y., Pendragon Press, 1978.

- Lerdahl* Lerdahl, Fred; Jackendorf, Ray. Toward a Formal Theory of Tonal Music // JMT, Spring 1977. Vol. 21, No 1. P. 111—171.
- Lewin* Lewin, David. Behind the Beyond // PNM, Spring—Summer 1969. Vol. 7, No 2. P. 59—69.
- Longyear* Longyear R.M. Binary Variants of Early Classic Sonata Forms // JMT, 1969. Vol.13, No 2. P. 162—185.
- Marx* Marx A.B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. 4 bde. Lpz., 1837—1847.
- Mattheson* Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739.
- McQuere* McQuere G.(ed.), Gordon D. Russian Theoretical Thought in Music. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Pr., 1983. [Rev.: Brown, David // MA, March 1986. Vol. 5, No 1. P. 103—108].
- Molino* Molino, Jean. Musical Fact and the Semiology of Music // MA, July 1990. Vol.9, No 2. P. 113—156. [Introduction by Ayrey, Craig. P. 105—111].
- Monelle* Monelle, Raymond. Structural Semantics and Instrumental Music // MA, March/July 1991. Vol.10, No 1/2. P. 73—88.
- Morgan* Morgan, Robert P. The Theory and Analysis of Tonal Rhythm // MQ, October 1978. Vol. 44, No 4. P. 435—473.
- Mühe* Mühe, Hansgeorg. Musikanalyse: Methode, Übung, Anwendung. Lpz.: VEB Deutschen Verl. f. Musik, 1978.
- Musgrave* Musgrave, Michael. [Rev.] Jonathan Dunsby and Arnold Whittall. Music Analysis in Theory and Practice. L., Faber, 1988// MA, March/July 1989. Vol. 8, No 1/2. P. 177—186. cm. Bent.
cm. Cook 1987.
- Narmour* Narmour, Eugene. Beyond Schenkerism. The need for Alternatives in Music Analysis. Chicago and London: The Univ. Chicago Pr., 1977. [Rev.: Haflich, Steven // JMT, 1979. Vol. 23, No 2. P. 287—304].
- Nattiez* Nattiez, Jean-Jaques. Reflections on the Development of Semiology in Music // MA, March/July 1989. Vol. 8, No 1/2. P. 21—75 (bibl.: p. 59—75).
- Newman* Newman, William S. The Sonata in the Classic Era. Chapel Hill: Univ. of the North Carolina Pr., 1963. [Rev.: Stevens, Halsey // JMT, 1964. Vol. 8, No 1. P. 113—117].
- Nordmark* Nordmark, Jan. New Theories of Form and the Problem of Thematic Identities // JMT, 1960. Vol. 4, No 2. P. 210—217.
- Petri* Petri, Horst. Form und Strukturparallelen in Literatur und Musik // Studium Generale. 1966, Jg. 19, H. 2. S. 72—84.
- Plum* Plum, Karl-Otto. Towards a Methodology for Shenkerian Analysis // MA, July 1988. Vol. 7, No 2. P. 143—164.
- Ratner 1956* Ratner, Leonard G. Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure // MQ, October 1956. Vol. 42, No 4. P. 439—454.
- Ratner 1980* Ratner, Leonard G. Classic Music: Expression, Forms, and Style. N.Y., Schirmer Books, 1980.
- Reti 1951* Reti, Rudolf. The Thematic Process in Music. N.Y., Mc.Millan Co., 1951.

- Reti 1956* Reti, Rudolf. The Role of Duothematism in the Evolution of Sonata Form // MR, May 1956. Vol. 17, No 2. P. 110—119.
- Reti 1967* Reti, Rudolf. Thematic Patterns in Sonata of Beethoven. L., Faber and Faber, 1967. [Rev.: Dawney, Michael // JMT, Winter 1968. Vol. 12, No 2. P. 313—315].
- Rothstein 1989* cm. Jonas.
- Rothstein 1990* Rothstein, William. Phrase Rhythm in Tonal Music. N.Y., Schirmer Books, 1990. [Rev.: Sutcliffe, W. Dean // MA, October 1991. Vol. 10, No 3. P. 388—391].
- Rudziński* Rudziński W. Nauka o rytmie muzycznym. Cz. I, II. Kraków, PWM, 1987.
- Ruwet* Ruwet, Nicolas. Methods of Analysis in Musicology (1966) // MA, July 1987. Vol. 6, No 1/2. P. 11—36. [Introduction by Everist, Mark. P. 3—9].
- Salzer* Salzer, Felix. Structural Hearing. Tonal coherence in music. In 2 vol. N.Y., Dover Publication, Inc., 1962. Vol. I: 283 p.; V. II.
- Schenker* Shenker, Heinrich. Organic Structure in Sonata Form (1926) // JMT, Winter 1968. Vol. 12, No 2. P. 164—182.
- Schmalfeldt* Schmalfeldt, Janet. Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form // MA, October 1991. Vol. 10, No 3. P. 233—287.
- Schmidt* Schmidt, Marlene. Zur Theorie des musicalischen Charakters. München, Musikverlag Katzbichler, 1981.
- Dictionary of Music and Musicians. L., McMillan, 1980. Vol. I. P. 340—388 // MA, March 1983. Vol. 2, No 1. P. 105—107.
- Schoenberg* Schoenberg A. Fundamentals of Musical Composition. N.Y., St. Martinis Pr., 1967.
- Simms* cm. Bent.
- Stein* Stein, Leon. Structure and Style. The Study and Analysis of Musical Forms. Evanston, Illinois, Summy-Birchard Co., 1962.
- Stevens* cm. Newman.
- Straus* Straus, Joseph N. The problem of Prolongation in Post-Tonal Musik // JMT, Spring 1987. Vol. 31, No 1. P. 1—21. [Rev.: CD // MA, October 1988. Vol. 7, No 3. P. 366—367].
- Sutcliffe* cm. Rothstein, 1990.
- Tovey* Tovey, Donald Francis, Sir. Essays in Musical Analysis. V.I. L., Oxford Univ. Pr., 1972.
- Velimirovic* Velimirovic, Miloš. Recent Soviet Articles of Music Theory // JMT, 1962. Vol. 6, No 2. P. 283—293.
- Walker* Walker, Allan. A Study in Musical Analysis. L., Barrie and Rockliff, 1962.
- White 1967* White, John D. [Rev.] Fontain P. Structures in Music. N.Y., Appleton-Century-Crofts, 1967 // JMT, 1967. Vol. 11, No 2. P. 285—287.
- White 1984* White, John D. The Analysis of Music. N.Y. & L., The Scavcrow Pr., 1984.
- Wierszylowski* Wierszylowski J. Zarys psychologii muzyki. Warszawa, PWM, 1966.

Ziegler

Ziegler Chr.G. Anleitung zur musikaliscen Composition.
[Quedlinburg?], 1739.

Библиографические сокращения:

- ВМА** Вопросы музыкального анализа: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXVIII. М., 1976.
ФИС Форма и стиль: Сб. научных трудов. Ч. 1, 2. Л.: ЛГК, 1990.
JMT Journal of Music Theory. NY. — Haven: Yale School (Univ.).
MA Music Analysis. Oxford: Basil Blackwell (from Vol. 10, No 3 — Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell Publ.).
MQ The Musical Quarterly. N.Y., G. Schirmer.
MR The Music Review.
PNM Perspectives of New Music.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава VI. Простые формы	3
§1. Общая характеристика	3
§2. Простая одночастная форма	4
§3. Простая двухчастная форма	12
§4. Простая трехчастная форма	22
§5. Удвоенные простые формы	35
Очерк IV	40
Глава VII. Сложные формы. Общая характеристика	73
Глава VIII. Вариации	76
§1. Общая характеристика	76
§2. Полифонические вариации	77
§3. Строгие (классические) вариации	85
§4. Свободные вариации	89
§5. Двойные вариации и промежуточные типы вариационных циклов	93
§6. Сопрано-остинато и куплетно-вариационная (вариантно-строфическая) форма	95
§7. Вторичная форма в вариационном цикле	97
Глава IX. Сложная трехчастная форма	98
§1. Общая характеристика. Середина сложной трехчастной формы	98
2. Реприза сложной трехчастной формы	102
3. Кода	103
4. Удвоенные типы сложной трехчастной формы	104
Глава X. Рондо	105
§1. Общая характеристика	105
§2. Старинное рондо	106
§3. Классическое рондо	110
§4. Послеклассическое рондо	113
Глава XI. Сонатная форма	115
§1. Общая характеристика. Принцип динамического сопряжения	115
§2. Основные исторические этапы становления сонатной формы	124
§3. Развитая сонатная форма	128
§4. Главная партия	130
§5. Побочная партия	131
§6. Разработка	136
§7. Реприза	138
§8. Кода	140
Глава XII. Высшие типы формы рондо	141
Очерк V	149
Вместо заключения	188
Примечания	192
Литература	198

Учебное издание

Бонфельд Морис Шлемович

**АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
СТРУКТУРЫ ТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ**

*Учебное пособие для студентов
высших учебных заведений*

**В двух частях
Часть 2**

Зав. редакцией *В.А.Салахетдинова*

Редактор *К.В.Кондәхчан*

Зав. художественной редакцией *И.А.Пшеничников*

Компьютерная верстка *В.А.Крюкова*

Корректор *М.М.Крюкова*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ЗАО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.02.953.Д.005750.08.02 от 21.08.2002.

Сдано в набор 14.03.02. Подписано в печать 10.10.02.

Формат 60×88¹/₁₆. Печать офсетная. Бумага газетная. Усл. печ. л. 12,74.

Тираж 10 000 экз. (1-й завод 1–5 000 экз.).

Заказ № 4173.

«Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.

E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>