

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР  
ВОЛОГОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

М. Ш. БОНФЕЛЬД

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ КУРС  
АНАЛИЗА  
МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

*Учебное пособие*

978418

ВОЛОГДА  
1982

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Студенты музыкальных факультетов педагогических институтов приступают к изучению курса анализа музыкальных произведений примерно с той же подготовкой, что и учащиеся дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ: и те и другие начинают профессиональные занятия музыкой, иногда не имея за плечами законченной музыкальной школы. Однако после музыкального училища анализ изучается более широко и углубленно в консерваториях, в то время как для студентов пединститута пройденный ими курс оказывается последней инстанцией. Таким образом, уровень изучения этой дисциплины в педвузе должен быть по необходимости на порядок выше.

В то же время анализ музыкальных произведений — не просто теоретическая дисциплина в ряду подобных, но в рамках теоретического цикла ей присущ особый, интегрирующий характер: процесс ее изучения связан с обобщением полученных ранее историко-теоретических знаний, и одновременно анализ открывает путь к практическому действию — аналитической интерпретации музыкального текста.

Эта практическая цель определяет собой специфику анализа как самостоятельной дисциплины, однако она достижима только при наличии определенных, выработанных ранее навыков и информационных накоплений из области теории и истории музыки. Обнаруживающаяся в этом случае диспропорция между сравнительно скромным историко-теоретическим фундаментом, который удается заложить на факультете за три года профессиональных занятий музыкой, предшествующих курсу анализа, и тем уровнем, на каком должно вести преподавание анализа в вузе, и есть то важнейшее обстоятельство, которое необходимо учесть в курсе анализа для педагогических институтов и которое, естественно, игнорируется в существующих учебниках и пособиях по этому курсу.

Достаточно узкий кругозор студентов факультета как по числу хорошо известных им музыкальных произведений, так и по степени углубленности в их освоении — вынуждает преподавателя все 80 часов учебного времени, отведенного на аудиторные занятия, посвятить преимущественно практической работе, т. е. конкретному анализу музыкальных произведений: в нее входят и образцы анализа, демонстрируемые преподавателем, и проверка домашних заданий, и постепенно занимающая все более значительное место работа студентов, анализирующих «с листа», т. е. без предварительной внеаудиторной подготовки.

Это позволяет заполнить имеющиеся в музыкальном образовании студентов лакуны, и, поскольку работа ведется под непосредственным и постоянным контролем преподавателя, она помогает студентам выработать достаточно четкую методику анализа и индивидуальны х черт и качеств конкретных музыкальных произведений.

Однако приблизиться к решению этой задачи удастся лишь в том случае, если студенты в качестве предварительного этапа хорошо освоят основные закономерности формирования типического в музыкальном произведении и, в частности, типических структур.

Предлагаемое учебное пособие сосредоточивает внимание студентов именно на этом, типическом факторе музыкальной формы. Отвлекаясь от множества конкретных решений, от эмпирического описания менее характерных разновидностей, пособие излагает теоретическую систему формирования музыкальных структур, усвоение которой позволяет с достаточной степенью свободы ориентироваться в конкретном музыкальном материале. Предлагаемая система является, прежде всего, попыткой обобщить многое из того, что появилось в исследованиях и учебниках по данному курсу в последние годы, выделив самые существенные и значительные с теоретической точки зрения факторы; в то же время она включает ряд наблюдений и выводов, ранее не затронутых в специальной литературе или затронутых с недостаточной полнотой. Стремлением автора было сделать систему наиболее четкой и строгой, когда каждое понятие выросло бы из известных предшествующих и, в свою очередь, оказывалось бы необходимым звеном в формировании последующих.

В сочетании с активной практической аудиторной и внеаудиторной работой такое пособие позволяет добиться вузовской широты в постижении теоретических основ и одновременно достаточной уверенности в практическом анализе музыкального произведения.

С целью сделать основной текст пособия максимально доступным для изучения и усвоения студентами весь ссылочный аппарат вынесен в примечания, там же содержатся и некоторые соображения исследовательского характера: это дает возможность более глубокой ориентации студентов в существующих взглядах в области анализа, не затрудняя достижение основной учебной цели.

Предельно ограниченный объем издания и технические условия не позволяют ввести в пособие нотные примеры и сколько-нибудь развернутые анализы. Учитывая скромные возможности факультетских библиотек, ссылки даются на наиболее распространенные произведения. Все это, естественно, компенсируется преподавателем на практических занятиях.

В заключение хотелось бы отметить значительную роль, которую сыграл для автора курс лекций по анализу музыкальных произведений, прочитанный в Ленинградской консерватории Е. А. Ручьевской. Автор считает своим долгом подчеркнуть, что своей позицией и взглядами он во многом обязан именно этому курсу.

---

---

## Глава I.

### ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

#### § 1. Музыкальный материал.

*Музыкальный материал\** — организованная композитором звучащая материя, т. е. все, что звучит в процессе исполнения музыкального произведения. И так как музыка немыслима вне звучания, то музыкальный материал — это одновременно и наиболее универсальная теоретическая категория, в самом общем виде не имеющая никаких иных границ, кроме тех, которые поставлены музыке как искусству.

Однако как только речь заходит о каких-либо конкретных свойствах музыкального материала, ситуация меняется: в этом случае музыкальный материал рассматривается как историко-стилистическая категория, связанная своими типическими чертами с определенной эпохой и конкретным регионом<sup>1</sup>.

Рассматриваемые далее параметры музыкального материала характеризуют звучащую матерью музыкального искусства, также локализованного в историческом времени и географическом пространстве. Речь идет о европейской музыке XVIII—XX вв., в рамках которой осуществлялись основные типические структуры, изучаемые в курсе анализа музыкальных произведений.

Возможность формирования, кристаллизации и дальнейшего развития структур была обусловлена процессами, которыми отмечено музыкальное искусство Европы в XVIII веке: а) возрастающим доминированием гомофонно-гармонического мышления над мышлением полифоническим; б) заменой разветвленной ладовой (модальной) системы диффе-

---

\* Курсивом выделены аналитические термины, определение которых сформулировано вслед за их появлением.

ренцированными мажором и минором, усилением роли, а впоследствии гегемонией тонального развития; в) широким развитием инструментальной музыки, что вызвало к жизни значительное число новых жанров; г) повсеместным распространением периодической акцентной ритмики, присущей ранее только бытовым жанрам; д) все большим значением, которое приобретают *арочные связи* (т. е. связи на расстоянии), по сравнению со связями «цепными», непосредственными<sup>2</sup> — от предшествующего к последующему.

Разумеется, и в рамках европейской музыки XVIII—XX вв. музыкальный материал не выступает как нечто однородное и нерасчлененное. Поэтому в дальнейшем при характеристике материала, свойственного какой-либо более локальной формации, возникнет необходимость в соответствующих оговорках, равно как и в связи с выходом за пределы указанного пространственно-временного региона. Во всех остальных случаях имеется в виду музыкальный материал данного периода в целом.

## § 2. Типы музыкального материала.

По степени яркости, характерности музыкальный материал подразделяется на два типа: рельеф и фон<sup>3</sup>.

*Рельефом* называется материал, отмеченный отчетливо выраженными индивидуальными чертами, легко укладываемый в сознании и запоминающийся. Рельефный материал чаще характеризуется выразительной мелодической линией, однако основным фактором рельефа может оказаться и ритм (тема главной партии финала сонаты № 14 для ф-но Бетховена) или гармония (Шопен. Прелюдия № 4); реже в качестве таких факторов выступают тембр и регистр (Вагнер. Вступление к опере «Лозингрин»). В подавляющем же большинстве случаев рельеф — следствие взаимодействия нескольких средств выразительности, обуславливающих его яркость и индивидуальность.

Особая роль в формировании рельефного материала в гомофонно-гармоническом стиле принадлежит периодичности. *Периодичность* — это повторение некоего мелодико-ритмического оборота, причем повторение на некотором расстоянии от первоначального звучания этого оборота (в «оптимальной зоне отчетливого восприятия»<sup>4</sup>).

Если количество элементов в самом обороте минимально (2—3), а его повторения следуют сразу же после его первоначального проведения и друг за другом, то они сливаются в единую линию, воспринимаемую суммарно и лишенную свойств рельефа<sup>5</sup>. Повторение, чтобы стать периодичностью, должно восприниматься как арочная связь, хотя и на минимальном расстоянии. Параметры этого расстояния едва ли возможно определить точно, но в качестве исходной гипотезы можно принять, что количество элементарных единиц (в данном случае звуков и ритмических долей) от начала мелодико-ритмического оборота и до начала его повторения должно соответствовать граничному числу глубины оперативной памяти человека, т. е. быть равным  $7 \pm 2$ <sup>6</sup>.

Периодичность определенных мелодико-ритмических оборотов создает первый план, выдвигая их в качестве главных героев на авансцену музыкального действия, отделяя от второстепенных и тем самым образуя второй план. Все это и делает материал выпуклым, объемным, т. е. рельефным.

*Фоном* является материал, лишенный черт индивидуальности, не останавливающий на себе внимания. Часто в качестве фона широко используют так называемые *общие формы движения*: гаммообразные и арпеджированные пассажи, однотипные фигурации, лишенные ритмической и мелодической индивидуальности, мерные повторения одних и тех же аккордов и т. п.

Однако следует иметь в виду, что перечисленные выше общие формы движения могут принимать участие и в создании рельефного материала, а в творчестве отдельных композиторов могут насыщаться индивидуальными свойствами. В творчестве Шопена, например, пассажная фигурация образует в некоторых произведениях яркую мелодическую линию, воспринимаемую как рельеф («Фантазия-экспромт», Этюд № 14 и др.)<sup>7</sup>.

Фоновый и рельефный материал существуют, разумеется, не изолированно, но вступают в определенные соотношения.

*Горизонтальным* называется соотношение фона и рельефа (или рельефа и фона) во времени, т. е. в такой последовательности, когда вслед за рельефным материалом звучит фоновый или наоборот. При этом рельефным материалом является тот, у которого рельеф ощущается хотя бы в одном из голосов, в фоне же черты рельефа отсутствуют вовсе.

*Вертикальное* соотношение представляет собой одновременное звучание фона и рельефа, при котором фон и рельеф оказываются отдельными пластинами одного и того же музыкального материала (например: мелодия-рельеф — в верхнем голосе, аккомпанемент-фон — в нижних).

В произведениях малой формы, масштаб которых невелик (песня, инструментальная миниатюра и т. п.), чаще наблюдается вертикальное соотношение фона и рельефа; горизонтальное и вертикальное соотношения свойственны произведениям развернутым, где, в частности, горизонтальное соотношение фона и рельефа становится особой драматургической линией, имеющей большое значение для восприятия целого.

Горизонтальное соотношение фона и рельефа может строиться как сопоставление либо как постепенный переход от фона к рельефу и наоборот. Подобным же образом могут соотноситься между собой пласты музыкального материала, рассматриваемые по вертикали: яркому рельефному голосу могут противопоставляться абсолютно инертные фоновые голоса; и с другой стороны, возможно постепенное «выравнивание» рельефа, скажем, от верхнего голоса к нижнему.

Необходимо иметь в виду, что в конкретном музыкальном произведении определение материала как фонового или рельефного иногда оказывается сугубо относительным: в горизонтальном соотношении один и тот же материал может восприниматься рельефным (по отношению к предыдущему) и фоновым (по отношению к последующему). Подобная ситуация возникает в сонате № 23 для ф-но Бетховена. Арпеджированный уменьшенный септаккорд, которым завершается II часть, знаменует собой кульминацию фона, после которой на протяжении пятидесяти с лишним тактов следует неуклонное «крещендо» рельефа вплоть до его кульминации, когда тема главной партии финала появляется в верхнем голосе.

Существуют исторические периоды, стили, отдельные жанры, в которых понятия фона и рельефа ощутимо меняются и даже дезактуализируются, теряют смысл. Так в старинной полифонической музыке расслоение фона и рельефа становится ощутимым только к XVIII в., и с другой стороны, оно заметно гаснет в произведениях некоторых композиторов новейшего времени<sup>8</sup>. В жанрах прелюдии, этюда и некоторых

других предлагается преимущественное использование фонового (пассажного или фигуративного) материала. Сложным и неоднозначным представляется тип материала во многих образцах народного многоголосия.

Все эти соображения следует учитывать при анализе конкретного музыкального текста, обращая сугубое внимание на такой музыкальный материал, в котором типы материала и их соотношения выражены достаточно явственно и играют заметную роль в формировании тех или иных типических структур.

### § 3. Способ существования музыкального материала

Возможны два основных способа существования музыкального материала: экспонирование и развитие.

*Экспонирование (изложение)*<sup>9</sup> — это такой способ существования, который характерен для показа материала. Каких-либо единых внешних критериев для его определения, вероятно, не существует, т. к. они весьма нестабильны и могут не совпадать даже в двух сочинениях одного и того же автора<sup>10</sup>. Одно только качество несомненно свойственно изложению: такой способ существования материала в высшей степени характерен для начальных разделов музыкальных произведений или достаточно самостоятельных по материалу частей формы.

Это обстоятельство позволяет выработать музыкально-интуитивное ощущение экспонирования музыкального материала на основе активного вслушивания в начальные разделы произведений. И если какой-либо материал находится в середине сочинения, достаточно в воображении представить его началом и соотнести его звучание с требованиями показа, чтобы верно ответить на вопрос о способе существования данного материала.

Стилистика европейской музыки XVIII — нач. XX вв. позволяет гибко ориентироваться во всех многочисленных оттенках экспозиционности: от несомненного начального изложения-показа, через изложение в середине сочинения; «вторичное» изложение, характерное для некоторых структур и, наконец, до остаточных следов экспонирования в рамках неэкспозиционного материала. Сложнее обстоит дело за рамками этого исторического периода, но и в старинной музыке, и в музы-



ке авторов новейшего времени эта проблема решается путем активного и целенаправленного вслушивания.

Не следует экспонирование материала отождествлять с темой, тематизмом<sup>11</sup>. Иногда произведение начинается вступлением, лишенным черт тематичности: это может быть свободное импровизационное прелюдирование, не принимающее дальнейшего участия в развитии (Моцарт. Фантазия для ф-но ре минор); либо это могут быть небольшие 2—4-тактовые вступления, где экспонируется тип последующего движения (Шуберт. «Вечерняя серенада»).

Ни одно музыкальное произведение не в состоянии обойтись без экспонирования музыкального материала. Его драматургическая роль особенно велика в небольших по масштабу самостоятельных произведениях, где экспонированием по сути исчерпывается способ существования материала в произведении в целом. Чем крупнее музыкальное произведение, чем более развернутыми становятся его масштаб и структура, тем большую роль в нем играет развитие, но и тогда изложение материала не перестаёт быть необходимым.

Разновидностью экспонирования, играющей подчас не меньшую роль в формировании целого, является переизложение.

*Переизложением* является всякое повторное изложение экспонированного ранее материала, и поэтому как таковое оно может быть воспринято только в контексте. Если переизложение ничем не отличается от первоначального изложения, оно называется *точным повторением* (или просто *повторением*).

Однако переизложение может представлять собой и такое экспонирование, при котором в самом материале могут возникнуть более или менее значительные изменения, по сравнению с первоначальным изложением. Существуют два принципиально различных типа изменений материала, употребимых в переизложениях.

Первый — это *декоративные изменения*, т. е. такие, которые не затрагивают или, по крайней мере, существенно не меняют основные параметры музыкального материала: структуру, гармоническую логику (в ее самом общем, функциональном выражении), основные контуры мелодической линии. Чаще всего декоративные изменения касаются ритмического рисунка, регистра, иногда в гармоническом движе-

нии меняются конкретные аккорды, изменению подвержен также весь комплекс фактурных свойств материала.

*Существенные изменения* — второй тип — направлены как раз на те черты музыкального материала, которых не коснулись декоративные изменения: структуру, мелодический рисунок, гармоническое и тональное развитие и т. п. Благодаря таким изменениям, в материал внедряются новые черты, заметно меняющие его облик.

Однако характер, количество и степень интенсивности изменений, во-первых, не должны лишать материал черт экспонирования, т. е. не должны менять способ существования материала<sup>12</sup>, и, во-вторых, переизложение должно ощущаться как обновленное повторение<sup>13</sup> звучавшего ранее материала, но не как новый, пусть и производный материал<sup>14</sup>. Наряду с экспонированием, переизложение имеет большое значение в процессе становления структуры, оказываясь первой ступенью на пути преобразования материала<sup>15</sup>.

*Развитие* — это способ существования материала, противоположный и противопоставленный экспонированию. Материал, существующий как развитие, не может начать свое существование (кроме тех случаев, когда развитие в качестве вступления предшествует истинному началу); его организация такова, что, даже не зная контекста, по небольшому отрывку можно уловить, что он взят из среднего раздела сочинения, что материал не излагается, а преобразовывается.

В этом смысле развитие как способ существования материала следует отличать от развития как процессуальности, свойственной музыкальному искусству в целом. Понимаемое так развитие естественно присутствует в любом такте сочинения, в том числе и в экспонировании, и потому, когда речь пойдет о развитии в этом общепроцессуальном смысле, такой аспект будет всякий раз оговариваться.

В рамках развития степень интенсивности преобразования материала может оказаться весьма различной, и в зависимости от нее выделяются три вида развития.

К первому из них относятся всевозможные *связки, переходы* и т. п., т. е. такой способ существования материала, который, не будучи экспонированием, демонстрирует минимальный уровень развития. Это сказывается, в частности, в полном или почти полном отсутствии гармонического движения: в связке (переходе) гармония как фактор му-

зыкальной ткани либо вовсе отсутствует, либо представлена одним, максимум — двумя аккордами разных функций. В сонате для ф-но № 3 Бетховена середина первой части Скерцо завершается одnogолосной связкой (т. 38—40); связкой на доминантoвой гармонии являются т. 87—93 (переход к последнему рефрену) финала известной Ре мажорной сонаты Гайдна (Нoв XVI/37); связкой на доминанте являются и середины трио в менуэтах из бетховенской сонаты для ф-но № 18 и его же Первой симфонии<sup>16</sup>.

Более интенсивен и самостоятелен по значению второй тип — *продолженное развитие*<sup>17</sup>.

Для этого типа характерно в первую очередь единство самого материала и способа его преобразования. Поэтому продолженное развитие многими внешними чертами напоминает изложение, отличаясь только комплексом внутренних свойств, препятствующих ощущению показа. Продолженное развитие часто выступает как самостоятельный раздел формы, и потому число примеров такого способа существования материала весьма велико; здесь приводится только один, в котором близость внешних параметров к изложению более очевидна (Бетховен. Соната для ф-но № 9, ч. 2, середина первого раздела).

*Разработочному развитию* (третий тип), напротив, свойственно членение на разделы, отличающиеся материалом, или способом его преобразования.

Сравнивая, в частности, приведенный выше пример из сонаты № 9 Бетховена с аналогичным (средним) разделом из первой части Менуэта в Первой сонате Бетховена для ф-но, можно зафиксировать ряд важных моментов, которыми отличаются друг от друга типы развития в этих разделах: в первом из примеров середина (т. 17-32) членится в т. 24 на два раздела, идентичные по материалу, но с разными кадансами; фрагмент же из Менуэта членится на три раздела, в первом из которых развивается начальный мотив (т. 15—18), а завершается он кадансом, заимствованным из первой части Менуэта; во втором разделе развитию подвергается уже сам этот каданс (т. 21—24), и, наконец, третий раздел демонстрирует новый производный материал, выросший из последней интонации каданса (т. 25—28).

Таким образом, два раздела, отличающиеся способом преобразования, а третий — материалом, образуют разработочное развитие<sup>18</sup>.

#### § 4. Функция материала в формобразовании,

Ни тип материала, ни способ его существования еще не дают однозначного ответа на вопрос о месте данного материала в структуре сочинения. В известной мере его может осветить функция, которую материал выполняет в формобразовании.

По выполняемой функции музыкальный материал может быть основным, подготавливающим и завершающим. Этими функциями определяется специфическая организация слушательского восприятия, его направленность по определенным образом организованное время.

*Основным* является тот материал, который концентрирует максимум внимания и как бы замыкает его на себе. Материал, выполняющий эту функцию, находится в особых отношениях со временем, ибо переживается как настоящее, которое вобрало в себя прошлое и будущее, благодаря чему возникает поразительный феномен «остановившегося мгновения».

Основной материал часто рельефен и представляет собой изложение, однако никакой жесткой связи между функцией материала, с одной стороны, и типом и способом его существования, с другой, не возникает. Он может быть фоновым (Бетховен, Скерцо из сонаты для ф-но № 3, первый раздел трио) и представлять собой развитие (Бетховен. Соната для ф-но № 16, ч. 2, т. 42—53).

Это связано еще и с тем, что организация времени, свойственная основному материалу, обусловлена не только качествами самого материала но и характером контекста, в котором он появляется. Существуют два основных варианта такого контекста.

Основным материалом, как правило, оказывается начало произведения: оно еще не знает прошлого и, будучи показом, изложением, концентрирует внимание на настоящем. В этом случае функция материала и способ его существования взаимно обуславливают друг друга.

Иначе обстоит дело, когда основной материал помещен в середине произведения: его восприятие как основного во многом обусловлено функцией окружающего материала.

*Подготавливающий* материал обычно находится перед основным и направляет внимание в будущее: т. е. в ту временную точку, где ожидается появление основного материала.

ла. Чем более талантлив композитор и чем более мастерски он владеет своим ремеслом, тем точнее и острее ощущается расстояние между каждой данной точкой подготавливающего материала и моментом, когда должен появиться основной (речь идет, разумеется, о свойстве, присущем европейской музыке указанной эпохи).

В большинстве случаев подготавливающий материал представляет собой развитие и по сравнению с последующим основным ощущается как фон. Гармоническая неустойчивость является важнейшим и характернейшим его свойством, причем значительную роль в гармоническом движении играют аккорды доминантовой группы (вплоть до органного пункта на доминанте).

*Завершающий* материал следует после основного. Его функцией является торможение — гармоническое, ритмическое и часто мелодическое. Основной структурной чертой этого материала является многократное повторение кадансовой формулы, в которой специфическими кадансовыми свойствами наделены не только гармонические, но и мелодико-ритмические обороты (что выражается в ритмических акцентах и устремленности к мелодической тонике на сильных долях такта). Мелодический рисунок часто оказывается достаточно ярким и — тем самым — как бы противопоставляется основному материалу. Но так как кадансовая формула обычно содержит небольшое число аккордов и невелика по масштабу, то и мелодическому обороту не суждено развиваться в полноценную мелодическую линию, ибо в завершающем материале развитие (в общепроцессуальном смысле) сведено к повторению (кроме того, оно значительно ослабляется постоянной повторностью аккордов тоники на сильной доле, а иногда и тоническим органным пунктом).

Именно поэтому для завершающего материала нет будущего, и отсюда его способность остановить действие. Все это объясняет также, почему завершающий материал часто оказывается рельефом и иногда изложением (последнее, впрочем, все же ослабляется дроблением на мелкие построения).

В конкретном музыкальном произведении смена функций материала может сопровождаться и сменой самого материала. Иными словами, каждый данный материал в этом случае от начала и до конца звучания выполняет одну и ту же функцию. Рассмотренная с этой точки зрения экспозиция

первой части сонаты для ф-но № 20 Бетховена, например, начинается основным материалом (т. 1—15), в последнем 15-м такте его сменяет подготавливающий материал (т. 15—20), звучащий на доминантовом органном пункте, а затем — с 20-го такта — вновь появляется основной (т. 20—49); последние 4 такта экспозиции отданы завершающему материалу, звучащему на органном пункте тоники.

Данный анализ несколько схематичен, ибо грани появления подготавливающего и завершающего материалов при пристальном вслушивании обнаруживаются несколько ранее (подготавливающего — в 14 т., завершающего — в 36 т.), однако в полный голос их функция начинает звучать одновременно с появлением специфического материала.

Сравнительно более часто смена функции не влечет за собой в определенных случаях смены самого материала, что вполне объяснимо стремлением композитора создать единый ток движения, сгладить «швы». В этой ситуации возникают *переменные функции* материала.

Чаще всего переменной функцией обладает основной материал, который легко переходит в подготавливающий и в завершающий (Бетховен. Соната для ф-но № 16, ч. 1 т. 46—65: новый материал появляется только в двух последних тактах, хотя подготавливающая функция ощутима уже в 55-м такте; или — т. 1—30: последние четыре такта этого фрагмента представляют собой завершение без смены материала).

Завершающий материал может превратиться в подготавливающий (Бетховен. Соната для ф-но № 18, ч. 1, т. 17—32: звучащий на тоническом органном пункте завершающий материал становится в 29-м такте подготавливающим). Подготавливающий материал реже меняет свою функцию, однако он может стать завершающим (там же, т. 225—235: ярко выраженный подготавливающий материал в 234-м т. неожиданно завершается кадансом); и совсем редко — основным (Бетховен. Соната для ф-но № 7, ч. 1, переход от экспозиции к разработке — восемь тактов после знака репризы), т. к. появление основного материала в подавляющем большинстве случаев — это грань в форме, значительное событие, которое не затушевывается, но подчеркивается.

Функцией материала в значительной мере диктуется и его место в структуре целого: основной появляется в центральных, ключевых разделах, подготавливающий предшествует

основному и обеспечивает выполнение им этой функции, завершающий же следует после основного, либо окончательно тормозя движение, либо переходя в подготовку нового основного материала<sup>19</sup>.

## Глава II.

### СТРУКТУРА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

#### § 1. Форма и структура

Понятие *музыкальная форма* рассматривается, как правило, в двух аспектах. В широком смысле слова — это такая организация всего комплекса средств выразительности, благодаря которой музыкальное произведение существует как некое содержание. В более тесном значении под музыкальной формой понимается схема, тип композиционного плана<sup>20</sup>.

Указанные аспекты музыкальной формы противостоят друг другу не только по широте подхода к этому явлению, но и по взаимодействию с содержанием произведения. В первом случае — форма столь же индивидуальна, неповторима и неисчерпаема для анализа, сколь индивидуально, неповторимо и, соответственно, неисчерпаемо для восприятия содержание произведения. Если же речь идет о форме-схеме, то она бесконечно более нейтральна по отношению к содержанию, а ее характерные и типические свойства легко исчерпываются анализом<sup>21</sup>; однако хотя такой анализ и бесполезен, он едва ли способен приблизить к постижению каких-то существенных сторон содержания данного произведения.

Более перспективно в этом смысле изучение того уровня музыкальной формы, который балансирует на грани предельной индивидуализации и предельной типизации, т. е. формы, понимаемой как отражение логически-смысловых сопряжений и противоположений, составляющих сущность процесса музыкального становления. Для такого аспекта формы весьма пригоден термин *структура*.

*Структура* — в общефилософском смысле — это «система отношений элементов в рамках данного целого»<sup>22</sup>. *Музыкальные структуры* — это такой уровень музыкальной формы, в котором удается проследить сам процесс «кристаллизации» композиционной схемы<sup>23</sup>.

Если форму-схему можно уподобить звукоряду лада, да-

ющему о ладе самые общие представления, то структура — соотносится с подробной характеристикой всех реальных тяготений, возникающих в рамках данного лада, т. е. с отражением процесса реального интонирования. Изучая ту или иную структуру, следует пронаблюдать все свойственные ей процессуально-логические связи между входящими в нее элементами.

Как и формы-схемы структуру все же не следует смешивать со всякий раз индивидуальной в каждом произведении, понимаемой широко музыкальной формой<sup>24</sup>. Так понимаемая форма, как уже говорилось, мобильна, неповторима. Структура же отличается прочностью, стабильностью, тяготением к типизации. Это связано с известной устойчивостью структуры и ее относительной самостоятельностью, т. е. независимостью любой структуры от изменения отдельных элементов и до определенной степени даже «от изменения элементов в целом»<sup>25</sup>.

Таким образом, типические структуры — это типические формы-схемы с типическими для них музыкально-логическими процессами, благодаря которым они возникают и благодаря которым образуются характерные варианты этих типических схем. Существуют структуры, совпадающие своей схемой, но достаточно далекие по происходящим в них процессам, что и служит причиной понимания и классификации их как различных (это позволяет продолжить аналогию структур и ладовых схем — и там при одинаковых звукорядах различные системы ладовых тяготений указывают на различные лады).

## § 2. Закономерности формирования музыкальных структур.

Становление типической структуры — сложный, развернутый в историческом времени процесс, протекающий под воздействием множества факторов: от широких — социальных и культурологических — и до более остро направленных — музыкально-психологических и узко-технологических.

Структура, как и любой иной уровень формы в широком смысле слова, должна быть адекватной содержанию, обеспечить его восприятие. Это — так называемая *коммуникативная функция* структур, которой во многом определяются принципы их формирования.



Психологические закономерности восприятия музыки (а от них-то и находится в прямой зависимости способность структуры осуществлять коммуникативную функцию) весьма устойчивы, о чем свидетельствует возможность восприятия слушателем нашего времени музыкальных произведений самых разных эпох: от Средневековья и до авангардистов XX в. Об этом свидетельствует и долгая жизнь в музыкальной практике некоторых типических структур: модифицируясь, применяясь к требованиям времени, они существуют на протяжении нескольких столетий, не меняясь в своих основах. Это — несомненное свидетельство стабильности психологии музыкального восприятия, но — одновременно — это и свидетельство громадного дарования творцов, в произведениях которых эти структуры появились и прошли тщательную и многократную шлифовку<sup>26</sup>.

Не углубляясь в специфическую область психологии музыкального восприятия, необходимо определить, какими сторонами восприятие оказывает влияние на структуру и какие свойства структур связаны с выполнением ими коммуникативной функции.

Для адекватного восприятия музыкального произведения как единого целого нужно, чтобы слушатель запомнил основной материал при его первом проведении-показе, узнал его преобразование в дальнейшем развитии или переизложении, сравнил и обнаружил как сходство, так и различия.

И сходство, и различия обнаруживаются тем отчетливее, чем более, наряду с узнаванием, действует механизм предположения дальнейшего, *экстраполяции*, когда схожие элементы начала материала заставляют ожидать подобные же элементы в его продолжении, т. е. когда возникает инерционное предслышание. При этом, ощущение следования инерции или ощущение преодоления инерции равно важны для полноценного восприятия<sup>27</sup>.

Можно без труда убедиться, что музыкальные структуры, апробированные временем, организованы таким образом, чтобы обеспечить четкое функционирование описанных выше механизмов восприятия.

Таковы свойства и параметры музыкального материала — они также направлены на достижение этой цели: периодичность, свойственная рельефу, изложение и переизложение материала (т. е. повторность — для лучшего запоминания), выделение развития как отдельного способа существования, ор-

ганизация слушательского внимания основным, подготавливающим и завершающим материалом и т. п. Однако всем этим отнюдь не исчерпываются коммуникативные основы структур.

Большую роль играют в этом аспекте два упомянутых принципа взаимоотношений материала: сопоставление (противоположение) и сопряжение.

*Сопоставление* — это такой принцип, при котором подчеркиваются параметры материалов, отмеченные различием. Возможны сопоставления как внутрискруктурные (между элементами одной структуры), так и междискруктурные (сопоставления структур). Сопоставление играет значительную роль для восприятия музыкального произведения, обеспечивая эффект обновления и оказывая, тем самым, освежающее воздействие на внимание.

*Сопряжение* — принцип, противоположный по эффекту; суть его заключается в постепенном введении нового качества при одновременном вытеснении старого.

Этот принцип значительно более широк и всеобъемлющ по сравнению с сопоставлением, т. к. им пронизаны все внутри- и междискруктурные связи; более того — от его воздействия не свободно и само сопоставление. Даже если речь идет о междискруктурном сопоставлении на уровне частей многочастного цикла, то и тогда полная автономия, независимость их друг от друга невозможна; наличие же общих элементов, сколь бы незначительными они ни оказались, обеспечивает сопряжение данных структур<sup>28</sup>. Тем более ярко процессы сопряжения проявляются на внутрискруктурном уровне.

Таким образом, для того, чтобы при восприятии не утрачивалось ощущения целого, а с другой стороны — дабы внимание не утомлялось длительным сосредоточением в одной сфере, вступают во взаимодействие сопоставление и сопряжение — важнейшие средства, обеспечивающие коммуникативность структуры.

В произведениях небольшой протяженности чаще и активнее в качестве основного принципа используется сопряжение. Это понятно, т. к. на небольшом временном пространстве обилие сопоставлений приводит к усталости внимания, к своеобразной инфляции новизны; а с другой стороны, яркое сопоставление потребовало бы компенсирующего активного, а главное, достаточно развернутого сопряжения, что, естественно, привело бы к увеличению масштаба и разруше-

нию миниатюризации. И в то же время небольшие масштабы обеспечивают сопряжению достаточную концентрацию внимания без опасности его ослабления.

В произведениях же крупномасштабных, развернутых, сопоставление оказывается необходимым фактором формирования структуры, наряду с более или менее активным сопряжением, т. к. обновление становится обязательным условием неослабевающего внимания.

Указанная закономерность, разумеется, может быть нарушена, однако всякий раз подобное нарушение вызвано соответствующими причинами и направлено на достижение определенного художественного эффекта.

### Глава III.

#### ПОСТРОЕНИЕ

#### § 1. Общее понятие.

*Построение* — наиболее широко употребляемая категория из области музыкальных структур. К этой категории относятся и самостоятельное, законченное произведение, и микроструктура величиной в несколько долей такта. Однако наиболее часто эта категория используется для обозначения более узкого диапазона структур (от мельчайших и вплоть до простых 2-х и 3-частных), тем или иным способом отчлененных от смежного материала (или законченных)<sup>29</sup>.

Различаются *мелкие* и *крупные построения*, однако граница между ними не является строго определенной и проходит примерно на уровне периода (период рассматривается двояко: как наиболее значительное из мелких построений и одновременно как наименьшее из крупных).

Построения могут быть более или менее весомыми, насыщенными; некоторые из них встречаются в любом контексте, в любом разделе структуры, другим — свойственно определенное место в форме, определенный контекст. Отсюда и необходимость в различных принципах классификации построений в зависимости от свойств, характерных для той или иной их группы.

В настоящей главе рассматриваются только мелкие построения<sup>30</sup>.

## § 2. Основные признаки мелких построений,

Главной задачей при анализе мелких построений является оценка их весомости, значительности в системе той структуры, частью которой они обычно являются. Зависит же эта весомость от плотности насыщения построений музыкальным смыслом, т. е. музыкальными событиями.

Ни музыкальный смысл, ни степень насыщенности музыкальными событиями не могут быть определены, «измерены» непосредственно. Однако эти параметры находят отражение во внешнем облике структур, и возможна их опосредованная оценка по видимым признакам, которые приобретают значение основных признаков мелких построений. Их три — масштаб, состав, способ членения.

*Масштаб* — это величина построения, измеряемая в тактах или долях такта (при этом, если речь идет о подсчете целых тактов, затакт не входит в их число).

Определение масштаба должно в обязательном порядке включать еще два фактора, пренебрежение которыми способно исказить реальную картину. Этими факторами являются метрический размер такта и темп.

Очевидно, что два построения величиной в четыре такта окажутся несопоставимыми, если одно из них представляет собой музыку в быстром темпе и двухдольном или трехдольном метре (как например, Скерцо из сонаты № 3 для ф-но Бетховена), а во втором — медленный темп с размером такта, равным  $\frac{12}{8}$  (Шопен. Ноктюрн № 2, Ми-бемоль мажор).

С учетом же этих двух факторов масштаб является важным признаком весомости построения, настолько важным, что долгое время только он и принимался во внимание. И в самом деле — большая вместимость, на первый взгляд, предполагает и большее количество событий, а стало быть, и значительность построения в целом. Но все же масштаб — признак не абсолютный, ибо даже в творчестве одного и того же композитора встречаются примеры материала разной «плотности»<sup>31</sup>. И потому попытка эмпирическим путем вывести какие-то определенные величины масштаба для каждого построения приводит — особенно в применении к более крупным построениям — к значительному разбросу этих величин (масштаб периода, например, колеблется от четырех до нескольких десятков тактов)<sup>32</sup>. Поэтому возникает необ-

ходимость обратиться к другим основным признакам построений.

*Состав* — это способность данного построения члениться на определенные более мелкие построения, и с другой стороны, способность данного построения объединяться с аналогичным (или аналогичными) в определенные более крупные построения.

Данный признак имеет два аспекта, каждый из которых приобретает важное значение в процессе анализа.

Во-первых, чем больше элементов включает данное построение, тем больший вес оно приобретает, тем оно насыщеннее. Однако роль играет не только количество элементов: не менее важна и качественная их сторона. Характеристика структуры во многом зависит от того, какие именно построения входят в нее в качестве ее элементов. Зная это, можно с большой долей вероятности определить искомую структуру.

Во-вторых, каждая структура сама оказывается (или не оказывается) элементом более сложной структуры, метаструктуры. И зная эту метаструктуру (или обнаруживая ее отсутствие), можно с достаточной уверенностью охарактеризовать и данную структуру<sup>33</sup>.

И, наконец, третий основной признак — *способ членения*<sup>34</sup>.

На протяжении многовековой практики выработался наиболее универсальный способ членения материала — *цезура*. Действие цезуры эффективно и в одностольной и в многостольной, в музыке вокальной и инструментальной, полифонической и гармонического склада, музыке новейшей и отдаленных столетий.

Цезура может образоваться неисчислимым множеством путей, ее возникновение не ограничено никакими условиями — любой пласт музыкальной ткани может образовать цезуру, и потому исчерпывающее описание способов образования цезуры невозможно. Да и едва ли есть необходимость в таком описании: для музыканта, перед которым стоит задача интерпретации (аналитической или исполнительской) музыкального произведения, умение слышать цезуры — один из необходимейших навыков.

В связи с тем, что цезура вплоть до появления гомофонно-гармонического мышления также играла роль одного из основных средств членения музыкальной речи, она и в дальнейшем сохранила известную независимость от гармо-

нического движения. Именно этим свойством она отличается от другого способа членения материала — каданса.

*Цезурой* называется любое осязаемое слухом членение музыкального материала, независимое от участия гармонии<sup>35</sup>.

*Каданс* — это цезура, усиленная гармоническим оборотом (*гармонический оборот* — это последование как минимум двух аккордов, принадлежащих различным гармоническим функциям)<sup>36</sup>.

Классификация кадансов как факторов формообразования отличается от принятой в курсе гармонии, ибо в данном случае важна не внутренняя структура каданса, но степень его завершенности. Поэтому особая роль принадлежит последнему аккорду каданса, в зависимости от которого образуются три группы кадансов: полные, неполные и прерванные.

*Полными* называются кадансы, завершающиеся аккордами тонической функции. Они, в свою очередь, могут быть совершенными и несовершенными.

*Совершенный* каданс должен удовлетворять следующим требованиям: а) тоника должна быть на сильной доле такта; б) тоника должна быть в мелодическом положении основного тона; в) тоника должна быть в основном виде (т. е. полного или неполного трезвучия I ст.); перед тоникой должен быть аккорд доминанты или субдоминанты на основном функциональном басу (наибольшее значение вид предпоследнего аккорда приобрел в музыке венских классиков и стилистически к ней близкой).

Невыполнение любого из этих условий делает полный каданс *несовершенным*.

*Неполными* называются кадансы, последним аккордом в которых оказываются аккорды нетонической функции: доминантовой (*автентические*) или субдоминантовой (*плагальные*)<sup>37</sup>.

*Прерванными* называются кадансы, в которых в качестве последнего аккорда вместо ожидаемой тоники (трезвучия или секстааккорда I ст.) появляется любой другой аккорд (чаще им оказывается трезвучие VI ст.; однако в этом качестве выступают и другие аккорды: трезвучие и секстааккорд IV ст., уменьшенный септаккорд и даже трезвучие или септаккорд V ст. В качестве примера последнего см.: Бетховен. Соната для ф-но № 5, ч. III, т. 33—34).

Наряду с этими тремя типами кадансов, которые классифицируются по их гармонической характеристике, существуют особые кадансы, возникающие на стыке построений: конец одного и начало другого построения совпадают во времени. Образуется своеобразная разновидность каданса, когда цезурой оказывается отсутствие какой бы то ни было остановки между двумя построениями. Такие кадансы называются *вторгающимися* (Бетховен. Соната для ф-но № 3, ч. II, т. 10—11)<sup>38</sup>.

Несложно оценить роль цезур и кадансов как признаков более или менее весомого построения: чем значительнее высказывание, тем больше ощущается завершенность в способе его членения со смежными. Какне-то построения в силу их развернутости и развитости не могут завершиться цезурой, т. е. обойтись без участия гармонического движения; и напротив: микропостроение, завершившееся кадансом, вызовет ощущение диспропорции.

Однако и этот признак, как и предыдущие, является, хотя и важным, но относительным критерием принадлежности построения к тому или иному классу.

### § 3. Нормативные и ненормативные построения.

Характеристика мелких построений проводится с учетом всех трех перечисленных признаков. Каждый из них в конкретном выражении свойств определенному построению, образу норматив для него. Эти нормативы сложились в процессе огромной творческой практики, и, будучи по каждому из трех признаков наиболее естественными (для стиля венской классической школы), они оказались и наиболее часто употребляемыми в творчестве венских классиков вариантами.

Но та же творческая практика дала и значительное количество отступлений от указанных норм. Именно поэтому приходится постоянно помнить об относительности этих трех признаков. Однако нарушение нормы в одном из них обычно компенсируется строгим соблюдением норм в двух других, что и оправдывает полностью ориентацию не на какой-нибудь один, но на комплекс признаков.

*Нормативным построением* называется такое, в котором все три признака указывают на определенное построение. Однако такие построения встречаются едва ли не реже, чем

*ненормативные*, в которых только два признака соответствуют сложившимся нормативам, а третий — указывает на построение иного класса. Поэтому ненормативность ни к коем случае не следует отождествлять с исключенным и тем более видеть в ней какую-либо ущербность, напротив — ряд ненормативных построений используется столь широко, а характер их структуры настолько стабилен, что они даже получили устойчивые наименования-термины. Нормативность же отнюдь не синонимична некоей идеальности, образцовости. Достаточно часто, в творчестве композиторов не столь могучего дарования, как Гайдн, Моцарт, Бетховен, как раз нормативные построения приобретают черты заданности, неорганичности, искусственности.

В теории анализа категорий нормативности и ненормативности необходимы в качестве понятий, помогающих ориентироваться во всем многообразии мелких построений.

## Глава IV,

### СТРУКТУРА И СМЫСЛ

#### § 1. Смысловые элементы музыкальной речи

Во всяком музыкальном произведении существуют разделы, неравноценные по степени концентрации в них смысловых моментов. Одни — воспринимаются с этой точки зрения как центральные, ключевые; в других — смысловое начало предстает в рассредоточенном, «разреженном» виде, и они приобретают значение так называемых *общих форм звучания*<sup>39</sup>. Нетрудно заметить, что хотя насыщенные смыслом разделы чаще оказываются рельефом, экспонированием и основным материалом, связь эта отнюдь неоднозначна, и смысловая наполненность того или иного раздела не может быть сведена к этим сугубо структурным параметрам.

Возникает необходимость в таких понятиях и критериях, благодаря которым явления структурные и смысловые были бы четко дифференцированы и не подменяли друг друга.

К числу важнейших понятий, которые используются в связи со смысловой стороной музыкального произведения, относится категория *музыкальной темы*.

Как и любой другой раздел музыкального произведения, тема является элементом его структуры, но таким, который



играет особую роль в этой структуре. И эта роль связана не со структурными, но смысловыми параметрами темы и обусловлена максимальной — для данного произведения — концентрацией смысла в ее пределах. Естественно, что степень смысловой насыщенности является свойством сугубо содержательного, а не формального (пусть и в широком смысле слова) характера.

Основным критерием темы оказываются ее функции: внутри текста — быть объектом развития, вне текста — представлять сочинение, напоминать о нем. И та и другая функции темы обусловлены ее основным свойством — *репрезентативностью*, т. е. способностью запоминаться, быть узнаваемой и в контексте, и вне него, стать объектом сравнения и, тем самым, «обеспечить связь всех частиц музыкального целого»<sup>40</sup>. Из этих двух функций темы вторая обязательна, в то время как осуществление первой иногда остается только в потенции. Такая ситуация возникает в двух случаях: либо в произведении нет тематического развития вообще, т. е. оно (произведение) ограничено изложением темы, либо указанная тема в сочинении не развивается.

Функцию темы может осуществлять любой музыкальный материал, независимо от его вида, способа существования и функции в формообразовании, хотя и не в равной степени.

Материал, наделенный функцией темы, называется *тематическим материалом*. Это менее строгое понятие, чем тема, и оно может быть использовано двояко. В более тесном смысле слова, тематический материал — это весь комплекс средств, которые образовали тему или на которые она потом раздробилась (можно сказать, например, что вступление построено на тематическом материале главной партии, либо что на этом материале строится разработка); в широком смысле слова речь может идти о тематическом материале симфонии или сонаты в целом — т. е. подразумевается совокупность тем в данном сочинении. Еще более широким является понятие *тематизм*, которое совпадает с термином тематический материал в его объемном — втором — значении, но может быть использовано и гораздо шире: употребляются выражения «тематизм Бетховена», «тематизм романтиков» и т. п. Вследствие столь значительного объема этого понятия, оно не употребимо во множественном числе (не говорят: «тематизмы», «тематизмов» и пр.)<sup>41</sup>

Исследование тематизма европейской музыки XVIII—

XX вв. позволяет прийти к выводу о неравномерной концентрации смыслового начала и в пределах самой темы<sup>42</sup>. Здесь также выделяются смысловые «сгустки» и более нейтральные в этом отношении фрагменты. Именно «сгустки» и сообщают теме свойства запоминаемости, узнаваемости, не обладая которыми она была бы не в состоянии выполнить свою представительскую функцию.

Элементы темы, в которых концентрация смысла особенно высока, получили наименование мотивов.

*Мотив* — это наименьшая часть темы, способная напомнить о теме, быть ее представителем, существуя отдельно от темы, т. е. вне контекста<sup>43</sup>.

Наряду с мотивами, в теме можно обнаружить и элементы более нейтральные в смысловом отношении, не обладающие репрезентативными свойствами мотива, но сопоставимые с ним<sup>44</sup>. Это так называемые *немотивные образования* (речь о них пойдет далее)<sup>45</sup>.

Таким образом, смысловыми элементами музыкальной речи являются тема (тематический материал, тематизм) и мотив, т. е. такие элементы структуры, которые обладают известной смысловой независимостью от контекста и способностью репрезентировать данный контекст, будучи изолированным от него.

## § 2. Структурные элементы музыкальной речи.

Процесс экспонирования музыкального материала связан с особой четкостью, организованностью, уравновешенностью структуры. Если в развитии (и продолженном, и разработочном), наряду со структурно оформленными элементами, могут быть использованы и иные — структурно аморфные, то изложение, как правило, не допускает структурной нечеткости, расплывчатости, неопределенности.

Экспонирование может осуществляться в разных масштабах, в рамках более или менее крупных построений. Наибольшим построением, функцией которого является изложение одного музыкального материала, оказывается период<sup>46</sup>, а наименьшим — мотив.

Между этими граничными построениями находятся еще два промежуточных — фраза и предложение. Первое из них по характеру основных признаков ближе к мотиву, второе — тяготеет к периоду. Именно поэтому следует вначале

обратиться к одному из граничных построений, а из последних удобнее мотив, т. к. с фразой и предложением его роднит структурная незавершенность<sup>47</sup>.

Как это было показано ранее, мотив является мельчайшим смысловым элементом музыкальной речи. Однако он же оказывается и наименьшей структурной единицей, параметры которой к тому же определяют собой структуру экспозиционного целого (т. е. предложения или периода)<sup>48</sup>.

Аналогия, представляющая мотивы кирпичиками, из которых возводится здание музыкальной формы, как и всякая иная, действительно, «хромает»<sup>49</sup>. И все же трудно отрицать зависимость масштаба и сложности целого от масштаба и сложности исходного значимого элемента, даже если речь идет не о механическом, но об органическом целом.

Если изложение не исчерпывается мотивом, но представляет собой более значительное построение — фразу, предложение, период, — то, соответственно, их параметры будут находиться в несомненной зависимости от основных признаков данного мотива. Именно поэтому такую остроту приобретает вопрос о структурных границах мотива, ответ на который открывает дорогу к точной характеристике основанных на данном мотиве более крупных построений.

Структурные же границы мотива определяются выполняемой мотивом смысловой функцией. Как это уже определено, мотив — наименьшая часть темы, обладающая репрезентативностью. И стало быть, границами мотива как смыслового элемента будут такие, при которых он сохранит способность (реальную или потенциальную) быть представителем темы вне контекста<sup>50</sup>. Как только дальнейшее сокращение мотива приведет к утрате им этой способности, он тут же перестает быть мотивом, теряя свойственные ему смысловые качества (см., например, дробление мотива до полного исчезновения его: Бетховен. Соната № 15, ч. I, т. 168—256; мотив исчезает в 240 т.).

Представительская функция мотива, его способность напоминать о теме наиболее ярко ощутима в произведениях крупной формы, где мотив существует реально вне темы в разработочных построениях. Однако мотив обнаруживается и в небольших произведениях, где разработочные или развивающие разделы отсутствуют. В этом случае используется мысленный эксперимент, позволяющий выделить наиболее

яркие в смысловом отношении элементы темы и определить их минимальные (с точки зрения смысла) границы.

В большинстве случаев в экспонировании значительна роль немотивных образований, структурно во всем подобных мотивам. Такое подобие, т. е. совпадение всех основных для построения признаков, но с различием функционального значения, называется *соизмеримостью*. Таким образом, полное определение немотивных образований выглядит следующим образом: немотивные образования — построения, соизмеримые с мотивом, но лишенные его смысловой функции.

*Мотив* (и, соответственно, *немотивное образование*) характеризуется следующими нормативными основными признаками:

*масштаб* — 1, 2 такта; *состав* — неделим, два мотива объединены во фразу; *способ членения* — мотив завершается цезурой.

Будучи элементом экспонирования, мотив не связан, однако, с определенным способом существования материала и — по определению — может существовать и вне тематического контекста, т. е. в развитии.

*Фраза* — явление сугубо структурное, не несущее обязательной смысловой функции. Фраза может состоять из двух мотивов, либо из двух немотивных образований, либо сочетать то и другое. Как и мотив, фраза не связана с определенным способом существования материала, т. е. может появляться и в экспонировании и в развитии; по основным признакам представляет собой построение, промежуточное между мотивом и предложением<sup>51</sup>.

Нормативные структурные параметры *фразы* таковы: *масштаб* — 2, 4 такта; *состав* — делится на два мотива; две фразы объединяются в предложение; *способ членения* — первая фраза в предложении заканчивается цезурой, второй фразой завершается предложение, и потому у нее в окончании — каданс.

В отличие от фразы, *предложение* неразрывно связано с изложением. Поэтому его суть, как и мотива, несводима к структурным параметрам. Даже если предложение попадает в развивающийся раздел, оно сохраняет экспонирование как способ существования заключенного в его рамки материала<sup>52</sup>. И — напротив — построение, совпадающее структурными чертами с предложением, но представляющее со-

бой развитие — это построение, соизмеримое с предложением, но не являющееся им.

Основные признаки *нормативного предложения* таковы: масштаб — 4, 8 тактов; состав — предложение членится на две фразы; два предложения объединяются в период; способ членения — каданс<sup>53</sup>.

Отступления от нормативов в мелких построениях могут касаться любого из трех признаков.

Для мотивов характерно нарушение нормативных масштаба и способа членения. Масштаб может увеличиваться (реже) и уменьшаться (чаще). Это понятно: увеличение масштаба мотива свыше двух тактов при сохранении фактора неделимости едва ли возможно, а т. к. способ членения мотива такой же, как и у фразы, то дальнейшее увеличение мотива легко превращает его во фразу; мотивы же в полтакта — не редкость (дальнейшее уменьшение масштаба мотива чревато утратой им смысловой функции). При сохранении нормативных масштаба и состава, мотив иногда завершается вместо цезуры кадансом: Бетховен. Соната для ф-но № 4, ч. II, т. 1 и 2 (два мотива, каждый из которых представляет собой каданс). В этом случае ненормативность связана обычно со стремлением придать мотиву повышенную весомость, значительность. Возможна и обратная картина, когда мотив без цезуры переходит в другой (Бетховен. Соната для ф-но № 1, ч. I, т. 1—2). Здесь достигается иная цель — подчеркивается стремительность и активность движения, что и приводит к нерасчлененности.

Во фразе могут быть нарушены все три норматива. Она может члениться на большее число мотивов или не члениться вовсе; оказываясь по масштабу и больше и меньше норматива; способ членения фразы также часто отступает от нормативного. В этой гибкости проявляется промежуточный характер фразы.

Отступления от структурных нормативов в предложении возможны двоякого свойства: если они касаются состава, а масштаб и способ членения нормативны, то ненормативность остается свойством только самого предложения; если же ненормативность возникает в масштабе предложения или способе его членения, это приводит к ненормативности того периода, в который такое предложение входит. Такие случаи рассматриваются в разделе, посвященном ненормативным периодам.

### § 3. Ритм в формообразовании

Как уже отмечалось, процесс формирования структуры протекает под значительным влиянием особенностей восприятия музыкальной формы. Рассмотренная в самом общем виде закономерность логического развертывания музыкальной формы необходимо должна включать все основные факторы и процессы, являющиеся ее элементами, и продемонстрировать некую единую плоскость, в которой они разворачиваются, сопрягаясь друг с другом в единое целое.

В это целое входят не только все аспекты структурного и смыслового характера, рассмотренные ранее, но и фактор tonального развития (специфика которого изучается в курсе гармонии) как важного элемента формообразования.

Объединяет же все эти факторы — структурный, tonальный и смысловой — феномен ритма, взятый в самом широком его понимании, как «принцип порядка, организованности в чередовании, во всяком движении»<sup>54</sup>. Ибо именно движение захватывает все, что составляет материнскую сторону музыки, всю музыкальную ткань, весь материал в целом, а ритм, следовательно, является основным упорядочивающим это движение фактором. Ритм наблюдается на любом из перечисленных уровней: структурном, смысловом, tonальном.

*Структурный ритм* — это ритмическая закономерность в смене, сочетании, масштабных взаимоотношениях структур; он действует по-разному в мелких построениях и на уровне простых и сложных форм.

*Тональный ритм* — это отражение ритмической пульсации в смене tonальностей, иными словами, это пульс модулирования (частный случай — ритм смены гармонических функций).

И, наконец, *смысловой ритм* отражает все те взаимоотношения, которые возникают между различным материалом: сюда входят и смены его типов, способов существования и функций, а также смены и взаимоотношения чисто тематического характера.

Исследование ритмических закономерностей формообразования в полном объеме — это еще не написанные страницы теоретического музыкознания. Наиболее основательно изучен структурный ритм мелких построений<sup>55</sup>. Обнаружены три процесса масштабного взаимодействия структур: суммирование, дробление и замыкание.

*Суммированием* называется такой процесс, когда последующее построение равно (или приблизительно равно) по масштабу сумме двух или более предыдущих.

*Дробление* — обратный процесс: после данного построения следуют более мелкие, сумма которых равна (или приблизительно равна) протяженности начального.

*Замыканием* называется процесс суммирования, возникающий после дробления.

Действие этих процессов выходит далеко за рамки взаимоотношений мелких структур и проявляется также в смысловом и тонально-гармоническом аспектах формообразующего ритма. Интересна, в частности, параллель между типичной структурной формулой, заключающей все три принципа (2+2+1+1+2) и основными этапами логического развертывания: изложение — переизложение — развитие (дробление) — завершение, репризность (замыкание)<sup>56</sup>. Характерно, что дробление — процесс, свойственный для развивающихся структур, в частности, для разрабаточного развития, а замыкание присуще завершению.

Очень важным проявлением ритма в процессе формообразования является совпадение (или несовпадение) структурных, тональных и смысловых границ. Наибольшее значение этот фактор приобретает в тех простых и сложных формах, где существует несколько разделов, где, наряду с экспонированием, есть и развитие, где совпадение или несовпадение ритмических фаз и их границ во многом определяет характер процесса формообразования.

## Глава V

### ПЕРИОД

#### § 1. Общая характеристика. Нормативный экспозиционный период (НЭП)

*Период* — это форма, предназначенная исключительно для экспозиции материала. Это означает, что построение может считаться периодом в том случае, если способ существования материала в этом построении представляет собой изложение<sup>58</sup>.

Именно функцией периода определяется особая уравновешенность всех компонентов этой формы. Важную роль в этом играет арочная связь ее элементов и в особенности ка-

дансов в концах предложений<sup>59</sup>. Неполный каданс после первого предложения разрешается в устойчивый полный после второго — на расстоянии. Такое разрешение способствует значительной цельности формы, оказываясь как бы стягивающей скобой для всех ее элементов.

Характеристика любого периода обязательно должна включать его особенности с точки зрения материала и тонального развития, демонстрируя совпадение или несовпадение структурного, тонального и смыслового ритмов.

По материалу различаются периоды повторного и неповторного строения.

*Период повторного строения* состоит из предложений, совпадающих по материалу хотя бы своим началом. Если же материал не совпадает даже в началах предложений, т. е. второе предложение (и последующие, если они есть) не ощущается как переизложение материала, такой период относится к числу *периодов неповторного строения*<sup>60</sup>.

С точки зрения тонального развития периоды классифицируются следующим образом: 1) *однотональные периоды* начинаются и завершаются в одной и той же тональности; 2) в *модулирующих периодах* начало и конец звучат в разных тональностях; 3) независимо от принадлежности к любому из двух предыдущих типов, период оказывается *модуляционным*, если внутри периода возникает модуляция в тональность, не совпадающую с конечной<sup>61</sup>.

Структурные параметры нормативного экспозиционного периода (сокращенно — НЭП) таковы:

масштаб — 8,16 тактов; состав — 2 равных по масштабу предложения; способ членения — неполный каданс после первого предложения и полный каданс после второго.

## § 2. Ненормативный экспозиционный период (ННЭП)

Период может быть *ненормативным* по любому из трех основных признаков, а иногда и по нескольким сразу<sup>62</sup>.

*Ненормативность по масштабу* возникает в следующих случаях:

1) Каждое из предложений само ненормативно по масштабу. Если при этом предложения равновелики (6 + 6, 3 + 3, 5 + 5 и т. п.), то ненормативность не слишком значительна. Такой период называется *симметричным* и находится на грани между НЭП и ННЭП<sup>63</sup>.



2) Предложения не равны по масштабу. Реже такая ненормативность возникает в связи с увеличенным масштабом первого предложения или усеченностью второго<sup>64</sup>. Гораздо чаще происходит нарушение нормативности за счет увеличения масштаба второго предложения.

Такое увеличение может быть достигнуто двумя путями, принципиально различающимися по своей функции в периоде:

а) если увеличение масштаба представляет собой внедрение во второе предложение элементов развития, оно называется *расширением*<sup>65</sup> (иногда расширение возможно и вне рамок второго предложения, но оно всегда — участок развития в экспозиционном в основе периоде);

б) если же масштаб периода увеличивается, благодаря звучащему после периода завершающему построению, основная функция которого — закрепить полный каданс многократным кадансированием в той же тональности, — такое увеличение масштаба называется *дополнением*. Для дополнения достаточно характерным оказывается появление новых мотивов, как это свойственно для завершающего материала; расширение же строится, как правило, на основном материале периода<sup>66</sup>. Существует также особая разновидность — *модулирующее дополнение*, функция которого заключается в возвращении к первоначальной тональности после завершения модулирующего периода<sup>67</sup>.

*Ненормативность по составу* возникает в следующих случаях:

1) Период представляет собой неделимую на предложения структуру. Иногда масштаб такого периода делает несомненным его восприятие как самостоятельного, законченного раздела формы. Такой период называется *слитным* (Бетховен. Соната № 4, ч. II, т. 15—24). Однако встречаются слитные периоды, написанные в быстром темпе, которые в определенных условиях могли бы быть восприняты как предложения; только их место и функция в более крупной форме (чаще всего они представляют собой отделенную знаком репризы первую часть простой двух- или трехчастной формы) делают возможным их восприятие как периодов. Такие периоды получили наименование *период-предложение*<sup>68</sup>. (Бетховен. Симфония № 1, ч. III, первый период).

2) К числу ненормативных по составу относятся также периоды с количеством предложений более двух.

*Ненормативность по способу* членения возникает в следующих двух случаях:

- 1) если срединный каданс после первого предложения оказывается вместо неполного — полным<sup>69</sup>;
- 2) и если заключительным кадансом вместо полного оказывается неполный; в последнем случае период называется *разомкнутым*<sup>70</sup>.

### § 3. Удвоенные формы периода

В определенных случаях перед композиторами возникла необходимость в увеличении масштаба и значения экспозиционного раздела формы. Одним из наиболее широко использованных в этой ситуации приемов является удвоение периода, т. е. его переизложение сразу же после первоначального проведения.

Такого рода периоды называются *удвоенными*, и в зависимости от количества и качественного характера изменений в переизложении делятся на три типа: повторенный период, двойной период и сложный период.

*Повторенным* называется период, переизложение в котором сводится к точному повторению. Вместо воспроизведения периода можно было бы поставить знак репрезы (как часто и делается). Никакой новой формы при этом не возникает, и период используется только с одной целью — продлить момент экспозиции.

*Двойным периодом* называется такая его удвоенная форма, в которой в переизложении возникают декоративные изменения (т. е. касающиеся фактуры, ритма, но не затрагивающие существенных черт материала и структуры), либо незначительные изменения масштаба, кадансирования и т. п. В двойном периоде происходит как бы объединение в рамках новой формы двух периодов. Это связано с психологическим эффектом восприятия декоративных изменений (т. е. процессом узнавания-сравнения).

*Сложным* называется период, в котором при переизложении возникают существенные изменения материала: либо значительное увеличение масштаба периода, либо изменение структуры, появление нового рельефного материала, возникновение полифонической фактуры и т. п. Благодаря таким свойствам второго периода, в сложном периоде образуется значительный эффект общепроцессуального развития и динамизации материала, сплавляющий оба периода

в нерасторжимое целое<sup>71</sup>. Пример сложного периода: Бетховен. Соната для ф-но № 3, ч. IV, т. 69—101; первый период — т. 69—76, НЭП; второй — т. 77—101, ННЭП по масштабу (расширение), по составу (3 предложения) и способу членения (первые два предложения заканчиваются полным несовершенным кадансом).

В качестве редких исключений существуют *утроенные формы периода*, которые классифицируются подобно удвоенным. Примером сложного утроенного периода может служить начало III части Шестой симфонии Бетховена (т. 1—86), где первый период — т. 1—16, ННЭП по способу членения; второй — т. 17—32, точно такой же; третий — т. 33—86, это ННЭП по масштабу (расширение и дополнение) и по составу (три предложения: т. 33—41; 42—52; 53—75).

## Глава VI

### ПРОСТЫЕ ФОРМЫ

#### § 1. Общая характеристика

С конструктивной точки зрения к простым формам относят структуры, состоящие из разделов, соизмеримых с периодом. Однако этот подход не исчерпывает существа простых форм. Главным моментом функционально-содержательного характера является соотношение в этих формах экспозиционности и развития. Если экспозиционность в простой двух- или трехчастной форме минимальна, т. е. в рамках этой формы экспонируется только один музыкальный материал, то обязательно появляется развитие, основанное, как правило, на этом же материале. В этом случае простая форма отличается единством материала как в экспозиционных, так и в развивающих разделах. Если же в такой форме экспонируются два различных материала, то развитие как способ существования сводится к минимуму, т. е. отсутствуют разделы, ему посвященные, и оно либо проникает в периоды, либо отсутствует вовсе. В этом случае простая форма отмечена единством способа существования материала.

Таким образом в простых формах обеспечивается сохранение определенного смыслового единства при возможной (в двух- или трехчастных формах) структурной рас-

члененности; в последнем случае эталоном структуры каждой части является первый период.

В простых формах, состоящих из двух или трех частей, не совпадает функция этих частей. Этим простые формы отличаются от удвоенного или утроенного периода, где функции всех периодов идентичны: экспонирование одного и того же материала. В простых формах либо экспонируется разный материал, либо один и тот же материал экспонируется и развивается<sup>72</sup>. Основой простых форм является сопряжение; сопоставление, если оно и имеет место в простых формах, тем или иным путем обычно нейтрализуется.

## § 2. Одночастная форма

*Одночастными формами* называются такие структуры, которые по своим параметрам не выходят за рамки периода<sup>73</sup>, но либо резко отграничены от остального материала произведения, либо оказываются самостоятельными произведениями. Одночастная форма автономна.

Первый из указанных случаев встречается в одночастных вступительных разделах сонатных форм, которые, наряду с изложением материала, могут включать и его развитие (чаще всего, в качестве расширения)<sup>74</sup>.

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, в этом качестве одночастная форма должна иметь ярко ощутимые начало, середину и конец, т. е. необходимые свойства срединного развития и завершающего раздела должны сосуществовать с формой периода, на однофазный структурный ритм накладывается трехфазный логически-смысловый<sup>75</sup>.

В результате такого сосуществования период в подавляющем большинстве случаев становится ненормативным<sup>76</sup>.

Во-вторых, сам масштаб нормативного периода незначителен, чтобы оказаться достаточным для полноценного произведения. Всякое же увеличение масштаба приводит к ненормативности.

Таким образом, в качестве одночастной формы чаще всего выступает ННЭП, отдельные участки которого, выполняющие функцию развития и завершения, могут оказаться несколько гипертрофированными <sup>77</sup>.

### § 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. <sup>78</sup> В большой степени двухчастная форма характерна и для некоторых жанров русской народной песни: хороводных, игровых, плясовых. В профессиональной музыке существует целая группа двухчастных форм, различных по конструкции и внутренним чертам.

В качестве первой части двухчастных форм всех типов выступает период (нормативный или ненормативный) <sup>79</sup>. Тип простой двухчастной формы определяется по характеру второй части, всегда соизмеримой с первым периодом, и по тем соотношениям, которые образуются между двумя частями.

Разновидности вторых частей определяются способом существования материала этих частей. Встречаются три их типа: 1) изложение нового материала (В); 2) продолженное развитие материала первого периода (А<sub>1</sub>); 3) совмещение изложения и развития; в этом случае вторая часть членится на два раздела, причем, первый из них содержит либо развитие материала либо приближается к изложению (но это всегда изложение, не превышающее рамок предложения), второй же — представляет собой *включение* (т. е. повторение) фрагмента первой части формы; масштабы этого фрагмента также соизмеримы с предложением (реже это бывает фраза либо структура, превышающая предложение); наиболее типично включение второго предложения первого периода двухчастной формы. Такая форма получила наименование *простой двухчастной формы со включением* <sup>80</sup> (необходимо помнить, что при любых масштабных соотношениях разделов внутри второй части, она должна быть соизмеримой с первым периодом).

Эти три типа двухчастных форм весьма отличаются друг от друга взаимоотношением материала внутри них, процессом формирования и взаимодействием в них 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 потому композитору приходится всякий раз решать проблему объединения двух самостоятельных по материалу периодов в целое.

Типические решения этой проблемы таковы: а) если подобная двухчастная форма возникает в вокальной музыке, то многократное повторение запева-припева как бы заменяет собой их внутреннее сопряжение (аналогичное решение возможно и в инструментальной музыке; например: Шуберт. Вальсы, ор. 18-а, № 1, где простая двухчастная форма типа АВ повторяется четырежды, учитывая знаки реприз); б) если же произведение написано в жанрах инструментальной музыки, то на первый план выступает тонально-гармонический ритм, обеспечивающий единство и цельность формы. Пьеса «Шарманщик поет» из «Детского альбома» Чайковского является примером самостоятельного сочинения, в котором вторая часть — это разросшееся до размеров периода дополнение, целиком звучащее на тоническом органном пункте; примером подобной двухчастной формы как части более крупного сочинения может послужить начало шопеновского Вальса, ор. 34, № 1: вторая часть этой двухчастной формы также вплотную примыкает к первой как дополнение — это дважды повторенный каданс в основной тональности, в котором, за исключением идентичных тонок в концах предложений, все остальное звучит на доминантовом органном пункте.

Во второй из разновидностей — *простой двухчастной форме типа АА<sub>1</sub>* — структурный ритм не совпадает со смысловым: двухфазному структурному ритму противоестествен однофазный тематический, т. к. общий материал частей обеспечивает смысловое единство формы в целом. Уравновешенность такой формы обеспечена структурным подобием частей: вторая часть, как правило, соизмерима в этом случае с периодом<sup>81</sup>. Особую же спаянность придает такой форме совершенно самостоятельный тональный ритм; он включает три фазы: начальную, промежуточную и конечную, — и каждая из них определяется специфическим отно-

шением 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 (иногда и оба этих момента структуры), в конце же второй части обязательно следует возвращение к тональной устойчивости, чаще (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 определенность (не случайно такие формы легче всего обнаруживаются и классифицируются).

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. Двум фазам структурного ритма противостоят трехфазные тональный и смысловой ритмы; и если структурная двухфазность выражена недостаточно четко, если она хоть скольконибудь заметно ослабляется из-за диспропорции масштабов, это неизбежно приводит к ощутимому крену в сторону трехчастной формы — в чем и сказывается преобладание двух трехфазных ритмов над одним двухфазным<sup>82</sup>. Более подробно о классификации таких усложненных форм речь пойдет далее.

Простая двухчастная форма бытует и как самостоятельная пьеса, и как куплет песенной формы, и как часть более крупного произведения. Одним из наиболее характерных применений является ее использование в качестве формы темы

в вариационном цикле (возможно в этом проявляются издавна присущие двухчастной форме черты песенного куплета, рассчитанного на многократное повторение) <sup>83</sup>.

#### § 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» <sup>84</sup>. 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 всех трех ритмов, обеспечивающему внутреннюю непротиворечивость формы; 2) эффекту возвращения в репризе, создающему особого рода законченность (возвращение — один из универсальных признаков завершения в искусстве) <sup>85</sup>.

Совпадение фаз всех трех ритмов образуется благодаря структуре, представляющей собой сочетание трех частей, соизмеримых с периодом. Поэтому и структурный ритм становится трехфазным, совпадая в границах со смысловым и тональным.

Первая и последняя части — это периоды, т. е. изложение материала в первой и переизложение в третьей частях. Типы середины определяются способом существования материала в них и классифицируются следующим образом:

1). Средняя часть — показ нового материала (В); встречается сравнительно редко, т. к. принципом соотношения материала между крайними частями и серединой оказывается сопоставление, осуществленное в границах скромных масштабов малой формы, не компенсированное дальнейшим сопряжением, что всегда чревато распадом формы, нарушением в ней единства. Такие середины встречаются в ярко выраженных песенно-танцевальных сочинениях, цельность и внутреннее единство которых осуществляются, главным образом, на уровне жанра, и форма которых может быть воспринята как микросюжета (например: Шопен. Мазурка, ор. 33 № 3; Чайковский. Детский альбом. «Немецкая песенка»). Середина этого типа, как и крайние части, представляет собой период.

2). Средняя часть — развитие материала первой



части. Поскольку существует три вида развития, и все они встречаются в качестве середины простой трехчастной формы, то возникают следующие разновидности:

а) середина, представляющая собой связку-переход (с-п); например: Бетховен. Симфония № 2, ч. III, середина Трио;

б) середина — продолженное развитие ( $A_1$ ); например: Бетховен. Соната № 9 для ф-но, ч. II, середина первого раздела;

в) середина — разработочное развитие (R); например: Бетховен. Соната № 2 для ф-но, ч. III, середина первого раздела.

Во всех этих случаях середина только соизмерима с периодом, хотя ее масштабы могут несколько отличаться (в ту или другую сторону) от первой части<sup>86</sup>.

В простой трехчастной форме реприза, как уже отмечалось, представляет собой период, и, следовательно, в ней происходит полноценное переизложение материала первой части. Однако существует несколько разновидностей переизложения, в зависимости от которых существует три основных вида реприз:

1) *точные репризы*, переизложение в которых сведено к точному повторению<sup>87</sup>;

2) *неточные репризы по масштабу*;

3) *неточные репризы по материалу*.

Первый тип не требует особых комментариев; новое качество при восприятии материала связано только с местоположением репризы в форме.

Второй тип — это, по сути, такое же точное повторение материала, при котором, однако, масштаб незначительно сокращается (*сокращенная реприза*) или увеличивается (*расширенная реприза*), однако нового качества при этом не возникает. Например: Бетховен. Соната для ф-но № 2, ч. III, реприза первого раздела (расширенная); соната для ф-но № 1, ч. III, реприза Трио (сокращенная).

Третий тип реприз связан с качественным преобразованием материала при переизложении и включает две разновидности:

а) *варьированная реприза* — переизложение материала первой части с декоративными изменениями (аналогично переизложению в двойном периоде)<sup>88</sup>;

б) *динамическая реприза* — переизложение материала пер-

вой части с существенными изменениями (аналогично переизложению в сложном периоде).

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 срединны типа  $c-n$ ). Но если варьированная реприза всегда отмечена сохранением структуры первого периода (Бетховен. Соната для ф-но № 12, ч. II, реприза первого раздела — варьированная, расширенная), то динамические репризы связаны, как правило, с ломкой структуры, и в частности, с изменением одного из основных признаков первого периода — состава. Очень часто периоду из двух предложений в первой части формы противостоят слитный период в динамической репризе (Бетховен. Соната для ф-но № 1, ч. III, реприза первого раздела). Подобные случаи нередко оказываются поводом для спорного толкования формы в целом<sup>89</sup>.

Между тем, учитывая трехфазность тонального и смыслового ритмов, только четкое ощущение двухчастности в структуре, выражающееся прежде всего в масштабных соотношениях, позволяет услышать форму двухчастной. А потому достаточно или середине или репризе оказаться в масштабном отношении соизмеримой с периодом, как трехчастность проявится и в структуре в целом, даже — что бывает редко — если реприза будет представлена только предложением. Характерный пример такого рода: Моцарт. Соната для ф-но № 10, К. 330, ч. II, середина; первая часть — это ННЭП по способу членения масштабом в 8 тактов, местная середина (тип В) — НЭП такого же масштаба, и, наконец, реприза — это одно предложение (первое), но завершающееся полным совершенным кадансом (в первой части это был несовершенный каданс). 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, вся реприза звучит на органном пункте тоники и по сумме всех этих признаков должна была бы ощущаться кодой простой двухчастной формы. Однако сила воздействия тонального и смыслового ритмов такова, что даже этого «намек» на репризу оказывается достаточно, чтобы проявилась и структурная трехчастность.

И напротив — как бы ни были отчленены друг от друга два раздела второй части в простой двухчастной форме со

включением (см., например, рефрен финала бетховенской сонаты для ф-но № 2, т. 1—16), коль скоро масштабные соотношения не оставляют сомнения в наличии двух соизмеримых частей, структурной трехчастности не возникает.

В Анданте из сонаты для ф-но № 15 Бетховена (см. приложение 89) масштабные соотношения частей таковы: первая часть—НЭП, т. 1—8, повторенный (знаки реприз); середина—продолженное развитие (тип  $A_1$ ), т. 9—16, т. е. соизмерима с первой частью; и динамическая реприза масштабом 6 тактов (т. 17—22), представляющая собой слитный период. Таким образом, наличие двух частей, соизмеримых с периодом, допускает существование в качестве третьей—построение меньшего, чем в предыдущих двух частях, масштаба; структура же в целом—несомненно трехчастна.

### § 5. Удвоенные простые формы.

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

Существует 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 в переизложениях возникают декоративные изменения. В таких формах повторение, естественно, выписано полностью, и в зависимости от порядка следования частей и их повторений встречаются две разновидности таких форм:

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

а) в двухчастной—ААВВ (Бетховен. Соната № 29, ч. II, первый раздел);

б) в трехчастной—АА ВА ВА (Бетховен. Соната для ф-но № 6, ч. II, середина);

2) если порядок следования частей становится сквозным:

а) в двухчастной — АВ АВ (Чайковский. Романс для ф-но, соч. 5, первая часть);

б) в трехчастной — происходит как бы слияние двух трехчастных форм:  $\begin{matrix} АВА \\ АВА \end{matrix}$  — т. е. возникает пятичастная структура АВАВА (Шопен. Ноктюрн № 11, оп. 37 № 1, первая часть).

По приведенным примерам видно, 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<sup>90</sup>.

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 обозначającego их термина. Примером такой формы может служить финал гайдновской сонаты для ф-но ми минор (№ 2, Ноб., XVI/34). Во втором произведении 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 четырех до десяти тактов), а включение, в свою очередь, превращается в полноценную варьированную репризу масштабом в 8 тактов. Таким образом, переизложение демонстрирует качественное преобразование материала, «взрывающее» его первоначальную структуру. 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).

## Глава VII

### СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Масштаб, состав и способ членения материала, взятые в комплексе, являются внешним отражением весомости, значительности построений-разделов простых форм. Разумеется, на разных участках простой формы степень насыщенности музыкальными событиями неодинакова, и как уже говори-

лось, своеобразным эталоном в этом случае становится первый период. В простой двухчастной форме ему соответствует по насыщенности вторая часть, уравновешивая его; в трехчастной же форме вторая (или третья) часть может быть менее насыщена, чем первый период, но вместе взятые вторая и третья части оправдывают вдвое больший (по отношению к первой) масштаб.

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

В сложных формах эта роль периода заметно ослаблена или исчезает вовсе, т. к. в большинстве из них структурной единицей оказывается не период, но простая двух- или трехчастная форма<sup>91</sup>.

Качественно иными оказываются пространственные масштабы действия, значительно возрастает число музыкальных событий, и потому взаимодействие разделов сложной формы, корреляция этих событий на всем протяжении ее требуют иных, более мощных средств интеграции, чем в простых формах. В сложных формах ими становятся единые для каждой структуры *формообразующие принципы*<sup>92</sup>, каковыми являются тождество, контраст, динамическое сопряжение. Эти принципы представляют собой наиболее сложное и глубокое воплощение взаимодействия основных типов соотношения материала — сопоставления и сопряжения; и они реализуются как главный драматургический стержень сложной формы. С другой стороны, формообразующие принципы выполняют и функцию основного критерия для каждого типа сложных форм, ибо именно под их непосредственным воздействием материал организуется в ту, а не иную структуру.

Для становления структуры и для 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 обозначенные разделы. Конструктивные принципы чаще всего отражают не количественную характеристи-

ку сложных форм, но присущее им определенное качество: к примеру, в самом названии сложной трехчастной формы обозначен принцип репризной трехчастности, но не буквальное количество частей, как это происходит в названии *простая трехчастная форма*.

Конструктивные принципы не могут служить критерием того или иного типа сложных форм, т. к. некоторые формы 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 в обязательном порядке включает демонстрацию действия конструктивного (дифференцирующего) и формообразующего (интегрирующего) принципов, что обеспечивает 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, основанные на принципах тождества и контраста. На более высоком уровне оказывается сонатная форма, в основу которой положен принцип динамического сопряжения. Вершину этой системы занимают высшие типы формы рондо (т. е. рондосонаты), которые образуются благодаря взаимодействию всех трех формообразующих принципов — тождества, контраста и динамического сопряжения<sup>93</sup>.

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 европейской музыке XVIII—XX вв. На ней основывается и порядок дальнейшего рассмотрения каждой из сложных форм.

## § 1. Общая характеристика

Форма вариаций основана на многократном переизложении темы, обычно помещаемой в начале вариационного цикла. Формообразующим принципом вариаций является *принцип тождества*, понимаемого как подобие, т. е. сочетание максимума связи с обязательным минимумом различия<sup>94</sup>, ибо в вариационной форме переизложение обязательно связано с внесением каких-либо изменений и никогда не ограничивается точным повторением<sup>95</sup>.

Обновленное переизложение — наиболее простой и естественный способ преобразования материала, проникающий, как это показано, и во все простые формы: удвоенные и утроенные, эти формы приближаются к вариационному циклу. Однако для осуществления вариационной формы необходима реализация присущего этой форме конструктивного принципа многочастности.

*Принцип многочастности* в его самом общем толковании основан на следующих свойствах:

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

б) структурный ритм теряет существенное значение и как фактор формообразования вытесняется на периферию восприятия.

В применении к вариационной форме принцип многочастности действует неодинаково в ее отдельных разновидностях, однако, как показывает творческая практика, даже в небольшом вариационном цикле должно быть не менее семи — девяти частей, соизмеримых с периодом; только в этом случае структурный ритм воспринимается как многофазный, т. е. число его фаз утрачивает непосредственную ощутимость.

Отсутствие регламентированного числа частей в вариационном цикле обусловлено его разомкнутостью, т. е. принципиальной возможностью появления еще одной вариации после финальной<sup>96</sup>. Поэтому для любой разновидности вариационного цикла всегда актуальной оказывается проблема

завершения цикла, т. е. проблема финальной вариации.

Как воплощение принципа тождества вариации являются исторически одной из самых ранних, распространенных уже в полифонической музыке сложных форм<sup>97</sup>. В то же время вариации — одна из наиболее широко используемых форм в музыке XX века. 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.

Каждая из этих разновидностей характеризуется только ей свойственной конкретной реализацией формообразующего и конструктивного принципов. Остальные типы вариационных циклов: двойные, на выдержанную мелодию, вариантно-строфические и т. п., — по действию формообразующего и конструктивного принципов примыкают к той или иной основной разновидности.

## § 2. Полифонические вариации.

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

Неизменяемой темой может оказаться сформулированный в начале цикла гармонический комплекс, либо — мелодическая линия, звучащая в качестве темы и в большинстве вариаций в нижнем голосе — басу.

Тема, звучащая как гармонический комплекс, свойственна для *чаконь*, мелодическая тема — для *пассакалий* (последняя поэтому иногда именуется «*бассо остинато*») <sup>98</sup>.

Конструктивный принцип полифонических вариаций включает следующие элементы:

а) структура темы полифонических вариаций ограничена рамками периода; в пассакалии, где полифоническое начало выражено ярче, чем в чаконе, тема часто нерасчленима на предложения, а иногда сводится к одному четырехтакту-предложению;



б) ограниченная структура темы обуславливает ярко выраженную многочастность полифонических вариаций: количество вариаций в цикле редко бывает меньше девяти, максимальное же число вариаций достигает нескольких десятков (40—60);

в) и в чаконе и в пассакалии полифоническое начало проявляется в нерасчлененности цикла на отдельные замкнутые вариации; степень нерасчлененности может колебаться от вторгающегося каданса, спанвающего две вариации и одновременно демонстрирующего цезуру между ними, до полного несовпадения структурных границ темы и изменяемой «надстройки».

Если нерасчлененность вариаций обеспечивает преодоление структурной дробности, то тематическая смысловая дробность преодолевается объединением вариаций в группы, родственные по способу варьирования (прежде всего — фактурой).

Творческая практика демонстрирует следующие типичные приемы организации цикла полифонических вариаций:

а) сквозное развитие, направленное к завершающей цикл кульминации (Бах. Пассакалия для органа до минор);

б) движение к кульминации в центре формы и уход от нее (Шостакович. Прелюдия № 12, соль-диез минор из цикла «24 прелюдии и фуги для ф-но»)

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 соль минор; Бах. Чакона из Партиты для скрипки соло ре минор).

Проблема финала также отмечена несколькими решениями:

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

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

в) в вокальных формах — смена пения инструментальным «послесловием» (Перселл. «Дидона и Эней», ария Дидоны из III д.);

г) внесение изменений в ранее неизменяемую тему как демонстрация отступления от норм варьирования в данном цикле и, следовательно, его завершения (Бах. Месса си минор, № 16: в последних двух и одной трети такта меняются остиная тема в басу и тональность);

д) наконец, отсутствие 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 импровизированной каденцией исполнителя (Гендель. Пассакалия из сюиты для клавира соль минор; см. также запись исполнения этой сюиты немецким клавесинистом Гансом Пишнером).

Иногда несколько приемов завершения совмещены. В женской арии ре минор из второго действия оперы Перселла «Дидона и Эней», которая также представляет собой пассакалию, последние проведения темы сугубо инструментальны (сценически — это танец женщины из свиты Дидоны), и в то же время предпоследнее проведение темы отмечено изменением темы в басу и отклонением в параллельную тональность.

Пассакалия и чакона были широко распространены в музыке XVII—XVIII вв., затем на некоторое время они вышли из употребления, но уже в последней трети XIX века интерес к ним возрождается, а в XX в. полифонические вариации (в особенности различные виды «бассо остиinato») вновь завоевывают популярность<sup>99</sup>.

### § 3. Строгие (классические) вариации.

*Строгие вариации* многими чертами связаны с полифоническими, что объяснимо генетическим родством этих двух типов вариационной формы<sup>100</sup>. Строгие вариации получили широчайшее распространение в творчестве венских классиков. Однако уже в доклассическую эпоху строгие вариации не были редкостью, и — напротив — 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 в вариациях;

в) наличием в теме определенных «знаковых» моментов — ярких интонационных и гармонических мотивов, напоминающих о теме и сохраняющихся даже в значительно преобразованном контексте вариаций.

Формообразующий принцип тождества реализуется в строгих вариациях следующим образом:

максимум связи заключается в строгом соответствии темы и в каждой вариации по следующим параметрам: основные структурные признаки (масштаб, состав, способ членения), гармонический и тональный планы; максимум связи обеспечивается также метрическим и тональным единством всего цикла;

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

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

Конструктивный принцип строгих вариаций заключается в следующем:

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

б) расчлененности способствует и сравнительно развернутая форма темы и, соответственно, каждой из вариаций; наиболее характерная структура в этом случае — простая двухчастная форма со включением, как балансирующая между полной завершенностью и необходимостью дальнейшего движения (что вызвано противоречием двухфазного структурного и трехфазных тонального и смыслового ритмов) <sup>101</sup>;

в) многочастность в строгих вариациях выражена в ином, по сравнению с полифоническим циклом, диапазоне: количество вариаций колеблется от трех до пятнадцати-двадцати;

однако общее количество частей, соизмеримых с периодом, остается в тех же пределах.

Большая протяженность темы и каждой вариации и, с другой стороны, их меньшее число во многом смягчают проблему раздробленности цикла. Все же в большинстве циклов легко улавливаются поступательное усложнение приемов варьирования, формирование ладово-темповой трехчастности как характерные свойства 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 ф-но № 23, ч. II); основной же прием финиширования — это нарушение принципа строгого соответствия структуре темы в структуре финальной вариации. Кроме того, в финальной вариации могут изменяться метр и тональный план темы. Достаточно часто появляется и кода — либо как дополнение к финальной вариации, либо даже как самостоятельный раздел формы. Нарушение в финальной вариации основного принципа строгого соответствия с темой не превращает вариации в целом в свободные, но напротив, становится своеобразной нормой строгого вариационного цикла<sup>102</sup>.

В творчестве венских классиков образовались две разновидности строгих вариаций, которые редко выделялись в самостоятельные циклы, сосуществуя в рамках одного сочинения. Это орнаментальные и жанровые вариации.

Более ранними оказались *орнаментальные вариации* — присущий им способ преобразования материала закрепился в «дублях» старинных сюит, вариациях на хоральную тему и т. п.; суть орнаментирования заключается в фигурационном колорировании мелодического голоса (или голосов), его «растворении в фигурации»<sup>103</sup>.

*Жанровые вариации* представляют собой такое преобразование темы, при котором каждая вариация приобретает индивидуальные жанровые и образные черты<sup>104</sup>.

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

В отличие от темы орнаментальная вариация, будучи изложением, всегда сохраняет оттенок вторичности, несамостоятельности. Это обстоятельство делает орнамен-

тальные вариации зависимыми от темы, и, следовательно, обеспечивает единство цикла (что, несомненно, сближает их с полифоническими вариациями).

Жанровые вариации гораздо более самостоятельны по отношению к теме и друг к другу. Сохраняя оттенок первичности, оригинальности, они уподобляются тем самым теме.

Вариационный цикл венских классиков, как это отмечалось, включает, обычно, 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 интоладовой тональности. Однако уже Бетховен трактует тональный план более свободно, включая, наряду с интоладовыми, интональные вариации.

Нарушение принципа строгого соответствия теме в финальной вариации, распространение жанровых вариаций, а также включение интональных вариаций — все это предпосылки для появления цикла свободных вариаций.

#### § 4. Свободные вариации

Стремление композиторов послеклассической эпохи к отражению самостоятельных, изолированных 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 немы-

слимы 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 привносится, 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 мотивности, «знаковости»<sup>105</sup>. Не случайно композиторы послеклассической эпохи реже прибегают к использованию тем, заимствованных у других композиторов (что было чрезвычайно широко распространенным явлением в классических вариациях).

Особенности реализации формообразующего принципа, таким образом, заключаются в том, что максимум связи в свободных вариациях не имеет четко зафиксированных 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 оно подчинено максимуму связи; если же этот основной для вариаций принцип нарушен, если связь вариаций с темой и между собой становится трудноуловимой, факультативной, то исчезает тождество, и форма целого не воспринимается как вариационный цикл (как это и происходит в сюитах типа «Карнавала» Шумана)<sup>106</sup>.

Чаще всего свободный вариационный цикл включает вариации и других типов (строгие, остинатные), благодаря которым и поддерживается эффект максимума связи.

Конструкция свободных вариаций в общих чертах напоминает осуществление конструктивного принципа в цикле строгих вариаций. Однако еще более определенной становится независимость вариаций и, следовательно, их отчлененность от темы и друг от друга; более активными и могущественными 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). Однако конкретное решение этой проблемы всякий раз индивидуально и также является частью композиторского замысла.

Еще более сложной становится проблема финала свободного вариационного цикла. Чаще всего финал строится как несоизмеримая по отношению к теме и другим вариациям, намного более развернутая по масштабу и структуре пьеса. Как это было и в строгих вариациях, в финале свободных встречаются элементы предшествующих вариаций, что придает финалу 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, распространяются вариации, в которых сочетаются переизложение и разработочное развитие. Такое объединение способов существования тематического материала характерно, прежде всего, для двойных вариаций.

*Двойные вариации* — это вариации на две темы, близкие по материалу, написанные либо в одноименных интональных 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 — это, как правило, и кульминация цикла.

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 фа минор)<sup>107</sup>.

Таким образом, воплощение принципа тождества в двойных вариациях может совершаться в строгих или свободных вариациях, но включает, наряду с переизложением,

и разработочное развитие. Основные же особенности двойных вариаций связаны с их конструкцией, о которой шла речь выше.

В развернутых сонатно-симфонических циклах венских классиков (и позднее) в качестве отдельных частей появляются также *промежуточные типы вариаций*. В них зачастую объединяются черты, характерные для всех трех основных типов вариационных 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 промежуточного цикла встречаются и вариации гомофонно-гармонического склада, соответствующие теме по всем основным параметрам, т. е. строгие. И рядом с ними могут фигурировать вариации, столь интенсивно преображающие тему, что их нельзя не считать свободными.

Кроме того, для вариационного цикла такого рода характерен более развитый тональный план, чем это свойственно циклу строгих вариаций; в качестве альтернативы используется не только одноименная интоладовая тональность, но и ряд других тоналностей первой и даже второй степени родства.

Проникает в такие циклы и развитие, как способ существования материала: некоторые разделы такого цикла написаны в форме фугато или связаны с иным, неполифоническим развитием, что является чертой, заимствованной из двойных вариаций.

Вариации промежуточного типа вызваны к жизни необходимостью значительной симфонизации вариационного цикла, включения его в сквозную драматургию симфонического или камерного циклического произведения.

## § 6. Сопрано-остинато и куплетно-вариационная форма

Вариации *сопрано-остинато* широкое распространение получили в вокальной музыке XIX века, хотя этот тип вариаций встречается гораздо ранее в клавирных и органных со-



чинениях композиторов XVII—XVIII вв. В сопрано-остинато варьирование осуществляется следующим образом: при неизменной мелодии обновляется сопровождение каждой строфы, причем, новое сопровождение призвано как бы оттенить особенности текста в строфе (Мусоргский. «Борис Годунов», песня Варлаама); однако иногда обновление способствует сквозному музыкальному развитию 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 мышления; 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* форма. В ней сохраняется столь же четкое ощущение строфы, как и в сопрано-остинато. Однако, в отличие от последней, мелодия в каждой из строф также претерпевает определенные (иногда весьма значительные) изменения, хотя интонационное родство 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 века, не потеряла она своего значения и в XX веке. В инструментальной музыке вариантно-строфическая форма часто встречается в сочинениях Листа. И хотя ее возможности в инструментальных жанрах более ограничены, она не потеряла своего значения вплоть до нашего времени. Особенно широко она употребляется в сочинениях, связанных с народно-песенными истоками<sup>108</sup>.

## § 7. Вторичная форма в вариационном цикле

Уже на ранних этапах существования вариационной формы, наряду со сквозным развитием, в рамках вариационного цикла появляются а р о ч н ы е с в я з и между отдельными ва-

риациями. Возникает, в частности, эффект, 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, повторения на новом уровне, с новым качеством. И если эти связи достаточно интенсивны и упорядочены, их результатом оказывается возникновение вторичной формы (т. е. появление вторичного структурного ритма).

*Вторичная форма* — это комплекс структурных признаков, сосуществующих с основной формой, как бы накладываясь «поверх» нее. Благодаря вторичной форме, упорядочивается последование вариаций, и в вариационный цикл проникают новые формообразующие принципы, помимо тождества. Это динамизирует цикл, придает ему особую многоплановость, многомерность.

Наиболее характерными средствами, которые используются 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; окончание разделов вторичной формы отмечено органичными пунктами и другими средствами, свойственными завершающему материалу.

Вторичная форма в вариационном цикле может оказаться самой различной: от двухчастной (Гендель. Пассакалия из Сюиты для клавира соль минор) и до сонатной (Бетховен. Тридцать две вариации для ф-но до минор).

## 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 к

сопоставлению, т. е. максимуму различия, но неизбежно включает и некий минимум связи между контрастными разделами, которым обеспечивается единство формы и ее восприятие как органически цельной структуры.

Одной из важнейших задач анализа сложной трехчастной формы является, таким образом, поиск и выявление этого минимума связи; его осуществление в каждом отдельном сочинении сугубо индивидуально и может затрагивать любые стороны музыкальной ткани — поэтому оно не сводимо к каким-либо типическим закономерностям.

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 форму (реже — вариации или сонатную форму), а остальные части не содержат более развитых форм<sup>109</sup>.

Возникновение сложной трехчастной формы шло двумя путями и привело к появлению двух ее разновидностей, отличающихся друг от друга типом середины. Первая разновидность связана генетически с полифонической арней «da Capo» и является более ранней по времени возникновения. Вторая возникла позднее, в жанрово-бытовой музыке XVIII века.

Середина сложной трехчастной формы, восходящей к арне «da Capo», представляет собой музыкальный материал, соизмеримый по масштабу и значению с крайними разделами формы. В то же время свойственная полифонической музыке текучесть, «размытость» структурных границ и очертаний, отсутствие четких ритмо-формульных элементов, — приводят к тому, что определить структуру 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 со средней частью эпизод встречается в подавляющем большинстве случаев в медленных музыкальных произведениях.

Сложная трехчастная форма, в которой структура середины легко поддается анализу и представляет собой ясно выраженную типическую форму, генетически связана с

танцами XVII—XVIII вв., которые следовали друг за другом по принципу контраста (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 первом и втором танцах контрастной оркестровки (регистровки): в первом — *tutti*, а в центральном — ансамблевого склада. Это название — трио — сохранилось и за средними указанного типа. Середины типа Трио встречаются гораздо чаще, чем середины типа эпизод, и широко используются как в медленных, так и в быстрых произведениях.

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 в произведении в целом изложение как способ существования материала доминирует над развитием; они получили наименование *составных*<sup>110</sup>.

## § 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».

В произведениях более поздних по времени создания, а также в произведениях, написанных в медленных темпах (где реализуется возможность пристального, неспешного вслушивания), происходит отказ от точных и широкое использование неточных реприз. Однако в сложной трехчастной форме обновление редко касается только масштаба, но распространяется и на материал репризы, поэтому неточные репризы чаще всего оказываются варьированными или динамическими (кстати, изменения масштаба в репризах возможны и широко употребимы как в сторону расширения, так и в сторону сокращения).

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 сам уровень изменений.

Возможность нового уровня изменения материала в репризе сложной формы обусловлена двумя факторами: во-первых, обратно-пропорциональной зависимостью между масштабом действия и степенью значимости отдельных деталей текста; во-вторых, немалую роль играют и масштаб и весомость середины сложной трехчастной формы: за время ее звучания первая часть несколько бледнеет в памяти, и те изменения, которые касаются ее структуры, масштаба и других сторон, ощущаются не столь значительными, как они воспринимались бы в репризе простой трехчастной формы.

Поэтому подавляющее большинство возможных изменений в репризе воспринимаются как декоративные и, следовательно, приводят к появлению варьированной репризы.

Для возникновения же динамической репризы в сложной трехчастной форме 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, появившись позднее, распространяется на ее значительную часть. Смена жанра всегда чревата преображением самого существа музыкального образа при сохранении музыкального материала (без чего не было бы ощущения репризности).

В сложной трехчастной форме возможна еще одна разновидность репризы, которая по месту ее в форме относится, скорее, к середине. Это так называемая ложная реприза. Ложная реприза используется для создания возможно большей связи между серединой и третьей частью сложной трехчастной формы. Обычно эта связь осуществляется на тонально-гармоническом уровне: готовится тональность репризы, используется органичный пункт на доминанте и т. п. Ложная реприза дает возможность осуществить эту связь на тематическом уровне.

*Ложная реприза* — это участок средней части сложной трехчастной формы, непосредственно предшествующий третьей части и представляющий собой изложение 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 (Бетховен. Соната для ф-но № 4, ч. II, т. 42-44; истинная реприза начинается в т. 52).

### § 3. Кода

В отличие от простой трехчастной формы, в которой кода (если она имеется) представляет собой дополнение к периоду-репризе и потому неотделима от нее, в сложной трехчастной форме кода достаточно часто оказывается разрывным и значительным по своей весомости разделом формы.

В тех сложных трехчастных формах, где реприза выписана полностью, кода начинается с момента, который ощущается, как 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 дается в преобразованном виде, т. к. выполняет функцию завершающего. Достаточно часто в кодах объединяются элементы материала, почерпнутого из контрастных разделов сложной трехчастной формы. Такая кода называется *синтетической* и выполняет функцию обобщения для формы в целом. Подобная функция характерна и для обычной коды; именно поэтому в кодах нередко обнажается скрытый до времени минимум связи между материалом контрастных частей.

### § 4. Двойные типы сложной трехчастной формы

Проблема двойных форм в связи со сложной трехчастной формой возникает в двух случаях. Во-первых, двойная форма появляется, если после репризы сложной трехчастной формы вновь звучат средняя часть и реприза (обозначение — АСАСА, где символом «С» обозначена середина). Такой тип двойной сложной трехчастной формы получил наименование *трех-пятичастная форма*. 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 середины более, чем две;

все же такие структуры достаточно редки (Моцарт. Дивертисмент Ре мажор, К. 131, ч. III, Менуэт с тремя Трио; там же — второй Менуэт с двумя Трио).

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

## Глава X

### РОНДО

#### § 1. Общая характеристика

Рондо вбирает в себя многие черты двух предшествовавших форм, что объяснимо действием в нем тех же формообразующих принципов. Однако и конструктивно и процессуально рондо представляет собой совершенно самостоятельную структуру, не сводимую ни к вариациям, ни к двойной сложной трехчастной форме<sup>111</sup>.

За время существования формы рондо, выработалось три разновидности этой формы, которые едины как по конструктивному, так и по формообразующим принципам, но различаются между собой в конкретном проявлении формообразующих принципов.

Конструктивно рондо основано на чередовании многократно повторяющихся разделов — *рефренов* с изменяющимися разделами — *эпизодами*. Общее количество разделов (и рефренов и эпизодов) в рондо меняется в зависимости от типа этой формы и колеблется от пяти до одиннадцати.

Форма рондо основана на формообразующих принципах тождества и контраста. Конкретное проявление этих двух принципов дает следующие разновидности рондо: 1) старинное рондо; 2) классическое рондо; 3) послеклассическое рондо.

Существует еще одна, четвертая разновидность — рондо высшего типа. Однако этот тип рондо основан на трех формообразующих принципах и будет рассмотрен особо.

## § 2. Старинное рондо

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

Конструктивным принципом рондо этого типа является многочастность и, следовательно, нерегламентированность количества частей (оно обычно колеблется от семи до одиннадцати). Форма рефрена, как правило, ограничивается периодом, эпизоды — соизмеримы с рефреном.

Принцип тождества осуществляется как интонационно-тематическое подобие материала в рефренах и эпизодах. Принцип контраста реализуется тремя путями: 1) как сопоставление способа существования материала в рефренах (экспонирование) и эпизодах (развитие); 2) рефрены всегда единотональны и тонально устойчивы; тональность же эпизодов часто не совпадает с тональностью рефрена и не остается единой для всех эпизодов; эпизоды, как правило, тонально неустойчивы; 3) рефрены равны между собой по масштабу, возможные его изменения в рефренах не превышают одного такта и почти неощутимы; масштаб же эпизодов редко остается неизменным, причем его колебания могут достигать значительных размеров: наиболее развернутый из эпизодов старинного рондо может оказаться 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 эпизодами.

Тональное развитие и развитие материала интенсифицируется от эпизода к эпизоду, достигая апогея к концу рондо: таким образом обеспечивается сквозное развитие в рамках всей структуры.

## § 3. Классическое рондо

Этот тип рондо окончательно оформился в творчестве венских классиков — отсюда и название. Как это свойственно творческому мышлению венских классиков, *классическое рондо* представляет собой очень четкую, законченную, уравновешенную структуру, в которой все основные параметры достаточно строго регламентированы. Речь, конечно, идет о ха-



ра характерном типе классического рондо: в творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена можно найти немало примеров отступлений от нормативов данной структуры. Такого рода ненормативные формы встречаются в раннем творчестве Гайдна, свидетельствуя о процессе становления классического типа рондо; у Моцарта эти исключения связаны с особой природой его творческого почерка, с тяготением композитора к сценически-контрастным сопоставлениям образов, к их обилию; для Бетховена отступления от нормы весьма редки и, как правило, связаны с необходимостью создания самостоятельных концертных произведений, требующих значительных масштабов и развернутой драматургии.

Конструктивный принцип классического рондо также отличается большей регламентированностью: рондо состоит из трех рефренов и двух эпизодов; характерные структуры рефренов — простая двух- или трехчастная форма, эпизоды могут представлять собой развитие (но только один из двух эпизодов) или самостоятельный материал, в последнем случае их форма такова же, как и у рефренов.

Принцип тождества осуществляется во взаимоотношениях рефренов. Как минимум один из трех рефренов содержит определенные изменения при переизложении материала, по сравнению с другими рефренами. Это позволяет услышать не равенство, но подобие, т. е. тождество рефренов, т. к. наряду с максимумом связи, возникает минимум различия, выражающийся в декоративных или существенных изменениях при переизложении материала. Оценка изменений как декоративных или существенных происходит, скорее, на основе критериев, присущих простой трехчастной форме: в силу особой структурной четкости в классическом рондо всякое изменение структуры рефрена ощущается как серьезное, существенное преобразование материала.

Реализация принципа тождества не дает возможности отнестись к форме рондо как к трех-пятичастной или сложной трехчастной с двумя Трио, ибо в этих, последних, формообразовании основано только на принципе контраста. В этом и состоит единственный существенный критерий, позволяющий отличить столь сходные по конструктивной схеме структуры<sup>112</sup>.

Принцип контраста осуществляется в классическом рондо как соотношение рефренов и эпизодов; прежде всего

контраст охватывает ладовую или тональную сферы, однако это нередко контраст и по материалу. Возникновение тонального контраста создает необходимость в связующих построениях, появление которых характерно после эпизода перед очередным рефреном; эпизод же после рефрена дается в сопоставлении, чем подчеркивается максимум различия между ними.

Реализация в рондо принципа контраста позволяет дифференцировать форму рондо и вариации, 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 эпизодами, создает контраст между ними, что и позволяет интерпретировать данную структуру как рондо (см., например: Гайдн. Соната для ф-но Ми-бемоль мажор, финал<sup>113</sup>).

Использование формы рондо в медленной музыке не вносит существенно новых черт в формообразование; структура же рефренов и эпизодов может быть сокращена до периода. Кроме того, сам характер музыки, связанный с медленным темпом, способствует большей значительности музыкальных образов, а всякий раз обогащенные повторения рефренов иногда придают таким рондо черты эпического склада.

#### § 4. Послеклассическое рондо.

Изменения, происшедшие в структуре рондо в послеклассический период, тесно связаны с новыми чертами, которые присущи мышлению композиторов второй половины XIX — начала XX вв. Вместо поисков и обретения единого драматургического стержня, благодаря которому богатейшее множество заключенных в крупном произведении образов вовлечено в диалектическое целое в сочинениях венских классиков, пришла тенденция к миниатюризации, обособленности каждого образа, тенденция к утверждению калейдоскопичной, «карнавальной» драматургии целого. Эта тенденция, наложившая ощутимый отпечаток и на структуру послеклассического рондо.

В *послеклассическом рондо* утрачивается четкая регламентация основных параметров структуры; как и в свобод-

ных вариациях, в нем заметна тяга к сюитности: центробежные силы берут, подчас, верх над центростремительными.

В частности, послеклассическое рондо, подобно старинному, отмечено многочастностью как важнейшей 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.

Принцип тождества проявляется в видоизменениях рефренов, однако, по сравнению с классическим рондо, эти видоизменения охватывают гораздо более широкий круг явлений: рефрен может быть проведен в иной тональности — при сохранении материала, и более того — рефрен может быть представлен только тональностью, материал же может оказаться иным.

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

Таким образом, послеклассическое рондо охватывает и количественно и качественно гораздо более широкий круг образов, компенсируя, хотя бы отчасти, эту разноплановость интенсивными видоизменениями рефренов. Весьма возрастает и роль коды послеклассического рондо как обобщающего, подытоживающего раздела. В подавляющем числе случаев, послеклассическое рондо — это самостоятельное, законченное произведение; реже — часть крупного симфонического или камерного цикла.

## Глава XI

### СОНАТНАЯ ФОРМА

#### § 1. Общая характеристика. Принцип динамического сопряжения.

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

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 важным элементом существа музыкального развития, — возникает почва для формирования сонатной структуры.

В сонатной форме осуществляется исключительно богатый по своим возможностям формообразующий принцип динамического сопряжения. 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<sup>114</sup>.

Динамическое сопряжение в сонатной форме осуществляется в первую очередь в экспозиции и заключается в следующем: а) в аргументации тональности побочной партии в пределах главной партии; б) в прорастании тематического материала побочной партии до ее начала как участка формы, т. е. опять-таки в пределах главной партии. Первый из этих двух аспектов динамического сопряжения обязательен, второй — присутствует не всегда.

*Аргументация тональности* побочной партии определяет собой тональное развитие основной и связующей частей главной партии и обнаруживается следующими характерными свойствами: признаки побочной тональности накапливаются постепенно — от едва уловимых и вплоть до несомненной ее подготовки; в случае развернутой аргументации обычно появляется несколько тональностей, альтернативных главной, однако все они, за исключением искомой, отвергаются в процессе развития; для тональности же побочной партии создается как бы пустое пространство, тональный «вакуум», который только ей суждено заполнить<sup>115</sup>.

Подобным образом осуществляется и прорастание тематического материала побочной партии в недрах главной. *Прорастание* — это сопряжение двух материалов, при котором происходит постепенное усиление роли мотивно-тематической основы нового материала до его появления, т. е. в первоначальном материале и его развитии<sup>116</sup>.

Именно два этих процесса — аргументация и прорастание — делают неизбежным и закономерным появление именно

такой; а не иной побочной партии, со всеми присущими ей свойствами и особенностями — от тональности и до мотивного строения. Этим динамическое сопряжение отличается от обычного — простой связки, соединяющей любые материалы и тональности (апогеем подобной связи музыкальных явлений являются всевозможные попури, фантазии, рапсодии и т. п.).

## § 2. Основные этапы становления сонатной формы

Уже в интермедиях тонально-развивающихся фуг появляется предвестие сонатной формы: мотивное и тональное развитие. Однако гораздо большую роль в становлении сонатного принципа сыграла старинная двухчастная форма, также принадлежащая еще эпохе полифонического мышления. В рамках именно этой формы вызревает динамическое сопряжение.

*Старинная двухчастная форма* представляет собой законченное сочинение, которое 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). 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 осуществляется 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 осуществляется обратное движение — от конечной тональности первого раздела к основной, которой и заканчивается сочинение в целом. Возникает очень своеобразный симметричный четырехфазный тональный ритм (Т-Д-Д-Т), который, правда в очень усложненном варианте, сохраняется 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 кадансовый оборот пер-

вой части, в котором была особо отчетливо зафиксирована побочная тональность.

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 тематически отличающимся от главной партии. Иными словами, в старосонатной форме иногда присутствует полноценная сонатная экспозиция. Для второй части свойственно повторение целиком всего раздела, связанного с побочной тональностью, причем, этот раздел, завершающий вторую часть, звучит в основной тональности. Однако ему предшествует тематическое и тональное развитие, как это было и в старинной двухчастной форме. Он развитой сонатной формы старосонатная отличается, следовательно, отсутствием во второй части главной партии, т. е. отсутствием полноценной репризы. Структурно и тонально старосонатная форма напоминает простую двухчастную форму со включением.

Наиболее широко старосонатная форма представлена в фортепианных сонатах Д. Скарлатти. Ее использование встречается также в творчестве французских клавесинистов, Баха и его сыновей. Образцы старосонатной формы встречаются и в ранних сонатах Гайдна<sup>117</sup>

### § 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 принцип репризной трехчастности. Это сближает сонатную форму со сложной трехчастной, различие же — в конструкции и формообразовании самих частей.

Ни с какой формой несопоставима, 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 вне экспозиции сонатная форма существовать не может<sup>118</sup>.

В экспозиции происходит сопряжение двух сфер, двух главных участков действия, каждый из которых представлен

прежде всего своей тональностью. Эти разделы получили наименования: первый по времени появления — главная партия, второй — побочная партия; звучат они, соответственно, в главной и побочной тональностях. Взаимодействие между этими разделами (и, естественно, тональностями) должно образовать к концу экспозиции эффект устойчивого неравновесия: при кажущейся устойчивости формы скапливается громадная потенциальная энергия, требующая дальнейшего развития. Реализации устойчивого неравновесия подчинены все элементы экспозиции, в частности, этим определена и структура главной и побочной партий<sup>119</sup>.

#### § 4. Главная партия

*Главная партия* (ГП) — важнейший участок действия, в котором совмещаются функции экспонирования материала и направленного к побочной партии динамического сопряжения. Эта бифункциональность накладывает на ГП отпечаток сложности, противоречивости, опосредованности, который не присущ экспонированию ни в какой иной форме.

Структурно ГП обычно членится на две части: основную и связующую, однако случаются некоторые отклонения от этой структуры: а) появляется вводная, вступительная часть ГП; б) полностью исчезает связующая часть; в) сравнительно редко связующая часть структурно, а иногда и по материалу примыкает к побочной партии.

*Основная часть ГП* — это экспонирование материала, которым обусловлено само возникновение сонатной формы, т. к. этот материал должен быть отмечен рядом особенностей внутреннего облика и структуры: 1) тема главной партии должна быть максимально индивидуализирована, т. е. отличаться мотивной насыщенностью, сконденсированностью, позволяющей ей впоследствии быть узнаваемой даже при значительной деформации в разработке; 2) но в то же время тема должна быть размыкаемой, т. е. содержать и обобщенные элементы, делающие 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 некоторое противоречие ее тональной или мотивной природы — 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 способу членения, но и в этом случае, как правило, размыкается вторгающимся кадансом.

*Связующая часть* — наиболее активный участок действия в экспонировании, т. к. 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) проращивание 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 *замещением* ее другой (кристаллизация признаков новой тональности, появление все более характерных ее черт). Однако в подавляющем большинстве случаев, завершение связующей части не демонстрирует новой тональности как достигнутого результата — чаще всего она заканчивается многозначным комплексом, который 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 главную партию, 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.



## § 5. Побочная партия.

Момент появления побочной партии является, как правило, ощутимой вехой в драматургии экспозиции. После tonальной 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 часть и заключительную часть. В *основной части* ПП экспонируется тематический материал. Взаимоотношения темы ГП с темой (или темами) ПП не оставались исторически неизменными, но уже в творчестве венских классиков прошли три основных стадии, которые определяли эти взаимоотношения и впоследствии в творчестве композиторов XIX—XX вв. Такими стадиями взаимоотношений тематизма главной и побочной партий были: тождество, контраст, и как максимальное углубление контраста — конфликт.

Тождество тематического материала в главной и побочной партиях наиболее характерно для творчества Гайдна, и не только раннего периода, но и для произведений 90-х годов (в частности, для «Лондонских симфоний»). Это наиболее ранняя стадия взаимодействия тематизма, встречавшаяся также в старосонатной форме. 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, определенности музыкальных образов. Эта черта, наиболее ярко проявившаяся в его оперном творчестве, является отличительным свойством и его инструментальной музыки: Моцарт необычайно щедро насыщает ее ярким, характерным тематизмом. Все это сыграло существенную роль в разнообразии тематизма и в сонатных формах. Динамическое сопряжение охватывает в этом случае, как и у Гайдна, тональности главной и побочной партий.

Для творчества Бетховена, и 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 разли-

чия 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. Естественно, что указанные разновидности взаимоотношений между тематическим материалом главной и побочной партий являются типическими, и 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, 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 ГП. 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, основанные более, чем на одной теме — 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, уравновешенность, единый, непротиворечивый характер движения, — всем этим ПП резко отличается от главной. В итоге ПП почти окончательно вытесняет ГП из слушательского сознания. В очень большой степени этому способствует и тональное единство ПП.

Для того, чтобы такое вытеснение не стало окончательным, чтобы неравновесие все же сохранилось, используют

ся два решающих фактора, которые играют важнейшую роль в драматургии ПП и сонатной экспозиции в целом.

Первый фактор — это так называемый *прорыв, перелом* — внезапное нарушение незыблемой до этого момента логики экспонирования материала ПП. Перелом реализуется либо как «тихая кульминация», т. е. остановка действия (причем, остановка неожиданная, ничем ранее не подготовленная) и постепенное возвращение к действию; либо — напротив — как неожиданный взрыв активного движения, внедрение фона, резкая драматическая кульминация. Иногда перелом совпадает с началом заключительной части ПП.

Вторым фактором 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 апогей подчинения главной партии побочной, с другой — само появление интонаций ГП начисто разрушает иллюзию ее вытеснения из слушательского сознания.

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

*Заключительная часть* ПП представляет собой неуклонное стремление к закреплению побочной тональности, ей свойственно постоянное кадансирование. В ранних образцах сонатной формы заключительная часть чаще всего представляет собой дополнение к основной части ПП. Позднее заключительная часть нередко вырастает в самостоятельный раздел ПП, построенный на собственном тематическом материале. Этот материал довольно часто 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 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 ста-

ришной двухчастной и в старосонатной формах: тональность 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 «маячит» тональность ГП, не давая окончательно забыть о себе. Именно этим объясняется отсутствие специального связующего эпизода, предназначенного для повторения экспозиции, которое обусловлено знаком репризы. Хотя экспозиция завершается многократно повторенным кадансом в побочной тональности, повторение экспозиции, т. е. восстановление главной тональности всегда предельно убедительно и не нуждается ни в какой дополнительной аргументации.

В некоторых произведениях венских классиков, в особенности в сонатных формах Бетховена, встречаются ненормативные тональности побочных партий: тональность третьей ступени, когда ГП в мажоре (Бетховен. Соната для ф-но № 16, ч. 1); тональность третьей минорной ступени или шестой ступени, когда ГП — в миноре (Бетховен. Соната для ф-но № 8, ч. 1; 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 вв. Однако во всех случаях тональный план организован таким образом, что побочная тональность не может окончательно «затмить» собою главную тональность.

Гораздо реже тональное развитие возникает в рамках самой побочной партии. У венских классиков оно связано с тремя моментами: 1) показ одноименных интоладовых тональностей в двух темах побочной партии (Бетховен. Соната для ф-но № 3, ч. 1); 2) продолжение аргументации побочной тональности, но уже в рамках побочной партии (Бетховен. Соната № 2, ч. 1); 3) достижение определенных красочных эффектов (Бетховен. Симфония № 6, ч. 2).

В творчестве композиторов послебетховенского времени такое развитие 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 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. 3; и др.). Иногда в качестве центрального раздела сонатной формы или его части используется изложение нового материала; такое экспонирование получает наименование *эпизод*. Эпизод может полностью заменить собой разработку, но может быть помещен в начале или в ее центре, занимающая 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 осуществляется не всегда: возможны короткие, но предельно интенсивные, напряженные по развитию разработки, и с другой стороны — в эпической музыке нередки разработки значительного масштаба, но весьма статичные.

В сонатах и симфониях венских классиков, когда динамическое сопряжение ограничено взаимодействием тональностей, не возникает необходимости в длительном развитии в разработке. Поэтому их масштаб невелик — меньше экспозиции или равен ей. Само же развитие приближается к типу, характерному для средних простых трехчастных форм разработочного типа.

Число этапов разработки равно трем или колеблется возле этой цифры. Каждый из них выполняет свою функцию: развитие определенного материала, соединение в контрапункте нескольких тем, тональное движение, 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 осуществлению реализуется во многих из них.

Большой интерес в таких разработках представляет и взаимодействие ритмов: структурного, тонального и смыслового, которые, не совпадая границами, образуют прихотливый контрапункт. Особого внимания заслуживает частота пульсации этих ритмов: модуляционного, тематического и структурного. Усиление частоты пульсации свидетельствует о росте напряжения, 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 различают три основные фазы: 1) переход от экспозиции к разработке; 2) собственно разработку; 3) непосредственную подготовку репризы.

Первая фаза представляет собой раздел сравнительно небольшой по масштабу, подобный по характеру заключенного в нем развития связке, т. е. лишенный активного гармонического и иного движения.

Третья фаза обычно относится к одному из двух типов: 1) подход к репризе с помощью органного пункта или иных тонально-гармонических приемов; 2) подготовка репризы кристаллизацией основных мотивов ГП или — в пределе — 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*; каждую волну характеризует общая кульминация, к которой направлено все развитие внутри волны и которой волна завершается. Количество волн в целом во второй фазе также колеблется около трех. Кульминация последней волны иногда совпадает с началом репризы.

ризы, 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 *тема в разработке*. Следует учитывать принципиальное отличие между темой в разработке и эпизодом; оно заключается в том, что тема в разработке — это такое изложенное материала, которое по масштабу несомненно с разработкой в целом, т. к. 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 важности, и во-вторых, направленное тональное развитие (Чайковский. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», [10] т. 8 и далее, [11] т. 3 и далее).

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

Интенсивное движение разработки создает огромную инерцию, которая часто приводит к значительным преобразованиям материала в репризе, преимущественно в главной партии, как наиболее близкой к разработке и потому принимающей удар на себя.

## § 7. Реприза

Сонатные формы, в которых реприза отсутствует, являются редкостью. Это вполне объяснимо: лишенная репризы, сонатная форма теряет устойчивость, уравновешенность, как и всякая иная трехчастная репризная форма. Однако сам факт существования таких форм (Шуберт. Фантазия для ф-но До мажор, «Скиталец») является косвенным подтверждением принципиальной необходимости репризы в сонатной форме.

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 плана репризы, в которой ГП и ПП имеют общую тонику. Естественно, что они затрагивают в первую очередь раздел, 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 (для более свежего восприятия основной тональности в ПП); 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 репризы; в сонатной форме это должны быть изменения, влияющие на драматургию развертывания ГП в репризе, сравнительно с экспозицией (Бетховен. Симфония № 3, ч. I).

Еще реже изменения касаются побочной партии, ибо инерция развития к моменту ее начала успевае т 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 к полному преобразованию характера музыки ПП, что иногда отражается и на ее структуре.

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



*зеркальной репризы* заключается в том, что ГП и ПП меняются в ней местами, что, 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 тональности в репризе ПП. В таких репризах ПП написана не в основной тональности, но иногда в еще более далекой от основной, чем в экспозиции. Реже не в основной тональности звучит реприза ГП (Чайковский. Симфония № 4, ч. I). Все эти отступления от нормы отражают сугубо индивидуальные особенности данной сонатной формы, в которой реализуется оригинальный композиторский замысел — иногда связанный с воплощением внемузыкального программного начала.

### § 8. Кода

В сонатных формах, где динамическое сопряжение в экспозиции охватывает исключительно тональности главной и побочной партии, 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 выполняет функцию утверждения основного образа сонатной формы 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 реприза фактом тонального единства 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 ее конструктивных черт. Одновременно такая кода играет роль и второй репризы, т. к. в ней осуществляется окончательное и полное восстановление равновесия.

Сравнительно более редко встречаются коды, выполняющие функцию образного переключения, утверждения нового образа, отсутствующего в предыдущих разделах сонатной формы. Они, обычно, вызваны либо программным

замыслом, либо связаны с особенностями драматургии конкретной сонатной формы, а иногда с тем и с другим одновременно (Бетховен. Увертюра из музыки к трагедии Гете «Эгмонт»).

## Глава XII

### ВЫСШИЕ ТИПЫ РОНДО

В творчестве венских классиков форма рондо укоренилась 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 обобщающей функции, которая свойственна финалам сонат, симфоний, ансамблей, но в особенности — концертов, где перечисленные свойства 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 осуществлена в форме рондо: принцип 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 сюитности. Уже в творчестве Гайдна появляются новые разновидности рондо, основанные не на двух, а на трех формообразующих принципах.

*Высшие типы 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 центральным эпизодом. Контраст в этом случае реализуется двояко: либо как соотношение двух различных материалов, в котором осуществляется минимум связи и максимум различия; либо это может быть сопоставление двух различных способов существования тематически близкого материала. Осуществление контраста того или иного рода определяет собой конструкцию второго эпизода (разработки).

Принцип динамического сопряжения осуществляется в соотношениях двух первых разделов рондо — рефрена (ГП) и эпизода (ПП), причем последний звучит в новой, побочной тональности.

В конструкции рондо также объединены черты двух форм. Основной особенностью конструкции, по сравнению с рондо, является обязательное введение связующего построения между рефреном и первым эпизодом (что нехарактерно для обычного рондо), которое выполняет функцию связующей части ГП. Именно в этом разделе осуществляется аргументация новой тональности и прораствание материала ПП; его присутствие тем более необходимо, что ГП, будучи одновременно рефреном рондо, отличается большей замкнутостью и завершенностью, чем это свойственно ГП сонатных форм. По сравнению с сонатной формой, рондо высшего типа отмечены повторением рефрена (ГП) перед вторым эпизодом (разработкой).

Конструкция второго эпизода может представлять собой один из трех вариантов: 1) эпизод, т. е. 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 половине).

Наибольшим разнообразием отмечено решение конструкции 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 звучат 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 (типичность шести- и семичастного рондо обусловила наименование второго эпизода центральным разделом).

Независимо от конкретной реализации конструктивного фактора, эта форма не теряет присущих ей качеств рондо высшего типа, поскольку все три формы образующих принципа реализуются в соотношениях первых четырех разделов, а появление пятого раздела — рефрена — создает необходимую конструктивную предпосылку к восприятию данной формы как рондо <sup>120</sup>.

---

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренными в настоящем пособии структурами далеко не исчерпано их богатейшее разнообразие в европейском музыкальном искусстве XVIII—XX вв. Не говоря уже о специфических формах вокальной музыки, оставшихся за пределами курса в силу их все еще недостаточной теоретической разработанности<sup>121</sup>, в пособии не рассматриваются и некоторые промежуточные и менее типические формы инструментальной музыки.

Однако исчерпывающее описание структур в столь живом и подвижном искусстве, каким является музыка, едва ли возможно: даже типические формы в любом подлинно художественном произведении насыщены индивидуальными, а стало быть, уводящими от типических решений чертами. Теория анализа, следовательно, должна представлять собой такой инструмент, который в индивидуальном дает возможность разглядеть типическое и закономерное.

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 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 повинуетея другим. Изучение конкретного произведения позволяет обнаружить и следование норме, и нарушение ее, что, однако, никоим образом не должно рассматриваться как самоцель анализа, ибо это только повод к размышлениям о причинах, побудивших художника к выбору тех, а не иных законов формообразования и подчинению им. Они, 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 призвано, в частности, настоящее пособие.

Автор выражает свою благодарность всем, кто, познакомившись с «Теоретическим курсом анализа музыкальных произведений», выскажет в его адрес критические замечания, соображения, дополнения и тем самым поможет дальнейшей работе над усовершенствованием пособия.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подробнее об обрастании материала индивидуальными свойствами см.: 11, 59\*).

<sup>2</sup> Или по другой терминологии *непрерывными* (см.: 22, 14); о преобладании непрерывных связей в полифонии см.: там же, 15; ср.: 15, 59.

<sup>3</sup> Ю. Н. Тюлин рассматривает эти типы по их роли в формообразовании (18, 25). Однако, как это будет показано далее, эти роли закреплены за рельефом и фоном не столь жестко и однозначно (см. также: 11, 76—77).

<sup>4</sup> Подробнее см.: 11, 68; о периодичности см. также: 8, 397.

<sup>5</sup> «Ритмическая и звуковысотная повторность (звука, созвучия, фигуры) приводит к порогу насыщения тем скорее (по времени), чем короче повторяемый элемент». (11, 68). Ср.: 7, 129.

<sup>6</sup> Об оперативной памяти в применении к музыкальному восприятию см.: 6, 257—258; см. также некоторые наблюдения количественного характера: 11, 70—71 (правда, здесь речь идет о звуке, с которого разрушается инерция, а не которым завершается оборот).

<sup>7</sup> В этом случае элементарные единицы группируются в более крупные «блоки». Ср.: 11, 57, 75—76.

<sup>8</sup> См. также о неоднозначности понятия *рельеф* у Палестрины и Веберна: 11, 57.

<sup>9</sup> Л. А. Мазель справедливо пишет о тавтологичности термина *экспозиционное изложение* (7, 192—193, сноска). Поэтому предлагается использование синонимической пары терминов: *экспонирование* и *изложение*.

<sup>10</sup> Такая попытка предпринята И. В. Способиным в учебнике «Музыкальная форма» (16, 30—31). Нетрудно однако привести произвольное число примеров экспонирования, в которых отсутствуют перечисленные признаки (в частности, тематическое, тональное, структурное единство).

<sup>11</sup> Ср.: 3, 114—115; 18, 27. Понятия темы и тематизма рассматриваются далее.

<sup>12</sup> Ср.: 18, 27—28. Подробно о развитии речь идет далее.

<sup>13</sup> См.: 21, 5.

<sup>14</sup> Ср.: 11, 90 и далее.

---

\* Все ссылки обозначены цифрами: первая цифра (курсив) означает номер источника в списке литературы в конце книги; номер тома (если издание в нескольких томах) обозначен римской цифрой; последняя (прямая арабская) цифра обозначает страницы издания.

<sup>15</sup> 16, 43 (первые два звена таблицы); см. также: 7, 134, 14, 36; 21a, 219—223.

<sup>16</sup> Ср.: 18, 128. Тематизм не всегда отсутствует в связках, что подтверждается приведенными примерами; неподвижность же гармонии здесь и во многих аналогичных случаях представляется закономерной.

<sup>17</sup> Термин Ю. Н. Тюлина (18, 28).

<sup>18</sup> Дробность и расчлененность как факторы разработочного развития неоднократно упоминаются в литературе: 3, 37, 201; 7, 395; 11, 84; 18, 28, 126; триада — изложение, переизложение, развитие — напоминает основные этапы развертывания музыкальной мысли, как они сформулированы Л. А. Мазелем (7, 142; 8, 457).

<sup>19</sup> О функциях материала в формообразовании (Ю. П. Тюлин называет их *психологическими функциями*) см. также: 18, 29—30.

<sup>20</sup> См.: 7, 20—21, 53, 200.

<sup>21</sup> См.: 3, 55.

<sup>22</sup> 13, 18.

<sup>23</sup> Ср.: 7, 21.

<sup>24</sup> См.: 3, 55.

<sup>25</sup> 13, 19, 37.

<sup>26</sup> См. также: 7, 200—201; 21a, 234—235.

<sup>27</sup> См. также: 7, 31—34, 47—48; 11, 10—11.

<sup>28</sup> В применении к тематизму см. об этом: 11, 96—98.

<sup>29</sup> Ср.: 16, 12; 18, 45.

<sup>30</sup> В учебниках Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана они названы *маштабно-тематическими* структурами (8, 393 и далее) и *мелодико-синтаксическими* структурами (7, 133 и далее).

<sup>31</sup> См. также: 8, 507.

<sup>32</sup> См. также: 8, 506—508; 18, 48—49.

<sup>33</sup> Такой подход позволяет снять потерявший актуальность вопрос: как осуществлять определение формы — от целого к частному или наоборот (8, X 498; 18, 22). Органическая целостность сочинения и несводимость структуры к сумме составляющих ее частей несомненны, однако процесс анализа допускает сочетание обоих методов, которые концентрируют внимание то на элементах, то на структуре в целом — в зависимости от способности того или иного построения выполнить функцию критерия.

<sup>34</sup> Ю. Н. Тюлин называет этот признак *структурой членения* (18, 47); сам по себе этот термин вполне правомерен, однако в настоящем пособии термин структура широко используется в своем основном значении, и появление этого термина в ином качестве нежелательно.

<sup>35</sup> О цезуре см. также: 7, 128, 8, 345; 14, 24; 16, 10; 18; 33.

<sup>36</sup> Такое понимание каданса вполне справедливо лишь для основного в настоящем пособии пространственно-временного региона. Наряду с такими кадансами, в европейской музыке XII—XVII вв. существовали иные — полифонические кадансы, в которых гармония, а следовательно, и аккордовые последовательности не принимали участия. См. также: 8, 363; 19, 53.

<sup>37</sup> Термин *неполные* кадансы (т. е. завершающиеся неустоем) позволяет противопоставить их *полным* (т. е. завершенным тоникой) по основному признаку — устойчивости. Этот термин представляется более точным и универсальным, чем традиционные (*половинный* или *серединный* каданс), еще и потому, что употребление неполных кадансов не ограничивается только одним участком формы — серединой периода.

<sup>38</sup> Е. А. Ручьевская дает такое определение вторгающемуся кадансу: «одномоментное совпадение конца предыдущего и начала следующего построения» (11, 96). О вторгающемся кадансе см. также: 4, 1, 38; 7, 129; 16, 94—95; 18, 51. Классификацию кадансов, близкую к данной см.: 4, 1, 17.

<sup>39</sup> Термин Е. А. Ручьевской (11, 59 и далее). Не следует, однако, смешивать этот термин с близким по звучанию — *общие формы движения*: последний характеризует определенный тип материала.

<sup>40</sup> 11, 8.

<sup>41</sup> О теме, тематическом материале, тематизме см. также: 7, 151—153; 8, 493—495; 18, 151—153.

<sup>42</sup> 11, 83, 105 и далее.

<sup>43</sup> Ср.: 18, 39; см. также: 16, 69.

<sup>44</sup> Ср.: 18, 38 (сноска 3).

<sup>45</sup> Ю. Н. Тюлин называет их *немотивными оборотами*, т. к. и сам мотив в его интерпретации рассматривается как интонационный оборот (17, 14). Думается, термин *немотивное образование* точнее соотносится с понятием мотива как явления, связанного не только с мелодической интонацией.

<sup>46</sup> Определение периода как формы экспонирования материала содержится в большинстве исследований и учебников (3, 4; 4, 1, 68; 7, 155, 158; 8, 498; 14, 49; 16, 59; 18, 46 и др.). Однако почти не упоминается о том, что период является крупнейшим экспозиционным построением: все формы, более развитые, чем период, обязательно содержат либо экспозицию иного материала, либо развитие как самостоятельный раздел формы.

<sup>47</sup> Допустим и иной подход, когда точкой отсчета оказывается период (см. примечание 33). При теоретическом подходе использование в этом качестве мотива представляется более целесообразным.

<sup>48</sup> О двуединой природе мотива см. также: 8, 552; 16, 69.

<sup>49</sup> См.: 18, 39.

<sup>50</sup> О границах мотива см. также: 17, 16—19; 18, 44—45.

<sup>51</sup> О промежуточности форм см.: 8, 563—565.

<sup>52</sup> Ср.: 7, 159.

<sup>53</sup> Обязательность каданса после предложения отмечена уже А. С. Аренским (1, 56); вероятно, каданс имеет в виду и В. А. Цуккерман, когда говорит о глубокой цезуре как основании для серединного каданса после предложения (8, 551; там же, сноска 2).

<sup>54</sup> 8, 134.

<sup>55</sup> См.: 7, 138—149; 8, 414—469.

<sup>56</sup> См.: 8, 418—421, 437, 452, 457.

<sup>57</sup> Ю. Н. Тюлин пользуется термином *нормальный экспозиционный период* (18, 53). Однако определение *нормативный* в данной системе терминов представляется более удобным.

<sup>58</sup> Ранее (см. примечание 46) было показано, что данную точку зрения на период разделяет подавляющее большинство исследователей. Однако не являются редкостью и термины типа: «периоды, свойственные продолженному развитию» (18, 56); «продолжающий период» (7, 211); «период неэкспозиционного типа» (3, 156, 205); «период продолжающего типа» (3, 218). Во всех указанных случаях речь идет о продолженном развитии, сохраняющем структурные параметры периода. Думается, что и в этом случае (как с мотивом и предложением) методо-

логически точнее определять подобные построения, как сонзмеримые с периодом, но не являющиеся им.

<sup>59</sup> Упомянутая арочная связь и периодичность материала для периода не всегда обязательна. Термин период заимствован из лингвистики и риторики, и потому не должен смешиваться с периодичностью (см. об этом: 8, 500); о согласованности кадансов см.: там же, 512.

<sup>60</sup> Характеристика периода по материалу в общих чертах совпадает с предложенной в кн.: 7, 164—165; 18, 54. Значительно шире этот вопрос рассмотрен в кн.: 8, 524—542; однако некоторые конкретные анализы, помещенные в этом издании, свидетельствуют об иной точке зрения на интерпретацию повторности и неповторности: пример 558 демонстрирует период неповторного строения (начала предложенный абсолютно различны), однако на основании обобщенного сходства он рассмотрен как период повторного строения; в примере 569 начало второго предложения представляет собой секвентное повторение первого предложения (т. 1—4 и 9—12), и все же период отнесен к числу периодов неповторного строения. Главным критерием в этом случае представляется наличие перенесения как свидетельство совпадения структурного и смыслового ритмов: периодичность структурная соответствует периодичности смысловой (тематической); в периоде же неповторного строения единый материал во всем периоде не соответствует его структурной расчлененности на два предложения (отсюда и возможность существования термина — *период единого строения*, хотя в этом термине ощущим некий структурный «привкус», а речь идет об особенностях материала).

<sup>61</sup> См. также: 7, 175; 8, 518; термин *модуляционный период* введен Ю. Н. Тюлиным (17, 35; 18, 53—54). Три типа тонального развития в рамках периода отражают три принципиально различных типа соотношений структурного и тонального ритмов: в однотональном их соотношение может быть отражено формулой 1:1 (одна тональность — единая структура); в модулирующем — 2:1 (начальная-конечная тональности — одна структура); в модуляционном же — 3:1 (начальная-промежуточная-конечная тональности — единая структура).

<sup>62</sup> Термин *ненормативный период* введен Ю. Н. Тюлиным (17, 38; 18, 56). О возможности нарушения любого признака нормативного периода см. также: 7, 179.

<sup>63</sup> Л. А. Мазель определяет ненормативность такого рода как «органическую неквадратность» (7, 171; см. также 8, 605, 612); о симметричном периоде см.: 8, 397; в особую группу, но не пользуясь данным термином, их выделяет И. В. Способин (16, 77—79).

<sup>64</sup> См. подробно об этом: 8, 599—603.

<sup>65</sup> Ближе всего к предлагаемой интерпретации расширения, данная в кн.: 8, 577 (см. также 16, 85); здесь подчеркнута прямая связь, возникающая между расширением и развитием в условиях незавершенности экспозиционной структуры (ср.: 4, I, 76; 7, 166—169; 18, 57).

<sup>66</sup> См. о дополнении: 4, I, 95; 7, 169—171; 14, 34; 16, 91; 18, 27. О дополнениях, перерастающих в подготавливающий материал см.: 8, 575; справедливо ли однако называть подобный раздел дополнением? См. в связи с этим также: 4, I, 98.

<sup>67</sup> См.: 3, 192; 7, 171.

<sup>68</sup> Терминология Ю. Н. Тюлина (18, 60). О периодах-предложениях см. также: 8, 543.



<sup>69</sup> Особым случаем являются периоды, в которых оба предложения совершенно одинаковы и заканчиваются идентичными кадансами. Существуют разноречивые суждения относительно этих структур. И. В. Способин и Ю. Н. Тюлин считают, что подобные предложения не образуют единого периода (16, 62—63; 18, 62—63); иная точка зрения высказана Л. А. Мазслем и В. А. Цуккерманом (7, 178; 8, 527). Думается, что последняя позиция более оправдана, ибо повторение, даже точное, всегда воспринимается иначе, чем первое проведение («нельзя дважды войти в одну реку»), и, следовательно, в таком переизложении появляется при восприятии некий минимум изменения (т. е. развития в общепроцессуальном смысле). Однако в тех случаях, когда предложение в силу особой роли каких-либо параметров внутренней структуры или выполняемой функции воспринимается как период-предложение, его повторение образует, скорее, удвоенную форму периода, даже если значительная часть признаков указывает на то, что построение имеет форму одного периода (например: Бетховен. Соната для ф-но № 1, ч. IV, т. 34—50).

<sup>70</sup> См.: 8, 521—523; 18, 59. И здесь структурный ритм не совпадает со смысловым: структура не завершена, в то время как изложение закончилось.

<sup>71</sup> В данном разделе предлагается более дифференцированная классификация типов удвоенного периода, по сравнению с обычной (см.: 7, 181; 8, 544; 14, 65; 16, 82; 18, 65). Выявление трех принципиально различных типов переизложения дает основу для такой классификации.

<sup>72</sup> Ср.: 3, 114—116.

<sup>73</sup> Ср.: 18, 110.

<sup>74</sup> Ю. Н. Тюлин усматривает возможность употребления одночастной формы в качестве темы старинных полифонических вариаций (18, 111).

<sup>75</sup> Об этом см. также: 3, 68; 11, 79, 137; 14, 49 (в первом из этих источников введено понятие *плотность формы*, связанное с подобным совмещением функций).

<sup>76</sup> Э. Праут приводит уникальный пример одночастной формы, представляющей собой НЭП: куплет песни Р. Шумана «Вечерняя звезда», Ор. 79 № 1 (10, 86). И все же существование этого периода как одночастной формы обусловлено четырехкратным повторением его в песне.

<sup>77</sup> Об этом см. также: 8, 619—630; 18, 112.

<sup>78</sup> Использование простой двухчастной формы в протестантских гимнах и хорах отмечено Э. Праутом (10, 134); достаточно широко эта форма была распространена также в танцевальной музыке. См., например, лютневые танцы XVI в., написанные в четкой двухчастной форме: 9, 66—68.

<sup>79</sup> Ю. Н. Тюлин считает, что в этом качестве используется и предложение (18, 116). Однако имеется в виду повторенное предложение, которое все же ощущается адекватным периоду (см., например, первый из лютневых танцев, о которых шла речь ранее: 9, 66). Об особенностях структуры *старинной двухчастной формы* см. в главе «Сонатная форма».

<sup>80</sup> 18, 120. О большей оправданности этой терминологии, ср. с бытующей см.: 12, 74—75.

<sup>81</sup> Это и служит поводом к определению простой двухчастной формы как формы, состоящей из двух периодов (см. об этом: 7, 222; 16, 107; 18, 117). С. С. Скребок отказывается видеть во второй части формы

такого типа период именно потому, что «в ней отсутствует характерное для периода начальное изложение» (14, 70).

<sup>82</sup> Несколько иначе эту проблему решает В. П. Бобровский (3, 100).

<sup>83</sup> См.: 3, 98—99; 21, 17.

<sup>84</sup> Строго говоря, форма «трехчастной песни» появляется уже во французской «шансон» XIV в., причем третья часть в этой структуре — реприза. Однако в условиях полифонического письма того времени это была, естественно, иная трехчастность (см., например: Г. де Машо. «В нежном плену мой разум». Гийом дё Машо. Ансамбли. М., 1975, с. 34—35).

<sup>85</sup> См. также: 3, 144—146; 8, 399 (сноска); 12, 74; 15, 64.

<sup>86</sup> В. П. Бобровский вводит в число средних переизложений материала первой части (3, 154). Однако при этом функция частей оказывается идентичной, а потому это скорее утроенный период (при трехфазном тональном ритме). Буквенные обозначения в схемах заимствованы в основном из учебника «Музыкальная форма» (18, 129).

<sup>87</sup> И. В. Способин называет их *статическими* (16, 32).

<sup>88</sup> О раннем происхождении варьируемых реприз см.: 15, 68. О динамических репризах см.: 7, 230—231; 16, 132; 14, 105 (в последнем из источников сам термин отсутствует).

<sup>89</sup> Как, например, первая часть Анданте из бетховенской сонаты для ф-но № 15 (см.: 7, 225).

<sup>90</sup> В приведенных формулах символом «В» обозначена вторая часть относительно к ее типу.

<sup>91</sup> Ср.: 7, 203.

<sup>92</sup> Формообразующие принципы, или иначе принципы формообразования по-разному трактуются в существующих трудах и учебных пособиях. Как самостоятельная категория они рассмотрены Ю. Н. Тюлиным в учебнике «Музыкальная форма» (18, 30—32) и Л. А. Мазелем (7, 196—198).

<sup>93</sup> Ср.: 3, 228.

<sup>94</sup> Б. В. Асафьев не только относит вариации к числу форм, основанных на принципе тождества, но и рассматривает тождество как подобие, хотя допускает трактовку этого понятия и как равенства (2, 104). У С. С. Скребкова тождество рассмотрено только как равенство, т. е. точное повторение (14, 25). Предлагаемая интерпретация согласуется с общефилософской, учитывающей осознание внутренних различий в тождественных объектах (20, 361). Понимаемый таким образом принцип тождества представляет собой сложное сочетание сопряжения и сопоставления, которые в вариациях реализуются на разных уровнях, взаимно обуславливая друг друга.

<sup>95</sup> В. А. Цуккерман определяет варьирование как осуществление принципа *обновленного повторения* (21, 5).

<sup>96</sup> См.: 2, 41.

<sup>97</sup> Подробный очерк истории вариаций см.: 21, 194—214.

<sup>98</sup> Дифференциация полифонических вариаций на пассакалию и чакону, основанная на характере темы-инварианта, предложена М. Этингером (23, 115—116); в творческой практике, однако, эта терминология соблюдалась далеко не всегда (об этом см.: 21, 131—132).

<sup>99</sup> О полифонических вариациях см. также: 11, 80—82, 143; 21, 117, 146.

<sup>100</sup> См.: 11, 143.

<sup>101</sup> О теме строгих вариаций см. также: 3, 98; 21, 16—18.

<sup>102</sup> Ср.: 14, 241.

<sup>103</sup> 21, 53. В. А. Цуккерман различает фигурирование и орнаментирование мелодии как близкие, но не идентичные приемы варьирования (там же, 52—54).

<sup>104</sup> В книге В. А. Цуккермана этот тип вариаций дифференцирован на *жанровые* и *характерные* (21, 113—117). 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 и вплоть до заключительной 15-й, носят откровенно жанровый характер, подчеркнутый программными заголовками к каждой вариации.

<sup>105</sup> См.: 11, 83, 144.

<sup>106</sup> Очень глубоким представляется замечание В. А. Цуккермана о том, что в свободных вариациях тождество реализуется не как сходство, но как аналогия (21, 72—73).

<sup>107</sup> См. также: 21, 157—168.

<sup>108</sup> Иная трактовка строфической формы, далекая от вариационности, вводится в курс анализа Л. А. Мазелем (7, 239—240); о куплетной форме в инструментальной музыке см.: 7, 242—243; о вариантном развитии и вариантной форме см.: 21, 90—113. См. также: 6а, 40—54.

<sup>109</sup> Данное определение конструкции сложной трехчастной формы предложено и обосновано Л. А. Мазелем (7, 247, 254—255).

<sup>110</sup> См.: 18, 158.

<sup>111</sup> Ср.: 4, II, 50; 14, 124—125; 16, 182.

<sup>112</sup> Этот критерий в качестве основного рассмотрен Ю. П. Тюлиным (18, 181—182).

<sup>113</sup> Гайдн. Сонаты для фортепиано, т. 1, № 13. М., Музгиз, 1946; по каталогу А. ван-Хобокена — XVI/28.

<sup>114</sup> Термин Ю. Н. Тюлина (18, 32, 277—278); интерпретацию этого термина Е. А. Ручьевской см.: 12, 72—73. Сходные мысли о причинно-следственных связях в сонатной форме (без употребления термина *динамическое сопряжение*) высказаны В. П. Бобровским (3, 166—167).

<sup>115</sup> Ниже приводится пример анализа тональной аргументации.

Бетховен. Соната для ф-но № 7, ч. I, экспозиция.

Тональность ПП — Ля мажор — аргументируется следующим образом: 1) в основной части ГП (т. 1—16) Ре мажор обогащается, благодаря микроотклонениям в ми минор (т. 8—9, ре-диез в мелодии), си минор (т. 13—14, ля-диез в басу) и вновь ми минор (т. 14, ре-диез в мелодии); 2) на этом же участке действия постоянно выделяется звук «ля» — то как кульминация верхнего голоса (т. 4, 5—6), то как органнй пункт в нижнем (т. 11—12); 3) в первом разделе связующей части движение направлено только к одной из «просвечивавших» ранее тональностей — к си минору (вновь ля-диез в 20 т. и остановка на III ст. Ре мажора, которая переинтонируется в доминанту си минора в 22 т.); и в этой же тональности естественным воспринимается начало связующей части; 4) и все же си минор появился без должной гармонической подготовки, т. е. чисто мелодическим путем; его подразумеваемый гармонический подтекст (до начала темы связующей части) — только доминанта (субдоминанта отсутствует), отсюда его некоторая «скоропалительность» — и потому он легко опровергается тональностью минорной доминанты, фа-диез минором; 5) фа-диез минор подготовлен еще в меньшей степени, его появление слышится сугубо

ситуационным, а не закономерным; его легко преодолевает секвенционное движение по верхним медiantам, которое впервые приводит к Ля мажору — пока это всего лишь одна из нескольких тональностей связующей части; 6) возникает балансирование между Ля мажором и фа-диез минором (т. 40—44): гармонические ноты, к которым направлено движение пассажижей, могут быть интерпретированы двойко — как вводный септаккорд в Ля мажоре и как септаккорд II ст. в параллельном миноре; 7) в последнем из этих тактов, где звучит доминантсептаккорд фа-диез минора, появляется ре-диез как VI ст. мелодического минора при движении звукоряда вверх; 8) однако этот же ре-диез сохраняется и в следующем такте уже при движении звукоряда вниз и натуральной VII ст., что совершенно снимает тоникальность фа-диез минорного трезвучия — основной гармонии этого такта и направляет движение в Ми мажор; 9) начиная с 46 т. модуляционное движение опять балансирует, но на сей раз между Ми мажором и Ля мажором, причем первая из этих тональностей занимает все же подчиненное положение по отношению ко второй, ибо ее тоника — звук «ми» — аргументируется только мелодически вводными тонами (фа-диез и ре-диез), звучащими в верхнем и нижнем голосах; 10) однако, когда ре-диез появляется в басу, его разрешение — звук «ми» оказывается басом кадансового квартсекстакорда тональности Ля мажор. Все это сквозное развитие обрамлено аркой от начала к концу ГП: звук «ля» — кульминация начала — становится итогом развития, тоникой побочной тональности; ре-диез, обозначавший в начале ГП мягкое отклонение в ми минор (тональность II ступени в Ре мажоре), в конце ГП направлен в «ми» — доминанту Ля мажора.

Таким образом, отвергнув альтернативные тональности (си минор и фа-диез минор, тональное развитие через Ми мажор направлено к Ля мажору как центру продемонстрированной в процессе этого развития тональной сферы. См. также: 14, 158.

<sup>116</sup> На основе той же экспозиции приводится пример анализа «прорастания» тематизма ПП.

ПП складывается из следующих основных мотивно-тематических элементов: а) мелодический мотив начала ее темы (т. 53—54); б) четырехзвучный мотив, заимствованный из темы ГП (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 ПП (т. 93—97); д) активно устремленное движение вверх, выросшее из сопровождения мотива «г» и очень своеобразно фактурно оформленное (т. 97—105).

Анализ экспозиции позволяет убедиться в том, что каждый из этих мотивных элементов «прорастает» в недрах ГП.

Первые же четыре звука сонаты — это нисходящее движение по звукам мажорного звукоряда от I к V ступени лада. С ним сходно и начало ПП (мотив «а»), однако между этими мотивами есть существенное отличие: в мотиве «а» движение охватывает пять звуков и направлено от V ст. к VII ст. лада. «Мостик» между мотивами находится в теме связующей части ГП (т. 24—25): это мотив «а», но в миноре! Мотив «б» соответствует началу ГП в точности, 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, и в особенности ее претворение в т. 105—113, во-первых, совпадают интонацион-

ным остовом с первым мотивом ГП; во-вторых, эта же секвенция лежит и в основе темы связующей части (ми — ля-дзез, до-дзез — фа-дзез — т. 24—26); в-третьих, еще более ярко эта секвенция ощутима в продленных, как в ПП, звуках, к которым направлены гаммообразные пассажи в последней трети связующей части (т. 39—43), — все три этих фактора делают появление мотива «в» в ПП закономерным.

Мотивы «г» и «д», представляющие собой первоначальное и производное соединения двойного контрапункта, включают трансформацию первого мотива ГП (нисходящее движение от V ст. к I ст. звучащего в данный момент Ре мажора) и направленное в противоположную сторону (вверх) гаммообразное движение от тоникки к тонике Ля мажора — и тот и другой мотивы интонационно и фактурно опираются на основную часть ГП (первый мотив сопоставим со средним голосом в т. 6—7; второй, «д» — с мотивом верхнего голоса в т. 14—16); еще более отчетливо они просматриваются в связующей части (т. 33—34 и 35—38).

Итоги анализа позволяют утверждать, что основные мотивные черты ПП своими истоками заключены в основной части ГП, а в связующей части ощутимо усиление активности этих элементов и все более яркое их выявление — это и есть эффект «прорастания».

<sup>117</sup> О старосонатной форме см. статью А. Климовицкого «Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти» (5, 3—61).

<sup>118</sup> 5, 7.

<sup>119</sup> В литературе наметились две точки зрения на структуру экспозиции. Согласно одной из них (широко распространенной), экспозиция состоит из четырех партий: главной, связующей, побочной и заключительной. Противоположная точка зрения (она представлена и в настоящем пособии) заключается в том, что поскольку динамическое сопряжение возникает между двумя тональными сферами и соответственно между двумя разделами, которыми эти тональности представлены, поскольку именно динамическое сопряжение определяет собой сонатность как таковую, постольку в экспозиции есть только два равноправных участка действия, но не четыре. Связующая и заключительная функции выполняются соответствующими частями главной и побочной партий, даже если их характеризует известная автономия материала и структуры. Знаменательно, что Г. Л. Катуар также пользуется термином *связующая часть* ГП (4, II, 35—37, 39). См. также: 12, 79; 18, 234—235.

<sup>120</sup> Предлагаемая точка зрения на высшие типы рондо наиболее близка к позиции В. П. Бобровского (3, 163). Высшими эти типы формы рондо делает реализация в них трех формообразующих принципов, а не особенности конструкции (ср.: 18, 285—288).

<sup>121</sup> В последнее время вокальная музыка привлекает к себе все более пристальное внимание именно в аспекте формообразования. Определенным шагом на пути к систематизации вокальных структур является пособие И. Лаврентьевой «Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений» (6а). См. библиографию по этому вопросу: там же, 77—78.

---

## УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ\*

- Аргументация тональная 69  
Бассо остинато 49  
Вариантно-строфическая форма 58  
Вариации  
— жанровые 53  
— на вариацию 59  
— орнаментальные 53  
— характерные 92  
Волны в разработке 79  
Гармонический оборот 23  
Главная партия  
— основная часть 72  
— связующая часть 73  
Двухчастная простая форма  
— ритм формообразования 39—40  
— со включением 39—40  
— типа АА<sub>1</sub> 39  
— типа АВ 39  
Двухчастная старинная форма 70  
Декоративные изменения 10  
Динамического сопряжения принцип 69  
Дополнение 34  
Дополнение модулирующее 34  
Дробление 32  
Замыкание 32  
Зеркальная реприза 82

---

\* В «Указателе» даны ссылки только на те страницы работы, где находится толкование терминов; термины, вошедшие в оглавление, в «Указатель» не включены.

- Кадансы 23
- вторгающиеся 24, 88
  - неполные (автентические, плагальные) 23, 87
  - полные 23, 87
  - полные несовершеннолетние 23
  - полные совершенные 23
  - половинные 87
  - прерванные 23
  - серединные 87
- Контраста принцип 59—60.
- Конфликт 74—75
- Масштаб 21
- Материал
- завершающий 14
  - основной 13
  - переменные функции 15
  - подготавливающий 13—14
  - тематический 26
- Многочастности принцип 48
- Мотив
- смысловая функция 27
  - структурная функция 28—29
- Немотивные образования 27, 29, 88
- Обновленного повторения принцип 91
- Общие формы движения 7, 88
- Общие формы звучания 25
- Параллельное проведение 80
- Пассакалия 49
- Переизложение 10
- Период
- двойной 35
  - единого строения 89
  - модулирующий 33, 89
  - модуляционный 33, 89
  - ненормативный по масштабу 33—34
  - ненормативный по составу 34
  - ненормативный по способу членения 35
  - непостоянного строения 33
  - однотональный 33, 89
  - повторенный 35
  - повторного строения 33
  - период-предложение 34
  - разомкнутый 35
  - симметричный 33
  - слитный 34
  - сложный 35—36
  - утроенный 36

- Периодичность 6—7, 86
- Побочная партия  
— основная часть 74—76  
— заключительная часть 76
- Повторение точное 10
- Предложение 29—30
- Принципы конструктивные 46—47
- Принципы формообразующие 46
- Прораствание 69
- Прорыв (перелом) 76
- Простые формы двойные 44—45
- Простые формы повторенные 44
- Развитие 11—12  
— продолженное 12  
— разработочное 12  
— связка-переход 11
- Расширение 34
- Рельеф 6—7  
— вертикальное и горизонтальное соотношение с фоном 7—8
- Репрезентативность 26
- Рефрен 64
- Ритм  
— смысловой 31  
— структурный 31  
— тональный 31
- Соизмеримость 29
- Сопоставление 19
- Сопряжение 19
- Состав 22
- Способ членения 22
- Старосонатная форма 71
- Структуры 16—17  
— коммуникативная функция 17—19  
— масштабно-тематические 87  
— мелодико-синтаксические 87
- Суммирование 32
- Существенные изменения 11
- Тема 25—26
- Тема в разработке 80
- Тематизм 26



- Тематический материал 26
- Тождества принцип 48
- Тональность — процесс вытеснения и замещения 73
- Трехчастная простая форма
- реприза варьированная 42—43
  - реприза динамическая 42—43
  - реприза расширенная 42
  - реприза сокращенная 42
  - реприза статическая 91
  - типы средин 41—42
- Трех-пятичастная форма 63
- Трехчастная сложная форма
- двойная 63
  - с двумя Трио 63
  - реприза точная 61
  - реприза варьированная 62
  - реприза динамическая 62
  - реприза ложная 62—63
  - середина составная 61
  - середина типа Трио 60—61
  - середина типа Эпизод — см. Эпизод
- Трехчастности репризной принцип 60
- Устойчивого неравновесия эффект 72, 75
- Фон 7
- Формы плотность 90
- Фраза 29
- Цезура 22—23
- Чакона 49
- Экспонирование (изложение) 9—10
- Экстрополяция 18
- Эпизод
- в рондо 64
  - в сложной трехчастной форме 60
  - в сонатной форме 78
-

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аренский А. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. — М., 1914. — 116 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. — Л., 1971. — 376 с.
3. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. — М., 1978. — 332 с.
4. Катуар Г. Музыкальная форма, ч. I. — М., 1937; ч. II. — М., 1936.
5. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. I. — М., 1967, с. 3-61.
6. Кон Ю. К вопросу о вариантности ладов. — В кн.: Современные вопросы музыкознания. — М., 1976, с. 238—262.
- 6а. Лаврентьева И. Вариационные формы в курсе анализа музыкальных произведений. — М., 1978. — 79 с.
7. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Изд. 2-е. — М., 1979. — 536 с.
8. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967. — 752 с.
9. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. — Л., 1975. — 215 с.
10. Праут Э. Музыкальная форма. Изд. 2-е. — М., 1917. — 208 с.
11. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. — Л., 1977. — 159 с.
12. Ручьевская Е. Проблемы музыкальной формы. — В кн.: Ю. Н. Тюлин. Ученый. Педагог. Композитор. — Л.-М., 1973, с. 70-80.
13. Свидерский В. И. О диалектике элементов и структуры. — М., 1962. — 275 с.
14. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. — М., 1958. — 332 с.
15. Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. — М., 1974, с. 51-72.
16. Способни И. В. Музыкальная форма. Изд. 2-е. — М., 1958. — 408 с.
17. Тюлин Ю. Н. Строение музыкальной речи. — Л., 1962. — 208 с.
18. Тюлин Ю. Н., Бершадская Т. С. и др. Музыкальная форма. — М., 1965. — 395 с.

19. Тюлин Ю. П., Привано Н. Г. Учебник гармонии. Ч. I. — М., 1957. — 238 с.
  20. Философский словарь. — М., 1968. — 432 с.
  21. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. — М., 1974. — 243 с.
  - 21а. Цуккерман В. А. Как строится музыкальная форма. — В кн.: Книга о музыке. — М., 1975, с. 217-235.
  22. Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. — М., 1975. — 255 с.
  23. Этингер М. А. О гармонии в бассо-остинатных формах. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 2. — М., 1970, с. 101-152.
-

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	3
<b>Глава I. Основные понятия</b>	
§ 1. Музыкальный материал . . . . .	5
§ 2. Типы музыкального материала . . . . .	6
§ 3. Способ существования музыкального материала . . . . .	9
§ 4. Функция материала в формообразовании . . . . .	13
<b>Глава II. Структура музыкального произведения</b>	
§ 1. Форма и структура . . . . .	16
§ 2. Закономерности формирования музыкальных структур . . . . .	17
<b>Глава III. Построение</b>	
§ 1. Общее понятие . . . . .	20
§ 2. Основные признаки мелких построений . . . . .	21
§ 3. Нормативные и ненормативные построения . . . . .	24
<b>Глава IV. Структура и смысл</b>	
§ 1. Смысловые элементы музыкальной речи . . . . .	25
§ 2. Структурные элементы музыкальной речи . . . . .	27
§ 3. Ритм в формообразовании . . . . .	31
<b>Глава V. Период</b>	
§ 1. Общая характеристика. Нормативный экспозиционный период (НЭП) . . . . .	32
§ 2. Ненормативный экспозиционный период (ННЭП) . . . . .	33
§ 3. Удвоенные формы периода . . . . .	35

<b>Глава VI. Простые формы</b>	
§ 1. Общая характеристика . . . . .	36
§ 2. Одночастная форма . . . . .	37
§ 3. Простая двухчастная форма . . . . .	38
§ 4. Простая трехчастная форма . . . . .	41
§ 5. Удвоенные простые формы . . . . .	44
<b>Глава VII. Сложные формы. Общая характеристика</b> . . . . .	45
<b>Глава VIII. Вариации</b>	
§ 1. Общая характеристика . . . . .	48
§ 2. Полифонические вариации . . . . .	49
§ 3. Строгие (классические) вариации . . . . .	51
§ 4. Свободные вариации . . . . .	54
§ 5. Двойные вариации и промежуточные типы вариационных циклов . . . . .	56
§ 6. Сопрано-остинато и куплетно-вариационная форма . . . . .	57
§ 7. Вторичная форма в вариационном цикле . . . . .	58
<b>Глава IX. Сложная трехчастная форма</b>	
§ 1. Общая характеристика. Середина сложной трехчастной формы . . . . .	59
§ 2. Реприза трехчастной формы . . . . .	61
§ 3. Кода . . . . .	63
§ 4. Двойные типы сложной трехчастной формы . . . . .	63
<b>Глава X. Рондо</b>	
§ 1. Общая характеристика . . . . .	64
§ 2. Старинное рондо . . . . .	65
§ 3. Классическое рондо . . . . .	65
§ 4. Послеклассическое рондо . . . . .	67
<b>Глава XI. Сонатная форма</b>	
§ 1. Общая характеристика. Принцип динамического сопряжения . . . . .	68
§ 2. Основные этапы становления сонатной формы . . . . .	70
§ 3. Развитая сонатная форма . . . . .	71
§ 4. Главная партия . . . . .	72

§ 5. Побочная партия . . . . .	74
§ 6. Разработка . . . . .	78
§ 7. Реприза . . . . .	80
§ 8. Кода . . . . .	82
<b>Глава XII. Высшие типы рондо . . . . .</b>	<b>83</b>
Заключение . . . . .	85
<i>Примечания</i> . . . . .	86
<i>Указатель терминов</i> . . . . .	95
<i>Список литературы</i> . . . . .	99

---