

Министерство культуры Российской Федерации
Нижегородская государственная
консерватория (академия) им. М.И.Глинки
Кафедра теории музыки

О.В.Соколов

О ТИПОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

учебное пособие
для студентов музыкальных вузов

Издательство Нижегородской консерватории
Нижний Новгород/2013

УДК 781.6
ББК 85.2
С59

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Нижегородской государственной консерватории
(академии) им. М. И. Глинки

Рецензенты:

Цендровский В. М. кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

Левая Т. Н., доктор искусствоведения, зав. кафедрой истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, профессор

С59 **Соколов О. В. О типологии музыкальных форм** [Текст] : учебное пособие для студентов музыкальных вузов / О. В. Соколов; Нижегород. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. — Н. Новгород : Изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2013. — 40 с.

Проблемная тема типологии музыкальных форм — одна из ключевых в музыкознании — рассматривается автором в связи с рядом задач: логической организации, иерархии сложности, типологического определения музыкальных форм. Работа рассчитана на вдумчивость и любознательность музыковеда, на музыканта любой специальности, заинтересованного в углублённом освоении принципов формообразования в музыке.

УДК 781.6
ББК 85.2

© Нижегородская государственная консерватория
(академия) им. М. И. Глинки, 2013
© Соколов О. В., наследники, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Логическая организация музыкальных форм.....	7
Иерархия сложности.....	17
Типизация музыкальных форм.....	23
Типологическое определение формы.....	34
Литература.....	40

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальные формы — результат не логического конструирования, а естественного исторического процесса, в большой мере стихийного, связанного с воздействием многих относительно самостоятельных факторов: не только жанра и стиля, но также отдельных элементов музыкального языка и материальных условий существования музыки. Даже такая ближайшая к форме категория, как жанр, на которую опираются некоторые зарубежные классификации (например, Г. Лейхтентритт), не может исчерпывающе объяснить всех существующих музыкальных структур, так как в процессе исторического развития их сфера распространения во многом расходится с жанровой сферой.

Очевидно, поэтому в музыкально-педагогическом обиходе утвердилась «рабочая типология», исходящая из самого факта внутреннего строения музыкальных форм. Однако его неоднородность постоянно служит «камнем преткновения», на который наталкиваются попытки теоретического обоснования этой традиционной типологии, эмпирически отражающей в виде единого ряда ведущие композиционные типы в музыке XVIII-XIX веков.

Л. Мазель указывает на два основания этого единого ряда; в основу систематики одной группы форм (от периода до сложной трёхчастной включительно) кладётся степень сложности структуры, за единицу которой принимается период, другой же группы (вариации, рондо, сонатная и т. п.) — тональные и тематические соотношения [3, с. 165]. При этом принцип разграничения двух групп и закономерность перехода с одного основания на другое остаются невыясненными, чем обнаруживается эклектизм традиционной классификации.

Иначе поступает Ю. Тюлин [4]. Он избирает принцип единого основания — порядок расположения основных разделов музыкальной формы. Однако при обращении к сонатной форме этот принцип перестает быть ведущим, т. к. сущность сонатности, безусловно, заключается не в порядке расположения разделов. То же самое произошло бы и с фугой, сонатно-симфоническим циклом (совсем не рассматриваемыми Ю. Тюлиным), а также с множеством свободных форм, сущность которых не раскрывается с этой точки зрения.

В основу весьма интересной по идее классификации Ю. Холопова [6] кладется категория темы и отношение к ней последующего развития. Но при подходе к сонатной форме, которая, по словам самого автора, «стоит несколько особняком», это основание уже не может удовлетворять, потому что трактовка сонатной экспозиции как «сверхтемы» существенно меняет смысл первоначального понятия темы, сохраняющийся во всех предшествующих формах.

Все эти трудности, вне всякого сомнения, признаваемые упомянутыми учёными (вплоть до признания Ю. Тюлина, что в настоящее время строго научную типологию создать «едва ли возможно»), закономерны и объяснимы; типология музыкальных форм, отвечающая современным научным требованиям, имеет перед собой слишком сложную задачу, чтобы быть единой, однопорядковой, которой пока остаётся «рабочая» классификация, широко принятая в музыкально-педагогическом обиходе.

Прежде всего, степень сложности музыкальной структуры не определяется спецификой логической организации, так как последняя может проявляться на разных уровнях сложности. В этом нетрудно убедиться, вспомнив, например, русскую народную песню «Эй, ухнем», запев которой никак не превышает по структуре периода, однако построен точно «по модели» простой двухчастной репризной формы. Аналогичный пример — побочная тема I части Шестой симфонии Чайковского.

С другой стороны, укоренившиеся в классической музыке XVIII-XIX веков и прочно закреплённые теорией типовые формы не только не обнимают собой всего многообразия существующих музыкальных композиций, но составляют лишь небольшую его часть (если учесть доклассическую и современную музыку). Следовательно, чтобы типология была полной, необходимо распространить её на всю область свободных форм, не просто зафиксировав её как одну из групп наряду со строгими, но выявив и качественные отличия, и закономерные связи свободных форм с типовыми, что позволило бы определить здесь соответствующие виды и разновидности.

Наиболее естественным путем для решения очерченной задачи представляется следующий: провести типологию заведомо в различных аспектах, относительно не зависимых друг от друга, но имеющих каждый единое основание. Таких аспектов, очевидно,

должно быть три. Первый составляет логическая организация музыкальных форм, второй — не зависящая от неё иерархия их сложности. Третий определяется вариативностью художественных структур как неотъемлемой закономерностью их существования, предписывающей противодействие типизации в направлении индивидуализации. При своей относительной самостоятельности все три аспекта, как это будет показано в дальнейшем, достаточно объединены между собой благодаря общности толкования первичных композиционных элементов и связям с общелогическими принципами формообразования.

Итак, типология музыкальных форм может быть проведена:

- 1) по принципам логической организации;
- 2) по сложности структуры;
- 3) по степени типизации.

Рассмотрим все три аспекта последовательно.

ЛОГИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

В основу первого аспекта типологии естественно положить общелогические принципы формообразования, свойственные всем временным видам искусства (а отчасти и пространственным), но получающие специфическое претворение в музыке.

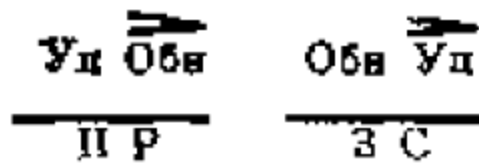
Однако, чтобы выявить логику возникновения на основе этих принципов определённых музыкальных форм, иными словами, проследить, как из общелогических принципов рождаются музыкально-конструктивные, необходимо предварительно дифференцировать сами первичные принципы.

Одни из них являются универсальными, присущими художественной форме вообще, без которых не обходится ни одна музыкальная композиция. Это — две оппозиционные пары принципов: 1) обновление и уподобление; 2) поступательное развитие и замкнутое становление.

Первая пара развивает и уточняет известные асафьевские понятия тождества и контраста, в такой формулировке оказывающиеся более точными и ёмкими, полностью обнимающими собой обе простейшие возможности развития: введение нового и закрепление прежнего. Вторая пара определяет путь развития художественной формы во времени, как бы её траекторию, которая может либо стремиться к новой цели, либо возвращаться к исходной точке. Поступательное развитие отражает неотвратимость безостановочного течения жизни, замкнутое становление — потребность творческого сознания в обобщении и в художественной законченности формы.

Связь между двумя парами универсальных принципов можно представить следующим образом. Так как становление любой формы происходит на основе взаимодействия обновления (Обн) и уподобления (Уп), на что указывал ещё Асафьев, то результатом этого взаимодействия во времени, в случае «конечной победы» — обновления, сказывается поступательное развитие (ПР), в противоположном же случае — замкнутое становление (ЗС). Это можно пояснить следующей схемой:

Схема 1



Универсальные принципы формообразования, именно в силу своей всеобщности, нейтральности отношения к любым структурам, сами по себе не могли бы стать основой известных в музыке разнообразных специфических форм. Миссию их создания обычно выполняют конкретизирующие принципы, которые как бы отвечают на вопрос, как именно с помощью обновления и уподобления совершается поступательное развитие и замкнутое становление? Таким образом, соотношение универсальных и конкретизирующих принципов аналогично понятиям стратегии и тактики.

Конкретизирующие принципы в свою очередь делятся на две группы. Первая определяет последовательное расположение элементов во времени, вторая — качественные отношения этих элементов. Соответственно они могут быть названы принципами сочетаний и принципами отношений.

На следующей схеме показано общее соотношение универсальных и конкретизирующих принципов. Последние составляют между собой оппозиционные пары в зависимости от определяющей связи с поступательным развитием или замкнутым становлением (см. схему 2).

		Схема 2	
		Уподобление	Замкнутое ставление
Универсальное	Поступательное развитие	Обновление	
	Принцип сочетаний		
Конкретизирующие	Простое сопоставление	ab aba	Двухэлементная симметрия
	Множественное сопоставление	abcd... abc...d...cba	Множественная симметрия
	Простое чередование	ab ab ab...	Замкнутое чередование
	Чередование нового с неизменным	abacab...	Замкнутое чередование нового с неизменным
	Принцип отношений		
	Расхождение от тождества (подобия)		Сведение к тождеству (подобию)
	Нарастание контраста		Смягчение контраста
	Углубление противоречия		Разрешение противоречия
	Расщепляющее сопоставление		Сопоставление с результатом

Важно учесть, что между двумя группами конкретизирующих принципов нет резкой границы. Скорее, они образуют некий спектральный ряд, строящийся на основе всё большего усложнения и обогащения функциональности, начиная от простого контраста при сопоставлении и возвращении до сложных качественных отношений, меняющихся в процессе развития, которые порождаются принципами второй группы. Переход от одной группы к другой можно представить так: чередование нового с неизменным, при достижении всё большей слитности общего начального элемента с его различными продолжениями или различных элементов с их общим завершением, способно постепенно превратиться в пару принципов «расхождение от тождества» — «сведение к тождеству» (см. схему 2).

Не менее важно иметь в виду, что конкретизирующие принципы формообразования представляют собою открытый ряд; на схеме 2 показаны только некоторые из них, наиболее утвердившиеся в музыке; наряду с ними возможно множество иных.

Принципы сочетаний могли бы составить огромное множество, определяемое математической теорией соединений (по числу элементов и их порядку). Другая же группа принципов, выражающая

качественные отношения, естественно, ещё более многообразна и предоставляет неисчерпаемые возможности для творческого воображения.

Лишь немногие из принципов отношений получили достаточно устойчивое претворение в музыке. Таковы, например, расхождение от тождества (подобия) и сведение к тождеству (подобию). Степень распространения некоторых других определяется зависимостью от поступательного развития или замкнутого становления. Понятно, например, почему нарастание контраста, особенно в крупных масштабах, встречается чаще, чем противоположный ему принцип (реализованный, например, в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова): первый из них безотказно способствует направленности формы на восприятие. Пару принципов — углубление противоречия (например, в экспозиции I части Пятой фортепианной сонаты Тищенко) и разрешение его (во многих бетховенских концепциях) можно истолковать как драматургические варианты нарастания и смягчения контраста. Пожалуй, один из наиболее специфических принципов — «расщепляющее сопоставление», при котором контрастирующие признаки первого композиционного элемента дифференцируются, выступая в дальнейшем порознь во втором и третьем элементах композиции (этот принцип реализован, например, в трёх разделах Интродукции к «Пиковой даме» Чайковского). Противоположный ему принцип «сопоставления с результатом» (термин Б. Яворского), синтезирующим признаки сопоставляемых элементов, по существу аналогичен известной драматургической триаде «тезис — антитезис — синтез», но только в более широком, общелогическом её истолковании.

Вообще принципы отношений потенциально предрасположены к драматургической трактовке и часто выступают носителями «сюжетности» в музыке.

Теперь вернёмся к музыкальным формам. Как происходит процесс их становления или развития в широком смысле?

Для этого необходим, прежде всего, первоначальный импульс (обозначаемый буквой *i* в известной формуле Асафьева), который можно трактовать как тему в широком смысле, источник развития. Понятно, что он может быть представлен и темой классического типа, и более свободным тематическим материалом, комплексом интонаций, определяющим художественную индивидуальность произведения.

В процессе дальнейшего развёртывания формы, на стадиях, обозначаемых буквами *m* и *t* в асафьевской триаде, за темой может следовать либо её преобразование, либо новые композиционные элементы. В первом случае формообразование основывается только на универсальных принципах уподобления и обновления, когда композиция состоит из ряда принципиально равноправных элементов: $a \ a_1 \ a_2 \ a_3 \dots a_n$. Это — первый род музыкальных форм, которые можно назвать периодическими. Сюда относятся не только все виды вариаций, но и обширная группа форм, известная главным образом в вокальной музыке: куплетная, куплетно-вариационная, куплетно-вариантная, наконец, «строфическая». В последней, встречающейся, например, в творчестве Свиридова, композиционные элементы достигают максимальной для данного рода интонационной самостоятельности при сохранении общего характера музыки и масштаба звеньев, определяемого строфами поэтического текста.

Как только к теме присоединяются один или несколько новых композиционных элементов (*ab* и т. д.), становление формы требует участия конкретизирующих принципов. При этом решающим, определяющим тип формы фактором может быть либо расположение элементов (соответственно принципам сочетаний), либо функциональные отношения между ними (соответственно второй группе конкретизирующих принципов). Так возникают ещё два рода музыкальных форм, которые естественно назвать: второй род — формы сочетаний (двухчастная, трёхчастная, рондо, концентрическая и пр.) и третий род — формы отношений (период, fuga, сонатная форма, сонатно-симфонический цикл).

Для выяснения характерных особенностей родов сопоставим их между собой, отвлекаясь от форм-данностей и имея в виду прежде всего свойства форм-принципов.

Специфика форм первого рода определяется неким первичным, недифференцированным единством структуры и функциональности, подчиняющимся одной простейшей закономерности: каждый последующий композиционный элемент должен быть в целом сходен с предыдущим и в то же время отличаться от него (в куплетной форме — благодаря процессу исполнения и восприятия). Именно поэтому все композиционные элементы периодических форм (кроме темы в вариациях) принципиально равноправны между собой. По той же причине эти формы нейтральны по отношению к поступательному развитию или замкнутому становлению: процесс развёртывания

каждой из них подчиняется поступательному развитию, но в любой момент допускает и вмешательство замкнутого становления как возвращения к первоначальному виду темы.

В двух последующих родах структурная и функциональная стороны относительно дифференцируются в соответствии с тем, что именно лежит в основе типизации, т. е. образования композиционных типов и видов.

Для форм второго рода этой основой является структурная сторона, а именно композиционный ритм, в зависимости от которого определяется та или иная форма: если разные эпизоды рондо заменить одинаковыми чётными частями, получатся 3-5-ти или 3-7-частные формы; если репризу трёхчастной формы заменить новой частью, композиция станет контрастно-составной. Функциональные же отношения в этих формах не определяют их видов, так как отвечают самой общей закономерности формообразования: противопоставлению главной темы (её изложения и возвращения) и любых подчинённых ей композиционных элементов, будь то развитие или последующая новая тема, или вариант главной партии.

Вспомним первую часть Мазурки *D-dur* op. 33 № 2 Шопена с доминантовым проведением главной темы в середине. Тот факт, что с помощью простого тонального сопоставления и возвращения одной неизменной темы строится полноправная трёхчастная форма, красноречиво свидетельствует о специфике форм второго рода, определяемой композиционным ритмом.

Структура форм сочетаний в связи с подчинённой ролью их функциональных отношений регламентируется только на общекомпозиционном, а не на синтаксическом уровне: их части могут быть соединены непрерывными переходами, а могут, с таким же успехом, просто сопоставляться друг с другом, разделяясь каденциями. Все эти синтаксические элементы, весьма важные для каждой формы-данности, не учитываются при определении формы-принципа второго рода. Соответствующие формы-принципы являются скорее формами-схемами, легко обозначаемыми с помощью простой последовательности букв.

Обобщая особенности форм второго рода, можно сделать вывод, что они связаны со своими порождающими принципами отношением представительства. Каждый из конкретизирующих общелогических принципов первой группы представлен в мире музыкальных форм своим типом композиции: простому

сопоставлению соответствует контрастная двухчастная форма, простому чередованию — двойная двухчастная, двухэлементной симметрии — трёхчастная, множественной симметрии — концентрическая, чередованию нового с неизменным — рондо и т. д. (см. схему 2). Что касается множественного сопоставления, то его представляет контрастно-составная форма, логическая сущность которой, на наш взгляд, заключается не в обособленности частей, а именно в следовании друг за другом разных композиционных элементов без регламентированных развивающих разделов и возвращений (к этому вопросу мы ещё вернемся в дальнейшем).

Архитектоническая ясность форм второго рода обеспечивает их чёткую дифференциацию на принципиально замкнутые и незамкнутые в зависимости от господства в их форме-схеме замкнутого становления или поступательного развития (см. схему 2).

Качественные отличия форм третьего рода определяются функциональными отношениями, специфичными для каждого их типа. Они вполне оправдывают понятие формы-принципа, а не формы-схемы и не могут быть схематически выражены простой последовательностью букв. Структура форм отношений регламентируется не только на общекомпозиционном, но и на синтаксическом уровне: период должен иметь различные каденции в своих предложениях, экспозиция фуги — ответы на проведения темы, сонатная экспозиция — обязательное утверждение подчинённой тональности в конце. Композиционные элементы этих форм принципиально неравноправны: наряду с экспозиционными и репризными среди них есть предуказанно развивающие (сонатная разработка или средняя часть фуги) и предуказанно связующие (связующая партия, интермедия).

Ритмическая организация форм третьего рода хотя и существенна, но играет всё же подчиненную роль по сравнению с функциональной. Так, сонатная экспозиция может иметь четыре партии, а может — три или две, отчего сущность её не меняется. Да и сонатная форма в целом может быть с обычной, зеркальной или неполной репризой, с разработкой и без неё, с большой разработочной кодой, придающей ей четырёхчастное строение; но во всех этих случаях сонатная логика, заключающаяся в достижении нового соотношения исходных композиционных элементов к концу развития, остаётся в силе. Ритм фуги весьма зависит от числа голосов, от наличия дополнительных проведений темы или

контрэкспозиции, но при этом опять-таки не меняется сущность фуги как формы-принципа.

Формы третьего рода отличаются более сложной и гибкой связью с порождающими принципами формообразования. Эту связь можно назвать отношением взаимодействия: каждая из форм третьего рода основывается на синтезе или интеграции различных общелогических принципов, среди которых ведущую роль играют принципы отношений, но наряду с ними фигурируют и принципы сочетаний, так как функциональность неизбежно требует для своей реализации определённой структуры. Её и обеспечивают соответствующие принципы сочетаний, которые при этом как бы функционально корректируются.

Так, в основе периода лежит не просто сопоставление разных предложений, а особое сопряжение на расстоянии различных каденций, корректируемое принципом расхождения от тождества или подобия с целью наибольшей ясности соотношения «вопроса» и «ответа». Аналогично этому классический сонатно-симфонический цикл основывается не просто на множественном сопоставлении (как контрастно-составная форма), а на особой последовательности четырёх функционально специфических стадий (активного действия, созерцания, отстранения и итога), корректируемой принципом сопоставления с результатом.

Ещё сложнее с этой точки зрения структура сонатной формы. Её основные партии связаны «динамическим сопряжением» (по Ю. Тюлину), вызывающим ощущение тонального противоречия и «динамического неравновесия» (Б. Асафьев) в конце экспозиции. Это неравновесие, как правило, влечёт за собой разработку (углубление противоречия); отвечает же ему сонатная реприза, связанная с экспозицией принципом расхождения от тождества и одновременно сведением к подобию (сближение партий), вносящему разрешение противоречия. На примере сонатности видна также более гибкая связь форм третьего рода с универсальными принципами поступательного развития и замкнутого становления. Они тоже вступают во взаимодействие в структуре этих форм, определяя обязательные изменения в их репризе.

Отчего возникает отмеченное выше «отношение взаимодействия»? Почему принципы второй группы не порождают так же легко и однозначно соответствующие формы, как это свойственно принципам сочетаний?

Напрашивается вывод, что формы третьего рода — явление в большей степени специфически музыкальное¹. Дело в том, что организующим фактором форм как первого, так и второго рода служит ритм не в сугубо музыкальном, а в более общем смысле, и он беспрепятственно воспроизводится вместе с соответствующей логикой в художественной ткани другого вида искусства. Поэтому в других искусствах встречаются формы, аналогичные музыкальным (первого или второго родов), например, рондель в поэзии, вариации — в поэзии, живописи, скульптуре и архитектурных ансамблях.

Функциональные отношения, лежащие в основе форм третьего рода, нельзя выразить с помощью такого ритма, т. е. простой компоновкой элементов. У музыки нет иного средства для выражения логики качественных отношений, кроме «перевода» её в систему сопряжений звуков точной высоты. Поскольку музыка — искусство потенциально непонятное, этот процесс связан с определёнными трудностями, гораздо большими, чем воплощение в музыке эмоциональных состояний. Поэтому музыкально-логические отношения в формах третьего рода представляют собой особые видоизменения, результат своеобразной «акклиматизации» в музыке общелогических принципов. Эти музыкально-логические отношения или музыкально-конструктивные принципы третьего рода затем прочно стабилизируются: музыка стремится во что бы то ни стало сохранить добытое дорогой ценой завоевание. Так возникают типовые формы третьего рода. Однако благодаря сложности и гибкости функциональных отношений, этот род в большей степени предрасположен к формам свободным².

Заканчивая характеристику трёх родов музыкальных форм, напомним, что так же как и соответствующие общелогические принципы, они представляют собой открытый ряд, который может быть пополнен в любом своём звене свободными композициями, и, кроме того, спектральный ряд, не имеющий резких границ между родами.

¹ Конечно, этим никак не отрицается тончайшая музыкальность, неповторимая и не переводимая ни на какой иной художественный язык, многих форм-данностей второго рода (например, мазурок Шопена). Речь идет опять-таки только о потенциальных свойствах форм-принципов.

² Что касается претворения соответствующих принципов в других видах искусства, оно носит скорее метафорический характер и встречается лишь в редких индивидуальных композициях.

В самом деле, разновидности форм сочетаний, построенные на едином тематическом материале, тесно соприкасаются с периодическими формами. С другой стороны, классическая разновидность рондо, сочетающая контрастность эпизодов с непрерывностью развития и обладающая достаточно тонкими функциональными отношениями (в частности, максимальным «чувством ожидания» перед последним проведением рефрена), приближается к формам третьего рода.

Плавный переход к нему осуществляется через такие формы, как старинная двухчастная или классическая репризная двухчастная (первая из них была, как известно, и в историческом отношении переходной, постепенно ведущей к сонатности). Для этих промежуточных форм, особенно для классической двухчастной, характерен и специфический несимметричный ритм (с переменной в третьей четверти), но не менее важны и функциональные отношения: третья четверть должна быть обязательно развивающей (в отличие от середины трёхчастной формы) и непрерывно перерастать в репризу, подчиняясь принципу сведения к тождеству.

Последний принцип выступает особенно ярко при многократном действии, когда несколько различных построений, как бы под властью некоего магнетизма, сворачивают к одному и тому же предуказанному концу (например, в теме *Andantino semplice* из Шестнадцатой симфонии Мясковского). В вокальной музыке подобные структуры способны более глубоко, чем рондо, выразить неотвратимую *idée fixe* (см., например, «Сталактиты» Танеева или «Красивые глазки» З. Левиной). С тем большим основанием их можно отнести к третьему роду музыкальных форм.

Таким образом, от первого к третьему роду происходит постепенное повышение степени сложности и специфичности функциональных отношений.

ИЕРАРХИЯ СЛОЖНОСТИ

Второй аспект типологии, как уже говорилось, предполагает относительную независимость логической организации музыкальных форм от сложности их структуры и принципиальную возможность построения любой формы на любом уровне сложности.

Очевидно, таких уровней в музыке вообще возможно множество, однако целесообразно выделить среди них четыре основных:

- 1) формы, состоящие из интонаций, мотивов или фраз и имеющие одно завершение только в конце, — простейшие;
- 2) формы, состоящие из простейших, — простые;
- 3) формы, состоящие из простых, — сложные;
- 4) формы, состоящие как бы из отдельных произведений, — циклические.

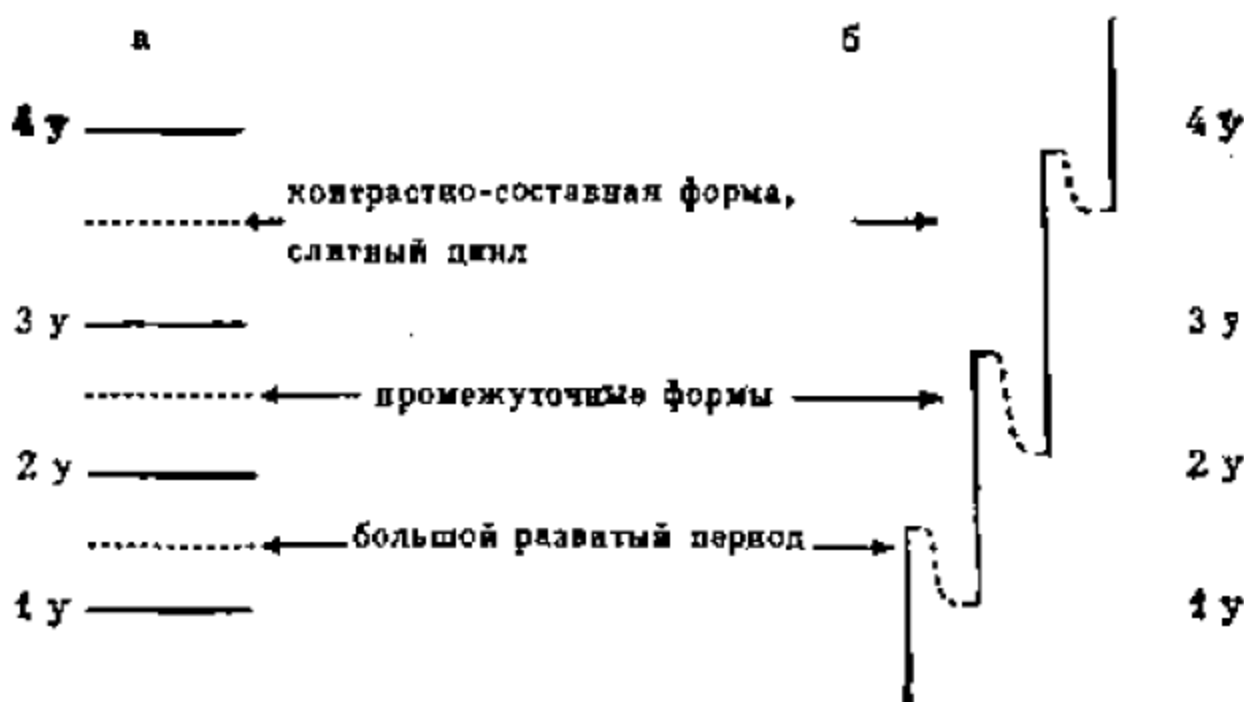
Такая упрощённая иерархия позволяет максимально согласовать предлагаемую типологию с традиционной. Как и в последней, при наличии в произведении конструктивно нерегламентированных разделов (разработок, развивающих середин и т. п.), уровень сложности определяется по структуре экспозиционной части. Основное же отличие заключается в том, что формы любого логического рода в принципе могут принадлежать любым уровням сложности: таким образом, простые формы состоят не из периодов, а из любых простейших форм, сложные — из любых простых, а не только «простых» в старом понимании.

Полная иерархия сложности может быть более развёрнутой и плавной. Однако её построение сразу же наталкивается на «каверзную» проблему: что считать критерием сложности? Степень самостоятельности разделов музыкальной композиции, обычно ощущаемая как некое интегральное качество, зависит от ряда факторов. Здесь имеет значение как внешняя завершённость построений, т. е. характер каденций и глубина цезур, так и их внутренняя законченность, определяемая мерой исчерпанности музыкальной мысли и наличием замкнутого становления. Наконец, важна и глубина структурной модуляции между соседними элементами. Отмеченные признаки могут не совпадать, а подчас резко противоречить друг другу. Например, широко развёрнутый период может заключать

в себе внутреннее развитие, соответствующее нормам простой формы или даже превышающее их (например, при наличии признаков сонатности или разработки внутри второго предложения, как это нередко бывает в романтических прелюдиях). Аналогичная ситуация возможна и среди простых форм, когда процесс развития не уступает нормативам сложных (Ноктюрн *cis-moll* op. 27 Шопена). С другой стороны, крупные части цикла, достаточно контрастирующие между собой и внутренне законченные, могут быть связаны непрерывными переходами.

Все это вынуждает рассмотреть иерархию в виде спектрального ряда, внутри которого степень сложности повышается плавно и непрерывно. Указанные четыре основных уровня составляют в этом спектральном ряду лишь приблизительные ориентиры, определяемые, однако, одним критерием: степенью законченности частей. Если же стремиться к большей точности, учитывая внутренний процесс развития форм, то можно представить полную иерархию даже в виде «разбитого спектрального ряда», отдельные зоны которого своими краями как бы заходят друг за друга (см. схему 3а и б).

Схема 3



На этой схеме показаны некоторые из наиболее типичных форм промежуточной сложности. Вообще же такие формы весьма многочисленны, причём при движении вверх по «иерархической лестнице» их число и многообразие, естественно, возрастают. Между 3-м

и 4-м основными уровнями (у) возможно несколько промежуточных: сначала здесь располагаются «сверхсложные» формы, т. е. такие, в состав которых входят сложные («Менуэт» Танеева), затем большинство контрастно-составных, а ближе к 4-му уровню — слитные циклы, части которых непрерывно переходят одна в другую (фантазия «Скиталец» Шуберта).

Наличие ряда промежуточных уровней между 3-м и 4-м объясняется качественным сдвигом, который происходит в этом звене иерархии. Обособленность частей на 4-м уровне достигает такой степени, при которой становится возможным непродолжительное выключение слушателя из так называемого перцептуального времени или, в связи с тем же обстоятельством — отдельное исполнение какой-либо части.

Качественный сдвиг, о котором идет речь, выражается также в собственно музыкальной структуре. Композиция всех монолитных форм зиждется на тонально-гармонических связях и тематизме, точнее, его звуковысотной стороне. Этим определяются все их специальные композиционные функции, тогда как ритм или жанровый профиль музыки, т. е. тип движения, при всей его важности для создания контрастов, динамизации реприз и т. п., играет подчинённую роль. В музыкальной организации циклов на первый план выступает именно тип движения, которым и определяются специальные композиционные функции наиболее типизированных циклических форм — старинной сюиты и классической сонаты-симфонии. По-видимому, здесь сказалась трудность целостного охвата вниманием циклической композиции и необходимость опоры на нечто более рельефное, внешне ощутимое, каким и является тип движения. Неслучайно из ведущих факторов музыкальной организации монолитных форм здесь сохранился в качестве основы только тональный фактор, всё же остальное — тематизм, гармоническое развитие — стало «внутренним делом» частей.

В процессе эволюции циклические формы, словно ощущая своё «отщепенство» от остальных, стремились возместить его с помощью разнообразных средств, приближающих композицию к монолитной. В истории сонаты-симфонии постепенно появились: приём *attacca*, музыкальные переходы между частями, тематические связи, наконец, дедуктивный метод построения в XX веке, когда формы частей непосредственно зависят от общей структуры цикла, а композиционные звенья приобретают специальные функции, свой-

ственные монолитным формам (как, например, в Восьмом или Одиннадцатом квартетах Шостаковича). В условиях дедуктивной организации становится действительно возможным претворение форм любого логического рода на циклическом уровне.

Если стремиться к максимальной полноте иерархии, следует признать, что её крайние уровни не являются предельными. Нижний, как бы «нулевой» уровень составляют такие формы, которые не имеют отчетливого завершения даже в конце, как, например, многие народные песни или некоторые романтические миниатюры (Прелюдия *es-moll* op. 16 Скрябина). В то же время в музыке существуют «сверхциклические» композиции, например, «сонатные триады» (в творчестве Метнера и Прокофьева), а еще выше можно представить себе группы произведений одного композитора, не объединённых авторским замыслом, но связанных определённым единством содержания (симфонии Малера, три поздние симфонии Чайковского). Таким образом, высшие уровни иерархии теряются где-то внутри творческого наследия одного композитора.

Предлагаемая иерархия сложности позволяет беспрепятственно дифференцировать свободные формы, которые до сих пор не рассматривались с этой точки зрения. Так, Прелюдия *D-dur* op. 11 Скрябина — пример простейшей свободной формы (её анализ см. далее), Ария Дона Базилио из «Севильского цирюльника» Россини — простой, Баркарола Шопена — сложной, упомянутые квартеты Шостаковича — циклической.

Более тщательного внимания требует вопрос о соотношениях иерархии сложности с типовыми формами. Очевидно, независимость этого аспекта типологии от логической организации лишь относительна, так как некоторые типовые формы исторически возникли на пересечении двух рассмотренных аспектов и закрепились за соответствующими уровнями.

В первую очередь это относится к периоду, который вообще занимает среди музыкальных форм особое место, потому что сложился прежде всего как типичная структура гомофонной темы и лишь позднее стал использоваться в качестве самостоятельной формы. Именно поэтому так прочна его связь с первым уровнем сложности: изложение темы требует и достаточной внутренней связности, и завершённости. Однако так называемый сложный период представляет собой реализацию этой структуры на 2-м уровне. Кстати, терминологическое расхождение с прежней классификацией

(«сложный» период приходится относить к числу «простых» форм) легко устранить, если вернуться к старому наименованию «двойного периода».

С 4-м уровнем иерархии столь же прочно связан сонатно-симфонический цикл. Только здесь достигается необходимая «широта симфонического дыхания», позволяющая частям композиции выступать достаточно рельефно и приобретать функции активного действия, созерцания, отстранения и обобщающего итога.

Остальные типовые формы связаны с иерархией сложности гораздо более свободно. Это прежде всего относится к формам первого и второго родов, которые с одинаковым успехом могут располагаться на разных уровнях сложности и четко дифференцироваться по ним. Ведущее значение композиционного ритма в их структуре позволяет создавать структурное подобие уровней, если, например, первая часть сложной трёхчастной формы написана в простой трёхчастной или рефрен рондо сам рондообразен (Новеллетта *F-dur* Шумана). Структурное подобие придаёт таким формам особенную стройность, архитектурную ясность и при аналогии в ритме делает рельефными контрасты разного плана, когда генеральное сопоставление крупных частей оттеняется их мягкими внутренними контрастами. В качестве необычного примера структурного подобия напомним *Andante* из Клавирной сонаты *C-dur* Моцарта (K 545), в композиции которого на двух уровнях (2-м и 3-м) реализуется принцип репризной двухчастности.

Формы третьего рода также можно рассматривать на различных уровнях сложности: например, в отличие от простой сонатной формы венского классицизма, сонатную форму в симфониях Чайковского или Скрябина можно считать сложной ввиду трёхчастного строения партий в экспозиции. Однако подобная трактовка вряд ли необходима, так как сущность этих форм определяется не композиционным ритмом, а особенностями процесса развития.

Поэтому для форм третьего рода гораздо более специфичен иной метод усложнения: возникновение так называемых двойных форм, в которых определённые логические отношения реализуются неоднократно — на разных уровнях композиции или в двух (иногда трёх) последовательных фазах развития. При этом создаётся функциональное подобие уровней или фаз, что закономерно соответствует логической сущности этих форм.

На этой основе строятся двойные или тройные фуги с раздель-

ными экспозициями, а также сонатная форма с двойной экспозицией, известная главным образом благодаря классическому концерту, но иногда встречающаяся за пределами этого жанра (например, в «Сонате-воспоминании» Метнера, в симфониях Малера, в I части Второй симфонии Б. Чайковского). Сюда же можно отнести и «двойную сонатную форму», оставленную нашей теорией несколько в тени: сущность её заключается в возвращении темы эпизода из разработки в коде в главной тональности, благодаря чему осуществляется вторичное сонатное соотношение на более высоком уровне композиции (см. I часть Сонаты для фортепиано *es-moll* Барбера или III часть Пятнадцатой симфонии Шостаковича).

Двойные формы третьего рода, очевидно, располагаются где-то вблизи 3-го уровня иерархии, оказываются структурно эквивалентными сложным формам (не случайно двойные и тройные фуги называют иногда сложными). Так выявляется относительность независимости структуры от принципиальной логической организации.

ТИПИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

Проблема типизации музыкальных форм — одна из сложных и недостаточно исследованных в музыковедении.

В процессе исторического развития постепенно складывались определённые стереотипы музыкальных структур, одни из которых оказались более стабильными, как, например, fuga, другие же — сравнительно быстро преходящими, как старинная двухчастная форма. В исторической судьбе стереотипов, очевидно, играла решающую роль оптимальная мера сочетания противоположных качеств: специфичности и широты возможностей, новизны и связи с привычным, ясной логики, облегчающей восприятие, и способности к эффектам неожиданности. Стереотипы, отвечающие этой оптимальной мере, закономерно приобретали наибольшую стойкость, какой обладают, например, репризная трёхчастность, fuga, рондо или сонатная форма.

Историческое закрепление стереотипов создает возможность для действия пары известных принципов художественного творчества — тождества и противопоставления, а шире — уподобления и обновления [2, с. 350 и далее]. Примечательно, что эта пара принципов действует в разных аспектах: как в общей эволюции видов искусства, художественных стилей и жанров, так и в становлении во времени каждой отдельной художественной структуры, в частности, музыкальной, что имел в виду Асафьев. В бытовании музыкальных форм диалектика этих принципов производит расслоение на формы типовые (или строгие) и свободные. Первые являются результатом сознательного воспроизведения в новых сочинениях исторически сложившихся стереотипов, вторые — результатом их столь же сознательного преодоления. Благодаря закону содержательности художественной формы принцип тождества определяет опосредствованную связь между содержанием произведения и его формой в тесном смысле (через данный стереотип), принцип же противопоставления — непосредственную, когда форма рождается как бы заново, под воздействием индивидуального содержания, отчего и сама также оказывается индивидуальной.

В качестве причины индивидуализации музыкальных форм

обычно указывается программность, однако нельзя не обратить внимания и на целый ряд иных, не менее важных причин.

Так, поэтический текст в вокальной музыке — фактор, постоянно воздействовавший на музыкальную форму от мадригалов XVI века до романсов XX и часто приводивший к созданию свободных композиций, например, в творчестве Мусоргского, Вольфа или Танеева. Аналогичную роль играл драматический фактор в опере, особенно в музыкальной драме второй половины XIX-XX веков, с её стремлением передать сам процесс действия в музыке. Поэтому, чем ближе к нашему времени, тем более свободными становились оперные формы.

Независимо от жанровой сферы свободные формы могут быть вызваны к жизни существенной перестройкой методов художественного отражения действительности, как это было в эпоху романтизма, или — музыкального мышления, что свойственно XX веку: в музыке модальной, атональной, серийной, тем более алеаторической крайне трудно достигнуть достаточно органичного претворения классических типовых форм. Периоды наибольшего подъёма новаторства обычно стимулируют и формотворческую инициативу, и тогда более широкий принцип обновления действительно превращается в радикальное противопоставление: возникает полемическая задача создать нечто иное по сравнению с формами предшественников, как это было в творчестве Шумана, Мусоргского и ряда композиторов XX века.

Однако принципиальное различие в происхождении типовых и свободных форм не означает непроходимой границы между ними. Поскольку форма как данность всегда имеет строго индивидуальное выражение, типовые формы подвержены значительной вариативности. С другой стороны, свободные формы не лишены некоторой типизации; например, сонатно-циклическая форма, созданная Листом, или сонатно-вариационная, известная в русской симфонической музыке, представляют собой определённые композиционные типы, но, конечно, не столь строго очерченные и стабильные, как классические формы.

Исходя из этих наблюдений, целесообразно представить всё множество существующих и возможных в музыке форм в виде спектрального ряда, направленного от наиболее строго типизированных к максимально свободным, известным только как единичные формы-данности. Основанием этого ряда служит отно-

шение принципов формообразования; по мере варьирования, модификации типовых форм эффективность соответствующих музыкально-конструктивных принципов постепенно снижается, лежащие в их основе общелогические принципы освобождаются от строгой регламентации, выступают как самостоятельные и берут на себя инициативу в становлении формы.

Спектральный ряд типизации по существу недискретен, не имеет резких границ. Лишь условно в нём можно выделить три основные и две промежуточные зоны (см. схему 4), значение которых мы и поясним в дальнейшем.

Первую основную зону составляют типовые формы, каждая из которых основывается на одном музыкально-конструктивном принципе. Не лишне напомнить их важнейший признак — наличие устойчивого комплекса специальных композиционных функций, повторяющихся в разных произведениях. Сюда следует отнести все известные типы музыкальных форм, включая также наиболее стабильные типизированные разновидности — такие, как неполная сонатная форма (без разработки), рондо-соната, а среди имитационных форм — канон.

Схема 4

типизация		свободные			
1-я зона		2-я зона	3-я зона	4-я зона	5-я зона
Первый род	Куплетная	Формы с отклонением от стереотипа	Ф К В	Формы с частичным сохранением (предвосхищением) стереотипа	Собственно свободные формы
	Куплетно-вариационная		смешанные		
	Вариационная				
	Строфическая				
.....			Контрастно-составные		
Второй род	2-частная				
	3-частная				
	Концентрическая				
	Двойная 3-частная				
Рондо			Модулирующие		
.....					
Третий род	Период				
	Фуга				
	Канон				
	Сонатная форма				
	Рондо-соната				
Сонатно-симфонический цикл		линия драматургического отклонения от стереотипа			
.....					

В ближайшую промежуточную зону входят варианты строгих форм, отступающие от стереотипа, но сохраняющие свой инвариант. Например, в некоторых разновидностях рондо-сонаты, не имеющих средней части (как в финале Сонаты *h-moll* или в *Rondeau a la mazure* Шопена), существенно нарушается стереотип, предполагающий разработку или эпизод в середине формы. Однако в них сохраняется инвариант рондо-сонаты, представляющий собой единство трёх признаков: 1) рондо-сонатной экспозиции (с возвращением главной темы), 2) чередования нового с неизменным и 3) сонатного соотношения двух проведений побочной партии — в экспозиции и репризе. Благодаря этому подобные формы все-таки следует считать рондо-сонатой.

Аналогичное отклонение от стереотипа при сохранении инварианта можно наблюдать в фуге, не имеющей репризы как самостоятельного раздела, в трёхчастной форме с сокращённой репризой-кодой, в сонатной форме с зеркальной или с неполной репризой, содержащей только побочную партию. Все эти варианты типовых форм являются их полноправными представителями, однако нарушение стереотипа как некоего «оптимального баланса» признаков открывает путь к свободе композиций.

Начиная с 3-й, основной зоны спектрального ряда, развёртывается громадная область музыкальных форм, которые принято считать свободными. Название это, трактуемое в широком смысле, можно сохранить, если под свободными формами иметь в виду такие, закономерность становления которых по крайней мере не исчерпывается одним стереотипом или даже инвариантом, требуя для своего объяснения ещё каких-либо иных принципов. Тогда строго индивидуальные формы 5-й зоны, о которых речь будет ниже, можно назвать собственно свободными, составляющими частный случай внутри общей области свободных форм.

Очевидно, ближайшим путём достижения свободы формы оказывается взаимодействие в одной форме разных музыкально-конструктивных принципов, порождающее соответствующую реализацию различных специальных композиционных функций. Благодаря естественности этого пути, «формы композиционного взаимодействия» (ФКВ), составляющие 3-ю, основную зону спектрального ряда, весьма многочисленны.

Внутреннюю классификацию ФКВ можно предложить, основываясь на трёх возможностях взаимодействия музыкально-

конструктивных принципов, отражающих эстетическую специфику музыкального искусства. Они могут либо совмещаться в одновременности, что соответствует полифоническому методу мышления; либо следовать друг за другом, что вытекает из временной природы музыки; либо превращаться один в другой по ходу развития, что выявляет ту же процессуальность музыки, но только более глубоко и тонко. Соответственно получаются три группы ФКВ:

- 1) смешанные,
- 2) контрастно-составные,
- 3) модулирующие.

Смешанные формы, как известно, весьма многочисленные в музыке, могут в свою очередь дифференцироваться по разным признакам: 1) по количеству участвующих музыкально-конструктивных принципов; 2) по их относительному значению в композиции (формы «второго плана», как называет их В. Протопопов, или формы с «признаками», которые придаёт дополнительное участие какого-либо принципа); 3) по соотношению их логических родов (межродовое или внутривидовое смешение).

Однако во всех случаях для смешанных форм характерно последовательно выдерживаемое на всём протяжении совмещение специальных композиционных функций разного типа, создающее сквозную двуплановость или многоплановость структуры. Именно одновременное участие разных формообразующих принципов на целостном уровне композиции, на наш взгляд, следует считать специфическим признаком смешанных форм. Такие же формы, где разные принципы действуют на разных уровнях (например, сложную трёхчастную форму с сонатными крайними частями, известную по многим симфоническим скерцо), не стоит считать смешанными, так как согласно иерархии сложности логическая организация её уровней относительно независима.

Поясним это на примере *Andante* из Пятой симфонии Чайковского. Если бы после его среднего эпизода следовала неизменная реприза, получилась бы упомянутая сложная трёхчастная форма с сонатными крайними частями (только не с трио, а с эпизодом). Однако Чайковского не могло удовлетворить такое решение, неизбежно наложившее бы на композицию печать пассивности. Стремясь передать в этом *Andante* не только полноту и проникновенность эмоций, но и драматизм лирического переживания, автор продолжает

развитие сонатного процесса в репризе, не снижая тонуса эмоционального напряжения. Его активно поддерживают неожиданные музыкальные события репризы: новое соотношение основных тем и грозное вторжение «лейтмотива рока» в кульминации страстного излияния побочной темы, что непосредственно продолжает драматургическую линию «эпизода горестных воспоминаний». Межродовое смешение форм оказывается в данном случае незаменимым по драматургическому эффекту.

Вообще существуют различные предпосылки, определяющие эффективность смешанного формообразования.

Так различные формы первого и второго родов естественно сочетаются благодаря ритмическому согласованию своих принципов. На этом основаны широко известные образцы вариационно-трёхчастной формы, образующейся благодаря группировке вариаций. Аналогичным образом происходит внутриродовое смешение концентрической и трёхчастной форм («Франческа да Римини» Чайковского).

Межродовое смешение второго — третьего родов представляет значительно большую трудность, но зато и более эффективно: оно позволяет плодотворно объединить интенсивность или «драматургический интерес» процесса развития с чётким ритмическим рельефом. Один из великолепных и сравнительно малоизвестных примеров — *Adagio* из Сонаты op. 2 № 3 Бетховена. Неожиданное вторжение в его поэтическую идиллию сумрачного минорного раздела с гулкими тяжелыми басами и горестными интонациями создает резкий контрастный перелом и определяет рельеф чередования двойной трёхчастной формы. Но одновременно с этим сонатная форма «второго плана» поддерживает интенсивный внутренний ток «лирического процесса».

По-видимому, эффективности межродового смешения обязаны своей относительной типизацией сонатно-вариационная и сонатно-концентрическая формы.

Более своеобразный вид — «сонатно-рондальная» форма, разновидности которой продолжают варианты рондо-сонаты в 3-й зоне общего спектрального ряда. Тема-рефрен этой формы (не главная партия!) может быть либо вполне самостоятельным, «прослаивающим» сонатную композицию в её узловых точках (как в «Сонате-воспоминании» Метнера), либо временно включаться, например, в побочную партию, появляясь в своей постоянной

тональности ещё и в разработке. Так построена симфоническая «Сказка» Римского-Корсакова. Интереснейший пример сонатно-рондальной формы — первое Allegretto Пятнадцатой симфонии Шостаковича, возникшее на основе оригинального смешения жанров — сонатного allegro и скерцо (функцию рефрена в нём выполняет «мотив Вильгельма Телля» Россини).

Две другие группы ФКВ — контрастно-составные и модулирующие — также допускают внутреннюю дифференциацию. Модулирующие естественно разделяются на восходящие, нисходящие и внутриродовые по направлению совершающейся в них композиционной модуляции. Контрастно-составные можно подразделять по числу частей, по чётному или нечётному композиционному ритму.

Подчеркнём ещё раз, что специфику контрастно-составных форм составляет опора на множественное сопоставление как ведущий формообразующий принцип. Кстати, именно эта особенность и делает их свободными, потому что последовательность разных частей, принципиально не связанных определённой функциональной зависимостью, может быть сколь угодно мобильной. Поэтому не следует, на наш взгляд, относить к числу контрастно-составных форм такие композиции, как, например, Концерт *Es-dur* Листа; несмотря на яркий контраст и достаточную обособленность его частей, ведущими формообразующими принципами в нём выступают два других — сонатность и сонатная цикличность. Таким образом, форма концерта является смешанной третьего рода, где главная партия приравнивается к сонатному allegro, побочная к andante, разработка — к скерцо, а реприза совмещается с финалом (форма эта весьма типична для Листа).

Однако, с другой стороны, принцип множественного сопоставления страдает потенциальной аморфностью и трудностью для восприятия. В сущности, он организует форму только на синтагматической оси и порождает «открытый ряд» частей. Поэтому сравнительно редко встречаются такие контрастно-составные формы, которые основывались бы только на этом принципе (например, «Юмореска» Шумана или некоторые рапсодии Листа). Наоборот, для этих форм типично дополнительное участие каких-либо других принципов формообразования, создающих парадигматические связи или опирающихся на замкнутое становление. Так, в фантазии «Скиталец» Шуберта отчётливо реализован принцип сонатной цик-

личности, Фантазия *c-moll* Моцарта (перед одноименной сонатой) имеет репризное сонатное обрамление (как бы экспозицию и репризу обрамляющей сонатной формы), а в Сказке *h-moll* op. 34 Метнера прослеживаются как сонатность, так и рондообразность. Все это сближает контрастно-составные формы со смешанными, подтверждая единство 3-й зоны спектрального ряда (ФКВ). Однако эти дополнительные музыкально-конструктивные признаки не отрицают коренной специфики контрастно-составных форм точно так же, как дополнительное участие контрастно-составного принципа в иных свободных формах, в том числе и смешанных, не нарушает их формообразующей основы (например, в Фантазии *f-moll* Шопена).

Заканчивая рассмотрение ФКВ, отметим свойственную им общую тенденцию к расшатыванию, размыванию признаков типовых форм, что подтверждает непрерывность спектрального ряда и открывает дорогу к 4-й и 5-й зонам — к формам с частичным сохранением стереотипа и собственно свободным. В трёх группах ФКВ это проявляется по-разному.

Музыкально-конструктивные принципы смешанных форм не всегда легко «уживаются» между собой, часто противоречат друг другу, из-за чего ставятся под сомнение некоторые элементы стереотипа. Так, скерцозная часть в сонатно-циклической форме хотя и занимает место разработки, естественно, не может адекватно выполнять её функцию. Не вполне соответствует разработке и вариационный ряд в вариационно-сонатной форме, что иногда заставляет отступить от первого ведущего принципа («Арагонская хота» Глинки). Ритм чередования в упомянутом *Adagio* из Сонаты op. 2 № 3 Бетховена нарушает эффект сопряжения классической сонатной экспозиции.

В контрастно-составных формах нередко встречается композиционный эллипсис, что отмечал В. Бобровский, следствием же его становится «недосказанность» того или иного стереотипа. Например, в финале Симфонии *c-moll* Танеева вслед за ясно очерченной рондо-сонатной экспозицией и разработкой, после отчетливого доминантового предыкта, готовящего репризу с помощью предвестника побочной темы, внезапно развёртывается совершенно новая для финала мажорная часть — эпилог симфонии, выражающий торжество её главной идеи. Основная же форма финала остаётся «недосказанной».

Наконец, в некоторых модулирующих формах достигнутые в

ходе развития композиционные разделы существенно отличаются от соответствующих стереотипов. Например, репризная часть в «Полонезе-фантазии» Шопена, модулирующем из сложной трёхчастной формы в сонатную, не вполне соответствует сонатной репризе: «побочная партия» (бывшая тема среднего эпизода) вступает вслед за главной на едином дыхании, как её непосредственное продолжение; к тому же громогласное скандирование коротких мотивов, да и весь контекст вызывают предчувствие скорого завершения, т. е. отчасти напоминают коду. Аналогичную картину можно наблюдать и в Баркароле Шопена, и в ряде других поэмно-балладных композиций. В финале же Шестой симфонии Чайковского последнее проведение «побочной партии» (тоже бывшей темы средней части) даётся уже явно в коде.

Так, во всех группах ФКВ прослеживаются как бы три параллельные линии, подводящие к 4-й, промежуточной зоне спектрального ряда. По мере удаления от типовых форм музыкально-конструктивные принципы постепенно эмансипируются, действуя более самостоятельно в иных композиционных условиях.

Какие формы можно отнести к 4-й зоне? Как это ни парадоксально, сюда относятся формы, находящиеся в противоположных фазах исторического развития: либо такие, в которых намечается будущий стереотип, исторически ещё не сложившийся; либо такие, которые возникли, наоборот, в результате преодоления классического стереотипа, причём достаточно радикального. В синхронно-теоретическом аспекте сущность тех и других представляется единой, так как стереотип в них реализован лишь частично и далеко не определяет всей композиции.

Многочисленные образцы форм первой из этих двух исторических групп можно найти в музыке барокко, например, в первых частях концертов Баха, где намечаются контуры как крупной трёхчастности, так и рондо, а иногда и сонатности. Сюда же можно отнести многочисленные хоральные прелюдии и вариации, строение которых весьма разнообразно, но отдалённо предвосхищает стереотипы вариационной и некоторых простых форм. Вторая группа связана с романтизмом и музыкой XX века.

Можно напомнить по этому поводу оригинальнейшее сонатное Allegro симфонии *d-moll* Шумана. Только первый его раздел соответствует однотемной сонатной экспозиции. В громадной разработке неожиданно появляются две новые темы, по соотношению весьма

близкие главной и побочной партиям романтической сонатной формы, а после разработки одна из этих новых тем («побочная партия») громогласно провозглашается оркестром в главной тональности.

Но и здесь Шуман все-таки избегает полноправной репризы: тема проводится на доминантовом органном пункте, как бы сметаемая музыкой коды, напоминающей о материале экспозиции. Так возникает весьма показательное для романтического мышления Шумана сонатное *Allegro*, написанное не в сонатной, а в свободной форме, принадлежащей 4-й зоне типизации (с частичным сохранением сонатного стереотипа).

Нельзя обойти вниманием и ещё одну важную группу свободных форм, также относящихся к 4-й зоне: это — формы с драматургическим преобразованием стереотипа. В некоторых произведениях складывается столь оригинальный процесс драматургии, что он придаёт избранной форме новое качество, хотя композиционные элементы стереотипа сохраняются. В таких случаях, по образному выражению В. Бобровского, «драматургические функции, наподобие выходящей в разливе из берегов реки, движутся как бы поверх композиционных граней, подчиняя себе наше непосредственное художественное восприятие». Анализ композиции подобных произведений, обнаруживая все необходимые элементы стереотипа, не раскрывает закономерности их становления, так как эта закономерность лежит в аспекте драматургии.

В анализе «Поэмы экстаза» Скрябина В. Бобровский убедительно продемонстрировал специфику такой формы [1]. Пожалуй, ещё более показательным примером может служить другая скрябинская поэма — «К пламени». Её сонатная форма, благодаря непрерывному драматургическому нарастанию после экспозиции (как бы «разгоранию пламени»), перехлёстывающему через грань зеркальной репризы (*Eclatant, lumineux, B-dur*), приобретает вид особой динамической трёхчастности, где реприза ощущается только при возвращении главной темы.

Так, от типовых форм к собственно свободным ведёт ещё один путь, минуя ФКВ и пролегающий через различные степени драматургической модификации стереотипа. Пользуясь условностью схемы 4, отражающей спектральный ряд типизации в композиционном аспекте, можно представить себе этот другой путь, лежащим как бы в ином аспекте — драматургическом (на схеме показан пунктирной линией).

В 5-й зоне располагаются собственно свободные формы, т. е. такие, закономерность становления которых не соответствует хотя бы частично ни одному из известных композиционных стереотипов. В таких формах действуют не музыкально-конструктивные, а непосредственно общелогические принципы формообразования, направляющие процесс их становления по индивидуальному руслу. Соответственно в формах 5-й зоны отсутствуют специальные композиционные функции, свойственные стереотипам: на уровне, следующем после общекомпозиционных функций, оказываются индивидуальные, в частности, драматургические.

Обращение к собственно свободным формам типично для переломных периодов в истории музыки, когда творческая мысль отыскивает новые пути формообразования, не имея стереотипов или не удовлетворяясь прежними в свете новых актуальных задач. Поэтому не удивительно, что такими формами изобилует вторая половина XX века. Возникает, в частности, множество разнообразных и ярких примеров собственно свободных форм в творчестве Б. Тищенко (Третья симфония, II часть Третьей фортепианной сонаты, II часть и финал Пятой и пр.), В. Сильвестрова (Четвёртая и Пятая симфонии), А. Шнитке (Фортепианный квинтет), Г. Канчели (Шестая симфония), Р. Щедрина (Второй фортепианный концерт) и многих других композиторов.

В зарубежной музыке тяготение к собственно свободным формам ещё сильнее и часто связывается с экспериментально-новаторскими тенденциями. Одна из характерных разновидностей — так называемая «открытая форма», предполагающая участие алеаторики на общекомпозиционном уровне без регламентации временной протяжённости сочинения. Ясно, что с точки зрения предлагаемой типологии подобные формы принципиально чужды какой-либо иной зоне, кроме 5-й.

Главное, однако, заключается в том, что особо активная, можно сказать, ведущая роль собственно свободных форм закономерна при кардинальных сдвигах в системе музыкального языка. И уступить эту ведущую роль свободные формы смогут только тогда, когда в музыке возникнет новая система (столь же широкая и универсальная, какой была классическая тональная система), и на её основе будут формироваться новые стереотипы.

ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФОРМЫ

Предлагаемые три аспекта типологии представляют возможность достаточно полно охватить специфику каждой музыкальной композиции. Так как в основе всей типологии лежит принцип спектрального ряда, это позволяет избежать натяжек в определениях (в поисках «ярлыка формы») и в то же время достаточно конкретно представить место, занимаемое данной формой во всех трёх аспектах. Такой подход избавляет от громоздких описательных комментариев, которыми приходится заменять определение в тех случаях, когда своеобразие композиции препятствует отнесению её к категориям традиционной классификации.

Наиболее лаконично можно было бы обрисовать каждую музыкальную композицию с помощью формулы, отражающей все три типологических аспекта. Первый элемент формулы указывает на логическую организацию. Она выражается условно в виде дроби, знаменатель которой указывает на ведущую роль поступательного развития (ПР) или замкнутого становления (ЗС) в данной форме, числитель же обозначает логический род (1, 2, 3 р), которому она принадлежит; например, 1р/ПР. Для форм, относящихся к 1-й, 2-й или 4-й зонам типизации, ко второму элементу формулы целесообразно добавлять в скобках сокращенное обозначение соответствующего стереотипа, например: 2з (к) — форма с отклонением от стереотипа концентрической; или 1з (р) — типовое рондо; или 4з (с) — с частичным сохранением сонатности. Для форм 3-й зоны (ФКВ) в скобках добавляется сокращённое обозначение одного из трёх основных видов: СМ — смешанные, КС — контрастно-составные или М — модулирующие.

В приводимых ниже анализах даются краткие характеристики и резюмирующие формулы музыкальных композиций.

А. Н. Скрябин. Прелюдия D-dur op. 11 № 5

Форма этой лаконичной прелюдии не уступает в оригинальности крупным романтическим композициям. Имея только в конце рельефно выделенную полную каденцию с дополнением, она не

превышает по объёму периода (1-й уровень сложности). Однако стереотип периода представлен здесь, в сущности, только этим заключением, не имея важнейших элементов своей структуры — предложений, сопряжённых разными каденциями. Вот почему форму прелюдии нельзя отнести не только к 1-й, но даже и ко 2-й зоне типологического ряда. Ощущению стереотипа препятствует постоянно действующий в прелюдии принцип сведения к тождеству: начиная с первой хоральной фразы, все построения завершаются своеобразной «лейткаденцией» $D_7 \rightarrow \text{—III—T}$ (благодаря «интонации ласкового внушения» она напоминает жанр *consolation*). Действие этой лейткаденции парадоксально: именно благодаря неуклонной периодичности своих появлений, она стирает внутренние грани периода и лишает его ясно выраженных предложений. Принцип сведения к тождеству, таким образом, вступает в борьбу с нормативным для периода расхождением от тождества (т. 2, 6, 12) и подавляет его. В процессе этой борьбы, при общей непрерывности развития, опирающегося на мелодизированную линию баса, «погашается» также и ощущение репризной трёхчастности, которую можно было бы здесь усмотреть, сопоставляя гармоническое развитие в тактах 6-11 и возвращение начала темы в такте 12. Таким образом, атрибуты типовой структуры в этой прелюдии интонационно не прослеживаются, инициатива в становлении формы принадлежит общелогическим принципам, определяющим качественные отношения её элементов. Всё это позволяет отнести данную композицию к 4-й зоне типизации.

С. И. Танеев. Менуэт (из цикла «Иммортели»)

В этой своеобразнейшей вокальной поэме Танеева процесс становления композиции определяется не только идеей и образами поэтического текста, но и косвенно раскрываемым драматическим действием, вызвавшим к жизни сложную драматургию.

Результатом оказывается свободная форма смешанного типа, относящаяся к 3-й зоне.

Наиболее заметный музыкально-конструктивный принцип в романсе — крупная репризная трёхчастность, ощущаемая благодаря рельефно выделенному среднему эпизоду: страшный призрак революции в сознании аристократического общества противопоставля-

ется картинам светского бала. Не менее важна здесь и ритмическая основа куплетно-вариационной формы, косвенно связанная с песенно-танцевальной природой романса и весьма остроумно претворённая Танеевым. Вариационный ряд куплетов последовательно образуют: изложение главной темы, середину первой части, затем переходный раздел, ведущий к среднему эпизоду («Но часто их напев живой вдруг нота скорбная пронзала...»), далее — мнимую репризу (блестящая находка Танеева, многозначительный музыкальный намёк на мнимое благополучие «толпы прабабушек!»), основную репризу («Смотрите, плавно, горделиво...») и коду, по ритму близкую к мрачной поступи сарабанды или пассакалии. Дополнительным признаком вариационности служит также лейтинтонация «*Ça-iga*», пронизывающая все части «Менуэта» и в первую очередь средний эпизод, прерывающий ряд куплетов. Однако те же самые части образуют и симметрию, близкую концентрической форме: мнимая реприза перекликается с переходным разделом (они оба неустойчиво-модулирующие), основная реприза — с репризным разделом первой части, кода — с её серединой. Наконец, значительную роль в воплощении основной идеи играет принцип сонатности: отражение в коде музыки среднего эпизода, в главной тональности, но в миноре и в «ритме угасания», составляет трагическое резюме поэмы. Этот штрих вносит в композицию романса, основанную преимущественно на принципах сочетаний, немаловажную тенденцию к выявлению качественных отношений.

В иерархии сложности «Менуэт», как уже упоминалось, занимает промежуточный уровень сверхсложных форм: его первая часть построена в сложной двухчастной репризной форме (кстати, тоже демонстрирующей здесь возможность своей реализации на 3-м уровне).

И. С. Бах. Хроматическая фантазия и фуга (I часть)

Хроматическая фантазия Баха — один из высших взлётов его гениального дара импровизации, противопоставленной, как обычно в крупных двухчастных циклах, строгому изложению главной мысли в фуге. В данном случае эта двухчастность особенно глубоко контрастна: фуге предшествует собственно свободная форма, структура которой определяется текучим импровизационным развёртыванием

ярко индивидуального тематического материала при отсутствии темы в собственном смысле слова.

Три основные части фантазии настолько тесно связаны между собой общностью этого тематического материала, что композицию нельзя считать контрастно-составной. В то же время ни одна из последующих частей не является здесь ни непосредственным преобразованием первой части, ни её репризой, что исключает какую бы то ни было типовую форму и свидетельствует о 5-й зоне типизации. Между частями возникает сопряжение, основанное на особых качественных отношениях (а следовательно — индивидуальных композиционных функциях) и опирающееся не столько на сопоставления и смены тематических элементов, сколько на логику гармонического развития. Последнее обстоятельство интересно не только как характерная черта стиля Баха и замысла Хроматической фантазии, но и как один из признаков форм третьего рода, в образовании которых ведущая роль обычно принадлежит наиболее специфическим, внутренне-музыкальным факторам.

После лаконичной вступительной каденции *Improvisando energico* развёртывается первая часть фантазии, где формируются интонационные типы её тематического материала: 1) восходящее поступенное движение относительно крупными длительностями (т. 1, 2); 2) быстрые хроматические фигурации; 3) арпеджио (т. 20, 26); и, наконец, 4) инструментальные речитативы с мелизмами, намёк на которые впервые слышится в конце первой части (т. 25). Преобладание гармонической неустойчивости и сугубой импровизационности придаёт первой части сходство со вступлением, однако благодаря появлению здесь всех интонационных типов тематизма и ясной опоре на главную тональность *d-moll*, это — не только вступление, но и «полноправная» часть фантазии, как бы своеобразная «предэкспозиция» (наличие собственно вступительной импровизации подтверждает это). С изложения арпеджио в устойчивой сфере главной тональности на тоническом органном пункте начинается вторая часть; одновременно её начало отмечено поступенным восходящим движением вершин каждой арпеджированной фигурации по хроматизированному нижнему тетраорду *d-moll*, предвосхищающим тему фуги. К концу второй части, после прерванного оборота в главную тональность (септаккорд VI ступени с фермой, т. 42) совершается поворот в доминантовую сторону, обусловленный обычной классической закономерностью,

однако непосредственно перед *Recitativo* ожидаемая тоника *a-moll* заменяется доминантой *d-moll*, что создаёт непрерывный переход к третьей части фантазии.

В отличие от второй части, в которой ведущую роль играли арпеджио, третья основана на инструментальных речитативах в сочетании с хроматическими фигурациями мелких длительностей. Но важнейшее отличие третьей части от двух предыдущих — гармоническое развитие в гораздо более отдалённой тональной сфере, где большая часть тональностей представлена неустойчиво: *Des-dur*, *b-moll*, *as-moll*, *fis-moll*, *cis-moll* и *g-moll*, после которого совершается возвратная модуляция в главную тональность, закрепляемую в коде (т. 75). Там же, в коде, происходит обобщение всех четырёх интонационных типов фантазии в гениальных завершающих речитативах, своей проникновенностью и лирической индивидуализированностью предвосхищающих романтическую мелодику.

Так, индивидуальные композиционные функции трёх частей фантазии можно определить как предэкспозицию, собственно экспозицию (с внутренним развитием тематизма) и развивающую часть с поворотом к завершению. Расположение основной экспозиционной части в центре формы, при котором первая часть ведёт к ней, а третья её продолжает и развивает, — оригинальнейшая особенность функциональных отношений в Хроматической фантазии.

В качестве ведущего принципа формообразования в ней выступает, несомненно, поступательное развитие, тогда как замкнутое становление выражается только в тональных возвращениях на гранях частей и в коде. Из конкретизирующих принципов действует расхождение от подобия (если сравнить начала первой и второй частей), сведение к подобию (в каденционных фигурациях и мелизмах всех трёх частей и коды), а кроме того — чередование (арпеджио и каденционных фигураций во второй части, фигураций и декламационных нисходяще-секундовых мотивов в третьей части и коде).

Основные параметры музыкальной формы не вызывают здесь сомнений, кроме уровня сложности, определение которого затрудняется противоречием между широтой, ёмкостью развития в каждой части и непрерывностью переходов. Однако, принимая во внимание ясность гармонических граней между частями, а также некоторую трёхфазность собственно экспозиции (где фазы разделены

импровизационными каденциями), можно рассмотреть форму фан-тазии как приближающуюся к сложной.

Мы намеренно избрали для анализа свободные формы, принадлежащие иной жанровой сфере, чем та, с которой они обычно связываются в музыковедческой практике. Формулы типовых композиций выводятся аналогичным путем, но значительно проще, так как зона типизации здесь самоочевидна, а род определяется согласно стабильному разграничению стереотипов. Что же касается уровня сложности, то и для типовых форм он требует конкретного определения в каждом отдельном случае. Для двойных форм третьего рода можно предложить дополнительный индекс: $\sim 3u$ — эквивалентные третьему уровню сложности.

Предлагаемые типологические формулы, разумеется, не претендуют на то, чтобы полностью заменить собой аналитическое описание музыкальной композиции. Необходимость мотивировать каждое определение конкретными музыкальными данными всегда остается в силе. Столь же необходимая задача — выявление неповторимой индивидуальности данной формы, её художественного воздействия, без чего формальный анализ произведения искусства теряет свой смысл. Раскрытию этой индивидуальности весьма может помочь рассмотрение общелогических принципов формообразования в реальном контексте. Однако резюмирующее определение как результат этих аналитических рассуждений, на наш взгляд, можно выразить более гибко и точно, пользуясь предлагаемой типологией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский В. О драматургии скрябинских сочинений // Советская музыка. 1972. №1.
2. Лотман Ю. Стрoение художественных текстов. М., 1970.
3. Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений. М., 1960.
4. Тюлин Ю. Музыкальная форма. М., 1973.
5. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб., 1999.
6. Холопов Ю. Принципы классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

Учебное издание

Соколов Олег Владимирович

О ТИПОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

учебное пособие
для студентов музыкальных вузов

Ответственная за издание Т. Б. Суханова

Подписано в печать 11.11.2013. Формат 60*84/16.
Усл. печ. л. 2,33. Тираж 100 экз. Заказ №15.

ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная
консерватория (академия) им. М. И. Глинки»
603600, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
www.nnovcons.ru