

## Занятные подробности о классической сонатной форме и ее родственниках

*Соната, чего ты от меня хочешь?  
(Фонтенель)*

И действительно, что понадобилось сонате от известного французского просветителя? Да и вообще – как, скажите на милость, общаться с такой звуковой материей? Ведь для танцев она не приспособлена и ни о чем конкретном не повествует: во всяком случае, никаких программных заголовков к ней не прилагается. Так что вердикт однозначен: музыка сия весьма странная, непонятная, а посему особого внимания не заслуживающая.

А теперь перенесемся из эпохи Людовика XIV на три столетия вперед и понаблюдаем за отношением к названному жанру со стороны типичного современного музыковеда-теоретика. Уж ему-то точно известно, зачем существуют сонаты и что с ними делать. Конечно же, анализировать! И вот уже на ваших глазах разъятая алгеброй гармония произведений искусства превращается в набор формул, схем и статистических выкладок.

Подобная «расчлененка», разумеется, вряд ли вдохновит любителя прекрасного. Но вот для музыканта-профессионала подчас бывает полезной. Ибо знание устройства того или иного музыкального сочинения изнутри действительно в ряде случаев может помочь разобраться в том, как оно создавалось, чем руководствовался композитор при его написании и почему именно таким оказался художественный результат. В первую очередь это касается характеристики композиционной структуры произведения или, иначе говоря, – его формы (в узком смысле данного эстетического понятия).

Однако нередко случается, что широко распространенная в практике современного музыкознания и, казалось бы, универсальная методика определения формы приводит к результатам, прямо скажем, не слишком удовлетворительным. Так, например, зачастую к одному и тому же типу формы приходится причислять сочинения, логика построения которых далеко не совпадает. В особенности это относится к так называемой сонатной форме – типической композиционной структуре, сложившейся в том самом жанре, постичь суть которого как раз и не было дано упомянутому в эпиграфе Бернару ле Бовье де Фонтенелю.

Как известно, сонатной принято считать форму, в основу которой положен одноименный композиционный принцип. Суть же его заключается, прежде всего, в обязательном изменении соотношения двух основополагающих музыкальных тем при их вариантном проведении в заключительном разделе формы, что чаще всего выражается в приведении упомянутых тем к единой тональности, которая является главной во всей композиции. Примерно об этом говорится и в весьма обобщенном определении сонатной формы, которое содержится в отечественном «Музыкальном энциклопедическом

словаре»<sup>1</sup>. Однако возникает вопрос: является ли сонатная форма неким общим видовым наименованием хотя и родственных, но *различных композиционных структур*, объединенных вследствие использования в них сонатного принципа, либо наименованием *единой композиционной структуры*, представляющей в разных типологических вариантах, ставших результатом ее модификации. Отечественное музыковедение явно предпочитает второй вариант. Да и зарубежные коллеги наших музыковедов-теоретиков так же, как правило, не подвергают сомнению идею принципиального единства сонатной формы. И не важно, что сонатная форма в квартете Гайдна не слишком похожа на сонатную форму в симфонии Шостаковича. Тому ведь есть разумное объяснение. Дескать, форма, как и жанр, в процессе исторического развития не стоит на месте – развивается, обогащается и т. д. Что ж, такая аргументация представляется вроде бы убедительной. Если только абстрагироваться от реальной исторической практики. А она, как назло, постоянно ставит красоту теории под сомнение. И для этого, кстати, совершенно не обязательно сопоставлять композиции, созданные в разные века. Достаточно ограничиться лишь одной так называемой классической эпохой, охватывающей последнюю треть XVIII – первую четверть XIX столетия. Ведь не секрет, что в то время сонатный принцип использовался композиторами для создания *качественно различных* (в том числе и в отношении генезиса) композиционных структур. И убедиться в этом довольно просто. Достаточно лишь открыть ноты и сравнить строение первой части типичной клавишной сонаты Гайдна или Моцарта – с одной стороны, оперных увертюр, написанных в 1770 – 1780-е годы этими же композиторами, – с другой, и, наконец, начальной части классического концерта для солирующего инструмента с оркестром – с третьей. А ведь каждую из таких форм в учебниках по анализу музыкальных произведений принято называть сонатной.

Весьма любопытно также, что в отечественной теории продолжает доминировать *трехчастная концепция* сонатной формы, акцентирующая в первую очередь фактор тематического развития. И действительно, если именно этот фактор рассматривать как определяющий, в сонатной форме налицо три равноценных раздела – экспозиция, разработка и реприза. Они достаточно рельефно выражены и функционально различны. Да и вообще трехчастная концепция достаточно стройна и логична. При желании в ней можно усмотреть некие реминисценции с выведенной еще Аристотелем закономерностью построения драмы, не говоря уже о знаменитой триаде академика Асафьева  $i - m - t$ , на которую отечественные музыковеды долгое время чуть ли не молились. Самое интересное заключается в том, что весьма значительное количество образцов сонатной формы действительно полностью соответствуют трехчастной концепции. В особенности это характерно для произведений XIX–XX столетий. Но вот что касается века восемнадцатого, то тогдашние сонатные формы в большинстве своем укладываются в сие прокрустово ложе никак не собираются. То есть три вышеназванных раздела обнаружить в них можно, только вот вся форма,

учитывая, прежде всего, тонально-гармоническую ее сторону, образующую в условиях тональной музыки каркас любой композиционной структуры, во многих случаях оказывается... *двухчастной*. Более того, двухчастность эта подчеркнута довольно эффектным способом – предписанием повторять, с одной стороны, экспозицию, а с другой, – все последующее, то есть разработку и репризу вместе.

Естественно, что двухчастная концепция классической сонатной формы отнюдь не выдумана автором этих строк. Именно такой концепции придерживались европейские теоретики конца XVIII века (Г.К. Кох, Ф. Галеацци, А.Ф.К. Колман, К. Джерванзони и др.), то есть представители той эпохи, когда великие композиторы прошлого как раз и создавали те самые образцы, что стали предметом анализа музыковедов последующих времен. Да и в наши дни в отечественной литературе можно найти констатацию факта двухчастности общей конструкции классической сонатной формы. Например, Л.В. Кириллина прямо указывает на то, что Бетховен «... в полном согласии с преобладающей в теории того времени точкой зрения мыслил сонатную форму как двухколенную (первое колено – экспозиция, второе – разработка вместе с репризой)»<sup>2</sup>. И это не случайно, ибо предшественницами классической сонатной формы можно с уверенностью считать характерную, прежде всего, для танцевальной музыки эпохи барокко так называемую старинную двухчастную (иначе – бинарную) форму и ее усложненную модификацию – старинную сонатную. Обе они имеют ту же логику гармонического развития, при этом им присуще обязательное повторение каждой из двух частей. Складывается, однако, впечатление, что в большинстве своем отечественные теоретики явно не хотят признать танцевальное происхождение наиболее совершенной и сложной из всех музыкальных форм. Ведь, согласитесь, гораздо приятнее рассуждать о ее драматической природе, диалектической сущности и т. д. Ну а на повторяемость разделов можно ведь посмотреть как на связь с некоей традицией прошлого, которая постепенно отмирала. Тем более что уже с середины 1780-х годов в симфониях венских классиков повторение блока «разработка + реприза» обычно уже не предполагалось, а в целом ряде случаев не повторялась даже и экспозиция (взять хотя бы симфонические увертюры Бетховена или I часть его же Девятой симфонии). Так что складывается вроде бы стройная линия развития единой формы, на первой стадии которой она еще во многом была отягощена наследием прошлого в виде повторений основных частей, но в дальнейшем – на следующей стадии – от этого наследия полностью отказалась<sup>3</sup>. И в самом деле, велик соблазн согласиться с такой точкой зрения. Но тогда придется закрыть глаза на противоречащие ей «неудобные» факты. А фактов этих в наследии композиторов классической эпохи набирается предостаточно, и посему на роль исключения из общего правила они никак не подходят. Вот и приходится возвращаться к предположению о том, что термин «сонатная форма» традиционно применяется хоть и к похожим, но все-таки разным

типологическим композиционным структурам. К тому же и сферы их употребления в музыке классиков были довольно четко разграничены.

Прежде всего, обращают на себя внимание две следующие структуры:

1. *Двухчастная («танцевальная») сонатная форма с повторами обеих частей.* Данная типологическая разновидность формы была характерна в первую очередь для *начальных частей классических сонат* и близких им камерных ансамблей, а посему именно ее условно можно определить как *собственно сонатную форму*. Судя по всему, она явилась итоговым результатом линии развития, которая шла к ней от распространенной в танцевальных жанрах музыки эпохи барокко бинарной формы через старосонатную (ставшую, в свою очередь, начальным результатом внедрения в бинарную форму сонатного принципа).

2. *Трехчастная («сквозная») сонатная форма, не предполагающая повторов основных разделов.* Она была обычной для *одночастных классических увертюр* (причем не важно, были они созданы в 1780-е годы или в начале 1820-х годов). Иная (хотя и близкая) область ее применения – *первые части циклических итальянских увертюр 1770 – 1780-х годов*. Кстати, и возникла эта форма вследствие внедрения сонатного принципа именно в начальные Allegri итальянских увертюр. Правда, возникла не сразу. Так, в середине XVIII века форма первых частей итальянских увертюр чаще всего оказывалась двухчастной – очень близкой старинной сонатной, но без повторов основных частей (ибо таковые повторы для итальянской увертюры изначально были нехарактерны). И лишь в последующие два – три десятилетия за счет расширения разработочного раздела и укрупнения репризы (которая уже стала открываться главной темой) эта структура превратилась в собственно трехчастную. Учитывая, что увертюры того времени часто обозначались термином *sinfonia*, трехчастную («сквозную») сонатную форму можно было бы (опять-таки условно) охарактеризовать как *сонатную форму симфонического типа*, или *симфоническую форму*.

И именно эта «симфоническая форма» представленная у классиков главным образом в увертюрах, оказалась исторически более перспективной, чем «собственно сонатная», поскольку в большей мере отвечала идее драматического развития, определяющей в музыкальной драматургии основополагающих частей большинства сонатно-симфонических циклов XIX–XX столетий. Вольно или невольно, но именно к данной типологической композиционной структуре апеллируют музыковеды, стараясь продемонстрировать идею внутреннего единства сонатной формы в разные исторические эпохи. И они, безусловно, правы, если в качестве примеров возьмут типичные образцы «симфонической формы» – скажем, увертюру «Эгмонт» Бетховена и начальную часть Шестой симфонии Чайковского. Но вот если в этой паре заменить названную увертюру первой частью фортепианной сонаты f-moll op. 2 № 1 того же Бетховена, которая написана в «собственно сонатной форме», то картина уже окажется совершенно иной. И нам придется констатировать использование принципа

сонатности в условиях принципиально различных – «танцевального» и «процессуального» («драматического») – типов построения формы.

Впрочем, было бы ошибкой выстраивать между «собственно сонатной» и «симфонической» формами некую непреодолимую стену. Тем более, что точки сопряжения у них, бесспорно, имеются. И здесь самое время вспомнить еще об одной области применения формы, традиционно именуемой сонатной, – о первых частях классических симфоний. Здесь сложилась весьма специфическая ситуация. Дело в том, что инструментальные сочинения второй половины XVIII века, обозначенные композиторами как симфонии, но не являвшиеся при этом вступлениями к операм (то есть увертюрами), поначалу относились к разряду так называемых камерных симфоний, весьма близких по своей жанровой иерархии сонатам. А потому не удивительно, что в первой части таких симфоний до середины 1780-х годов использовалась в основном двухчастная «собственно сонатная» форма с обязательным повтором не только экспозиции, но и совокупности разработки и репризы. Но как только симфония приобрела статус собственно оркестрового жанра, уподобившись в этом театральной увертюре, композиция ее первой части начала выстраиваться с учетом закономерностей сформировавшегося в увертюре «сквозного» трехчастного варианта сонатной формы (то есть «симфонической формы»). И проявилось это в том, что композиторы начали отказываться от повтора блока «разработка + реприза». Возник, таким образом, трансформированный «симфонический» вариант «собственно сонатной» формы, которая, кстати, еще сохраняла свои общие двухчастные очертания. Ибо в чисто количественном отношении разработка с репризой, ставшие уже самостоятельными разделами, тем не менее, лишь в сумме уравнивали повторяемую экспозицию.

Именно в таком преобразованном варианте «собственно сонатная» форма встречалась в симфонических партитурах не только в конце XVIII века, но довольно часто и в послебетховенскую эпоху (вплоть до Брамса). С начала XIX столетия она также становится обычной и для первых частей сонат. Однако «собственно сонатная форма», будучи структурой, вполне органичной для музыки XVIII века, даже в своем преобразованном виде не вполне отвечала значительно изменившимся эстетическим запросам. И не удивительно, что постепенно в композиторских предпочтениях ей пришлось уступить свое место «симфонической» форме даже в тех жанровых областях, где еще во времена Бетховена ее приоритет не вызывал ни у кого и тени сомнения. Внешне это произошло довольно просто: снимался «всего лишь» простой повтор экспозиции, вроде бы не дающий никакой новой информации. Но эта, казалось бы, малозначительная деталь как раз и явилась показателем того, что «собственно сонатная» форма окончательно покидала историческую сцену, будучи полностью вытесненной сквозной «симфонической формой».

Но еще раньше «симфоническая форма» вытеснила характерную для первых частей инструментальных концертов классической эпохи

композиционную структуру, которую в музыковедении принято именовать сонатной формой с двойной экспозицией. Форма эта находится в определенном родстве с классической «собственно сонатной» (как, впрочем, и с «симфонической»), ибо в ней также задействован сонатный принцип. Однако по своему происхождению и чисто внешним параметрам она весьма индивидуальна. Рассматривать ее, как обычно делается, в качестве разновидности сонатной формы – исторически некорректно. Ибо ни от «собственно сонатной», ни от «симфонической» формы, отмечаемых нами в музыке классиков, она не происходила, а возникла в результате проникновения сонатного принципа, чрезвычайно популярного во второй трети XVIII века, в характерную для инструментальных концертов эпохи барокко ритуальную (иначе – староконцертную, или просто концертную) форму. Более того, эта новая композиционная структура даже чисто внешне резко отличалась как от «собственно сонатной» формы, так и от «симфонической». В первом случае – отсутствием повторов основных разделов и откровенной процессуальностью, а во втором – альтернативным драматургическим принципом (чередование *tutti* – *solo*). Но главное отличие заключалось в исключительно своеобразно построенном начальном разделе, представляющим собой последование так называемых «оркестровой» и «сольной» экспозиций. Причем, вопреки всем основным постулатам сонатной формы, в первой экспозиции главная и побочная темы звучат, как правило, *в единой тональности*. Это, кстати, еще один аргумент против не очень удачного названия данной формы в учебниках. Учитывая, что изначально она все-таки не сонатная, а концертная с сонатным влиянием, точнее было бы ее именовать формой первой части классического концерта, или «классической концертной формой». А уж если считать ее разновидностью сонатной, то только в довольно расширительном значении.

Точно в таком же предельно расширительном значении можно считать вариантом сонатной формы композиционную структуру, которая в классическую эпоху чаще всего встречалась в увертюрах и в современных учебниках обычно определяется как «разновидность» сонатной формы под названием *соната без разработки*. Если более или менее внимательно просмотреть партитуры оперных увертюр второй половины XVIII века, то станет ясно, что так называемая соната без разработки сложилась не как преобразование уже готовой классической сонатной формы (причем, в данном случае даже не важно – «собственно сонатной» или «симфонической»), а как результат «сокращения» бытовавшей в 1770-80-е годы формы так называемой *reprise-overture* – композиционной разновидности, напоминающей трехчастную итальянскую увертюру. Крайние разделы такой весьма специфической формы (о которой, кстати, отечественное музыковедение хранит гробовое молчание) вполне соответствуют экспозиции и репризе «симфонической» формы, характерной для классических увертюр, а в середине помещен контрастный эпизод – наследие средней части итальянской увертюры<sup>4</sup>. Так вот в ряде случаев от этого «наследия», противоречащего общей динамической линии

развертывания увертюры, композиторы просто избавлялись. Пример тому – знаменитая увертюра к «Свадьбе Фигаро» Моцарта. Впрочем, примеры можно и продолжить, вспомнив об оркестровых вступлениях к операм «Ифигения в Тавриде» Пиччинни, «Армида» Гайдна или же «Доктор и аптекар» Диттерсдорфа.

Так что же это получается – «все врут календари» (то бишь учебники)? И, значит, многие определения тех или иных композиций как сонатных, с которыми мы встречаемся в музыковедческой литературе, – заведомая ложь?

Не стоит беспокоиться. По крайней мере, с литературой все обстоит нормально, и никто ни в коем случае не собирался вводить в заблуждение читателей. Ведь аналитики, «диагностировавшие» в музыкальных произведениях сонатную форму, как правило, опирались на традиционные, общепринятые воззрения, получившие отражение на страницах учебных и справочных пособий, где скрупулезно разъяснялось, как распознать конкретный тип композиции. И если музыковеды четко следовали указаниям этих пособий, то они не совершили никаких формальных ошибок.

Только вот обратившись к самим учебникам и справочникам, несложно установить, что они далеко не во всем соответствуют современному уровню развития науки. И это, в общем-то, дело обычное и объяснимое, ибо любые научно-методологические концепции, на которых базируются те же учебники, как известно, имеют свойство со временем устаревать. И проявляется это на самых разных уровнях. Вот и в нашем случае обращает на себя внимание серьезная уязвимость реально существующего в музыкознании (хотя, быть может, открыто и не декларируемого) традиционного представления о сонатной форме. Можно вполне согласиться с тем, что определение «сонатная форма» применимо к любым композиционным структурам, где определяющим оказывается так называемый сонатный принцип (подобно тому, как определение «циклическая форма» применимо к инструментальному концерту, сонате или сюите на том основании, что все они состоят из нескольких частей). Однако данный принцип использовался композиторами совершенно по-разному, и потому рассматривать сонатную форму как некую универсальную схему-конструкцию для произведений различных исторических эпох, стилей и жанров, подразумевающую при этом единую логику композиционно-драматургического развития, исторически некорректно. И уж тем более ошибочно выделять типологические разновидности сонатной формы, возникающие якобы в результате модификации ее основного вида.

Таким образом, общепринятая в современном музыкознании концепция сонатной формы, несомненно, требует существенного пересмотра. Для этого, разумеется, следует предварительно провести целый ряд фундаментальных исследований. Но уже сейчас ясно (и, думается, настоящая статья в определенной мере является тому подтверждением), что, к примеру, в классический период в европейской музыке существовала отнюдь не единая сонатная форма, которую композиторы применяли в том или ином варианте,

а, напротив, бытовали несколько хотя и родственных, но все же качественно различающихся по генезису и сферам своего распространения композиционных структур. Напомню, что, согласно предлагаемым терминам, это «*собственно сонатная форма*» (а также ее «*симфонический*» вариант, предусматривающий отказ от повтора блока «разработка + реприза»), «*сонатная форма симфонического типа*» (или «*симфоническая форма*»), в которой изначально не предусматривалось повторов значительных композиционных разделов и, наконец, «*форма первой части классического концерта*» (или «*классическая концертная форма*»).

Но каждая из этих форм имеет свою собственную историю, которую хорошо бы тщательно изучить. В особенности это, наверное, касается сонатной формы симфонического типа, складывавшейся в увертюрах середины XVIII века, форма которых поражает своим разнообразием.

И в заключение – еще одно замечание. В учебниках обычно говорится о том, что у сонатной формы имеется такой факультативный, дополнительный раздел, как вступление, и наряду с этим сообщается, что термины *сонатная форма* и *сонатное аллегро* – синонимы<sup>5</sup>. Так вот оба эти утверждения не совсем согласуются друг с другом. Ибо характерное для музыки классиков *медленное* вступление в роли составной части сонатного *аллегро* воспринимается как нонсенс, или, по крайней мере, нежелательное противоречие<sup>6</sup>. А таковых противоречий в современной теории сонатной формы, как мы видим, оказывается довольно много. Возможно ли их устранить? Разумеется, возможно, но лишь в том случае, если отказаться от подхода к форме музыкального произведения как ко вневременной и существующей в некоем абстрактном композиторском арсенале структуре, и, напротив, рассматривать ее в связи с вполне конкретным историческим происхождением.

### Примечания

<sup>1</sup> «Сонатная форма – *форма музыкальная*, основанная на экспозиц. противопоставлении и репризном объединении муз. материала по к.-л. признаку (как правило, тональному и тематическому). <...> Состоит из трёх осн. разделов – *экспозиции, разработки и репризы*; возможны *вступление и кода*» (Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 514).

<sup>2</sup> *Кириллина Л.* Сонатный цикл и сонатная форма в представлениях Бетховена // Музыкальный язык, жанр, стиль. Проблемы теории и истории: Сб. науч. тр. / Отв. ред. В.В. Протопопов. – М.: МГДОЛК им. П.И. Чайковского, 1987. – С. 103

<sup>3</sup> Отсюда, кстати, недалеко и до обоснования широко распространенной в учебных заведениях практики снятия предписанных в нотном тексте повторов основных разделов при исполнении первых частей классических сонат. Действительно, зачем их повторять, если все это – пережиток прошлого.

<sup>4</sup> Подробнее о reprise-overture см.: *Fisher S.* Reprise overture // *The New Grove Dictionary of Opera* / ed. by S. Sadie. Vol. 3. – London: Macmillan, 1994. – P. 1293

<sup>5</sup> См., например, учебник А. Шёнберга «Основы музыкальной композиции» (*Шёнберг А.* Основы музыкальной композиции / Пер. с англ., вступ. ст. и коммент. Е. Доленко. – М.: ПРЕСТ, 2000. – С. 197).

<sup>6</sup> Можно сколько угодно повторять, что у классиков Allegro – не столько быстрый темп, сколько указание на определенный характер движения. Но движение-то это в любом случае подразумевается довольно подвижное.