

**СОБЫТИЙНАЯ СТРУКТУРА СОНАТНОГО ТИПА
(ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ СПЕЦИФИКИ НА ПРИМЕРЕ ПЕРВЫХ ЧАСТЕЙ
ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ ОР. 49 Л. БЕТХОВЕНА)**

Н.Б. Зубарева,

Г.О. Галлямова

В современном музыковедении изучение формообразования связано, прежде всего, со стремлением к раскрытию сущности музыки как вида мышления в звуковых образах. При этом в центре внимания оказываются такие формообразующие средства, как организация мелодических мотивов, аккордов, метра, многоголосной ткани, тембра и других элементов музыкальной речи. Вместе с тем, логично предположить, что реализация наиболее общих принципов формообразования должна опираться не только на специфически музыкальные, но и на универсальные средства. К числу средств такого рода относится организация звуковых элементов, рассматриваемых в качестве музыкальных событий.

Особый метод анализа событийной структуры музыкального произведения был предложен Н. Зубаревой и апробирован, главным образом, на материале миниатюрных фортепианных сочинений [1; 2; 3; 4]. Указанное обстоятельство способствовало формированию базовых исследовательских установок настоящей работы. В их числе:

– выбор объекта исследования, а именно – Andante из сонаты ор. 49 № 1 и Allegro ma non troppo из сонаты ор. 49 № 2 Л. Бетховена, имеющих сонатную форму;

– определение основных задач исследования, ориентированных на обнаружение общих черт, присущих событийным композициям сонатного типа;

– постановка цели исследования, каковой стало выявление событийно-графических коррелятов специфически музыкальных явлений.

Основываясь на данных измерения количества ритмических, гармонических и фактурных событий, мы построили графики, отображающие событийную насыщенность каждой условной единицы музыкального времени (такта). Дальнейшая содержательная интерпретация графиков, полученных для двух сонатных композиций, предусматривала их сопоставление как с нотным текстом, так и друг с другом.

При сравнительном анализе в первую очередь обращает на себя внимание различие графических репрезентаций главной темы. Так, тема *Andante* заканчивается подъемом к более высокому уровню событийной плотности в ритмическом и гармоническом рядах (см. Рисунок 1). Этот подъем является графическим отображением гармонической разомкнутости половинного автентического каданса. В свою очередь, главная тема первой части сонаты № 20 заканчивается полным совершенным кадансом, который на графиках представлен синхронным спадом плотности всех видов событий в 12-ом такте (см. Рисунок 2). Вместе с тем, обладая замкнутостью, этот двенадцатитакт не обладает уравновешенностью, присущей множеству «несонатных» тем. Так, максимальное количество ритмических событий сосредоточено во второй половине экспозиционной структуры темы (с 7-го по 11-ый такт), в то время как бóльшая часть гармонических и фактурных событий приходится как раз на ее первую половину. При этом в обоих рядах выделяется пик седьмого такта, который находится в точке золотого сечения, но не обозначает местоположения кульминации, поскольку в гармоническом ряду буквально дублирует пик третьего такта, а в фактурном ряду даже не достигает его высоты.

Л. Бетховен. Соната op. 49 № 1, ч. 1

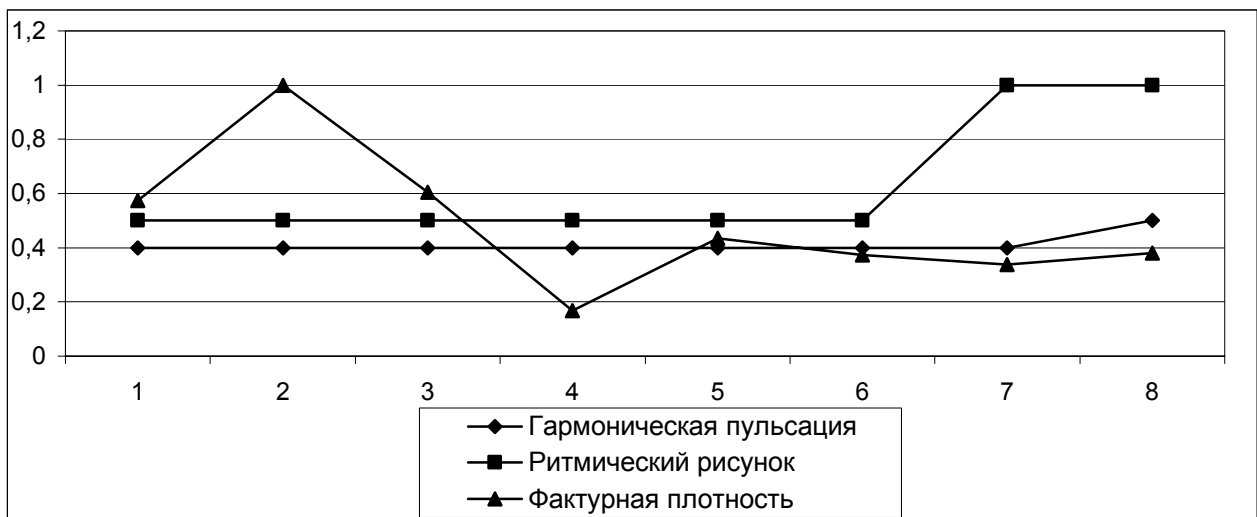


Рисунок 1

Л. Бетховен. Соната ор. 49 № 2, ч. 1

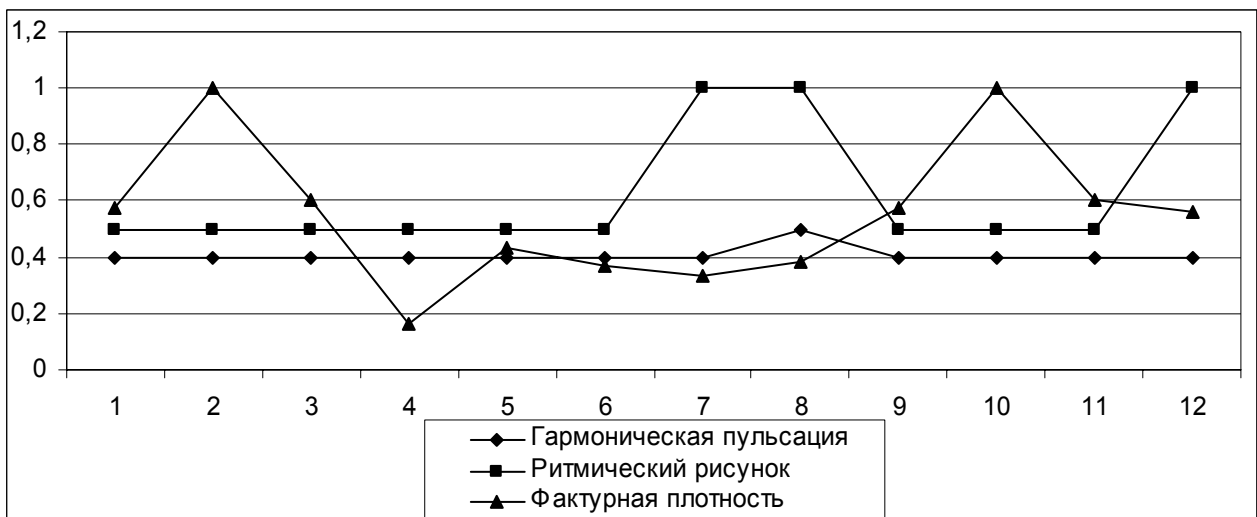


Рисунок 2

Тем самым, мы приходим к выводу, что в обоих анализируемых произведениях экспозиционные структуры отмечены так или иначе выраженной незавершенностью, которая справедливо считается характерной чертой сонатной темы и которая во многом определяет характер ее композиционных и драматургических связей-взаимодействий. Покажем это на примере организации событий гармонического ряда в экспозиции первой части сонаты № 19. Наложив друг на друга участки кривой, представляющие главную и побочную партии, мы увидим, что побочная тема, как и партия в целом, является своего рода «графическим вариантом» главной (см. Рисунок 3)¹. Произведя аналогичные построения для первой части сонаты № 20, мы получим совершенно иной визу-

ально регистрируемый результат, свидетельствующий о наличии производного контраста (см. Рисунок 4).

Л. Бетховен. Соната ор. 49 № 1, ч. 1

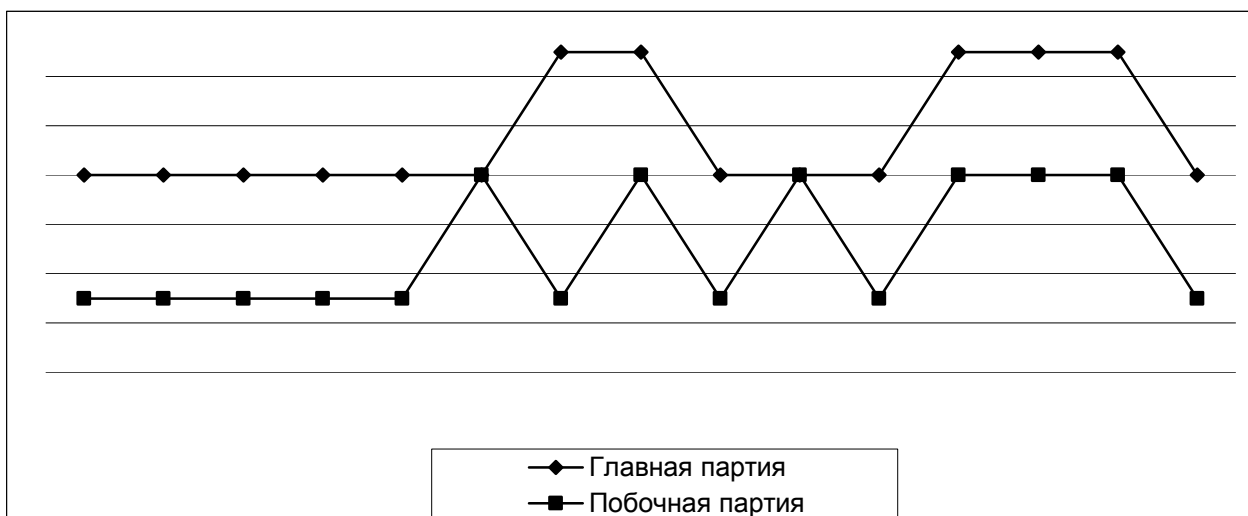


Рисунок 3

Л. Бетховен. Соната ор. 49 № 2, ч. 1

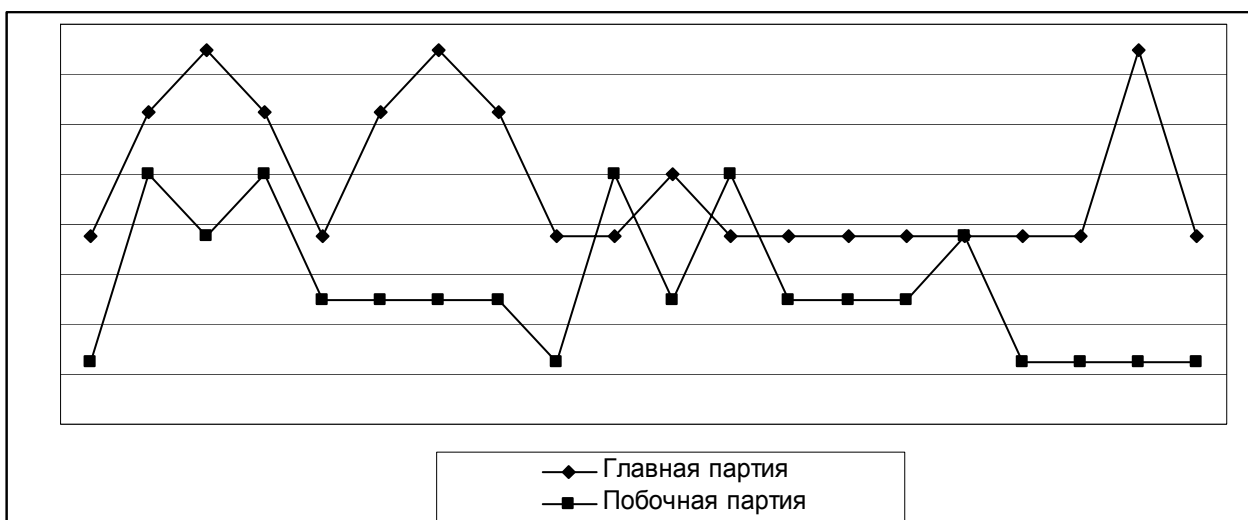


Рисунок 4

Имеют ли обнаруженные на уровне событийной организации отношения свои корреляты на специфически музыкальном уровне? Тематический анализ показывает, что производный контраст имеется не в Allegro, а в Andante. Основные элементы главной темы (движение по звукам тонического трезвучия и доминантовый диссонанс) в побочной не только интонационно переосмыслены, но и переставлены местами, в результате чего тематическая ячейка в первом случае носит вопросительный, а во втором – утвердительный характер. В Al-

legro, напротив, отношения между темами близки к вариантным. Базовая мелодическая фигура имеет чрезвычайно обобщенный облик, а ее видоизменение сводится (помимо ритмики) к смещению опорных тонов относительно метрической сетки (что, собственно, и составляет специфику вариантности).

Таким образом, о корреляции в рассматриваемых случаях говорить не приходится. Тем не менее, в обоих произведениях отношения, возникающие на уровне событийной организации, служат неспецифическим подкреплением той органической связи между сонатными темами², которая далеко не всегда поддается раскрытию с помощью традиционных средств музыковедческого анализа.

Иные – процессуальные – проявления этой связи, обозначенные Ю. Тюлиным как динамическое сопряжение, тоже становятся наблюдаемыми (в прямом смысле слова) благодаря нашим графикам. Так, в частности, открытость границы между основной и связующей частями главной партии сонатного Andante тем или иным образом воспроизводится на других гранях экспозиции. При этом грань между

- главной и побочной партией (15-16-ый такты), имеющаяся в гармоническом и намеченная в фактурном ряду, замаскирована в ритмическом ряду;
- основной и заключительной частью побочной партии (29-30-ый такты) выражена только на фактурными средствами;
- экспозицией и разработкой (33-34-ый такты), обозначенная на ритмической кривой, отсутствует на гармонической и фактурной кривых (см. Рисунок 5).

В свою очередь, в сонатном Allegro граница между

- главной и побочной партией (20-21-ый такты), как и граница между частями главной партии, ясно выражена на всех кривых, однако минимальная продолжительность спада событийной плотности не способствует созданию впечатления уравновешенности первого раздела экспозиции;

– основной и заключительной частью побочной партии (43-44-ый такты) обозначенная на гармонической и фактурной кривой, отсутствует на ритмической;

– экспозицией и разработкой (52-53-ий такты), представленная однокто-вым спадом плотности ритмических и гармонических событий, завуалирова-на ростом плотности событий фактурного ряда (см. Рисунок 6).

Л. Бетховен. Соната ор. 49 № 1, ч. 1

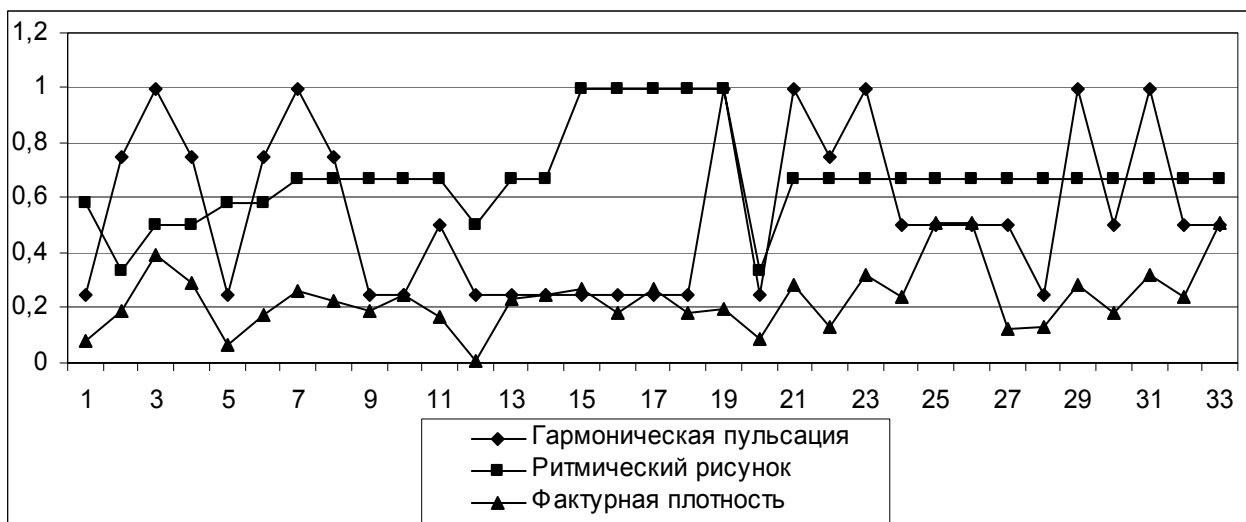


Рисунок 5

Л. Бетховен. Соната ор. 49 № 2, ч. 1

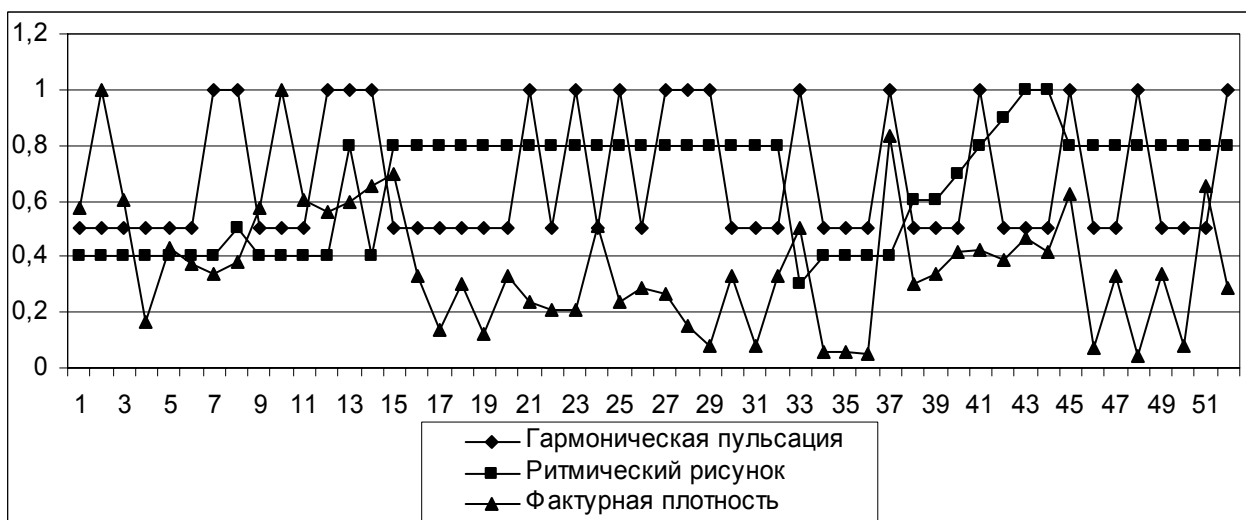


Рисунок 6

Таким образом, присущая главной теме несбалансированность того или иного рода, в обоих рассматриваемых случаях проецируется на экспозицию в целом, вследствие чего она «более настоятельно, чем в других формах, требует

дальнейших музыкальных событий и поисков нового результата» [5, с. 172]. Появление этих «дальнейших музыкальных событий» в развивающихся разделах формы не подчиняется какому-либо единому сценарию. Так, разработочные кривые в первой части сонаты № 19 отличаются минимальным разбросом значений событийной плотности и цельностью профиля. Покажем эту цельность на примере гармонического ряда: чередование подъемов и спадов образует на нем графическую структуру периодичности (34-43-ий такты), дробления (44-49-ый такты) и последующего двойного суммирования (50-56-ой и 57-63-ий такты), причем трапеция первого суммирования приходится на вторую точку золотого сечения разработки, то есть на 19-20-ый такты из 31-го:

Л. Бетховен. Соната ор. 49 № 1, ч. 1

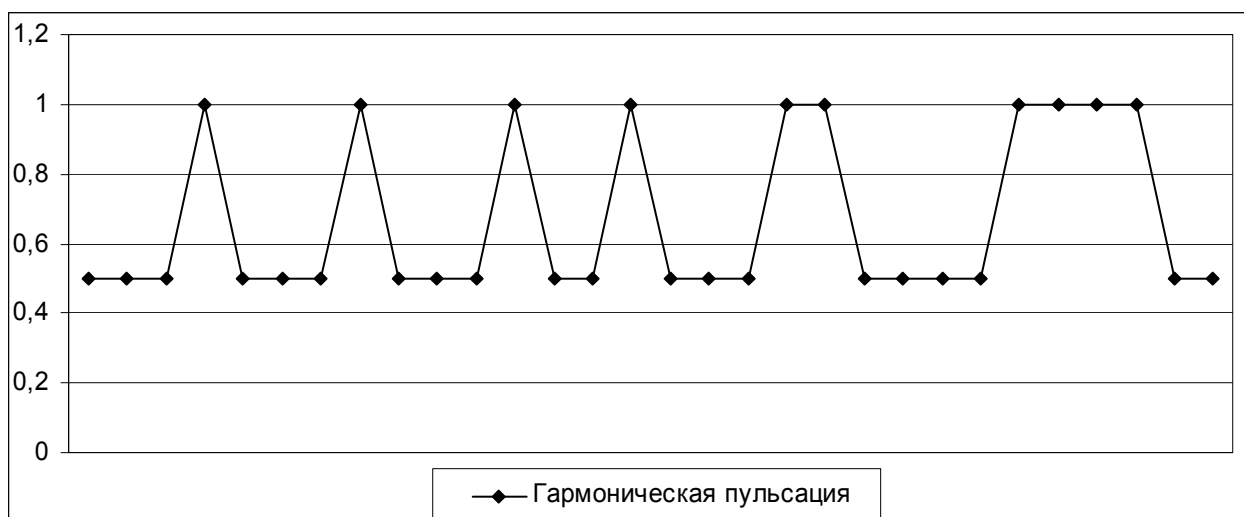


Рисунок 7

Необходимо подчеркнуть, что при анализе нотного текста все синтаксические фигуры легко обнаруживаются, однако ни их масштабы, ни последовательность не совпадают с наблюдаемыми на графике: в начале разработки преобладает суммирование однотоков, затем – двутоков, после чего происходит дробление на однотоки, и заканчивается разработка периодическим повторением двутоков. Таким образом, организация событийного потока является обобщением реального процесса тематической работы. Более того, на неспецифическом уровне синтаксические элементы выстраиваются в логически более совершенный ряд, нежели на специфическом.

В отличие от разработки Andante, разработка Allegro ma non troppo очень компактна (14 тактов!), но, тем не менее, весьма своеобразна. Ее фактурный рельеф выглядит как графический вариант главной темы, ритмический – как ее обращение, а гармонический синтезирует большой пик главной темы и малый пик побочной (см. Рисунок 8). Попробуем сопоставить событийную графику с нотной. Трехтактовое построение, представляющее от лица экспозиции в разработке, нельзя в строгом смысле назвать вычлененным из темы, настолько существенно она модифицирована:

- за начальным аккордом следует не его преимущественно восходящее гармоническое фигурирование, а заимствованная из третьего четырехтакта нисходящая гаммообразная фигура;

- дальнейшее мелодическое движение осуществляется в том варианте, который в экспозиции был реализован в побочной теме;

- в качестве сопровождения используется фигурация из второго четырехтакта.

Л. Бетховен. Соната оп. 49 № 2, ч. 1

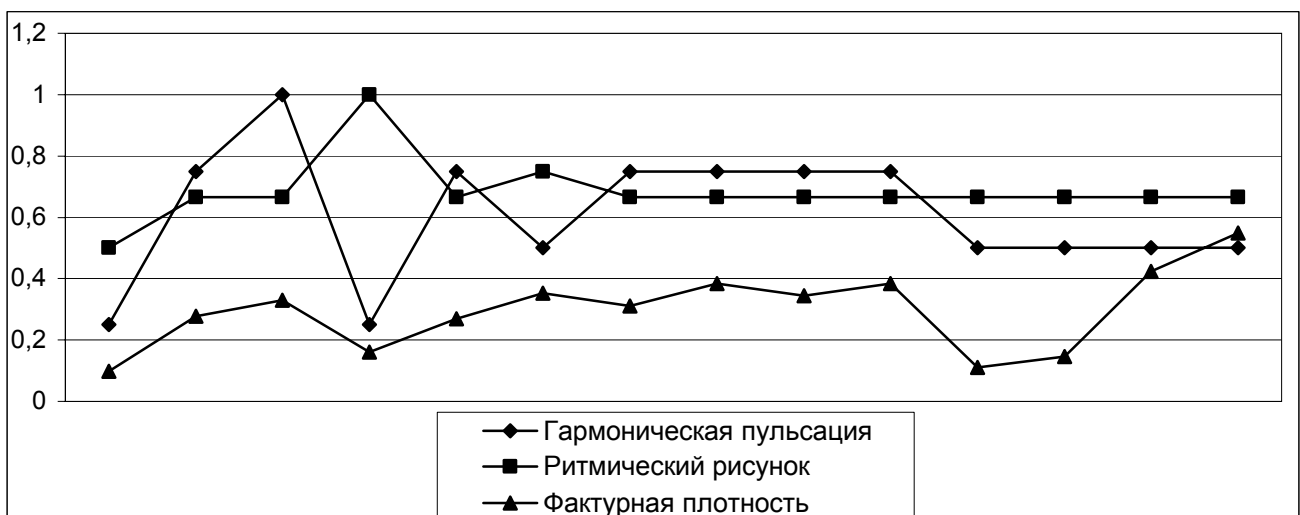


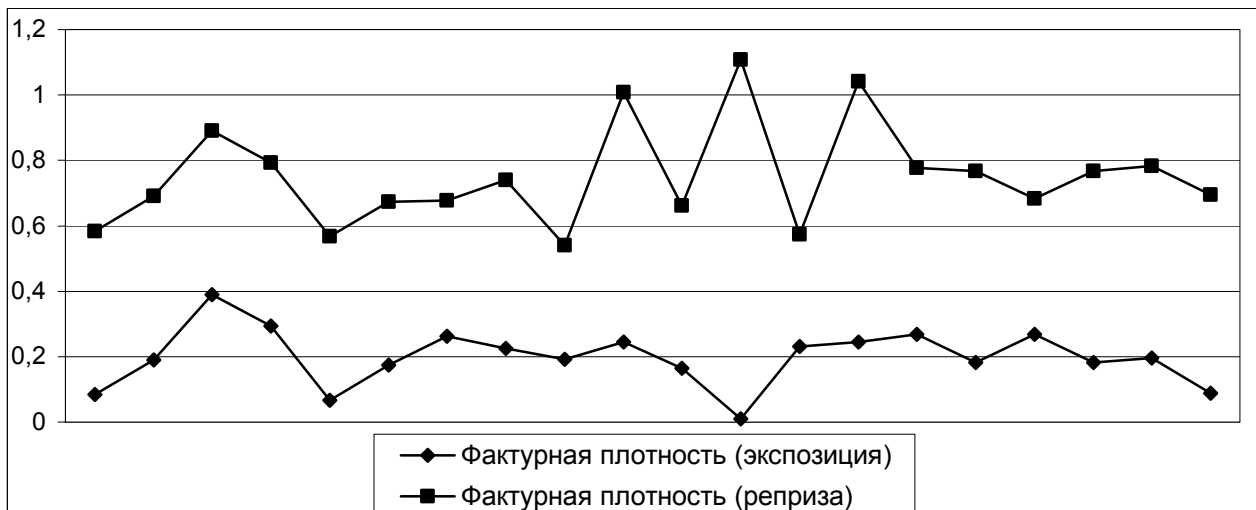
Рисунок 8

Характер описанных модификаций позволяет сделать вывод о том, что графики событийной плотности визуализируют именно те способы преобразования темы, которые действительно применяются в разработке. Вместе с тем, событийная организация не дублирует специфически музыкальную. Во-первых, на специфическом уровне трансформации подвергаются не ритмические, гар-

монические, фактурные свойства темы, а сложные интонационные (в широком смысле) комплексы, в то время как событийный график связывает конкретный способ трансформации с конкретным рядом событий. Во-вторых, все основные результаты видоизменений звучат уже в первом построении разработки, а на графиках указанные видоизменения развертываются на протяжении всего раздела. И, наконец, регистрируемые на графиках преобразования происходят в трех параллельно протекающих потоках одновременно, что значительно увеличивает «информационную емкость» разработки и, возможно, по-своему объясняет ее краткость.

Л. Бетховен. Соната ор. 49 № 2, ч. 1

9а



9б

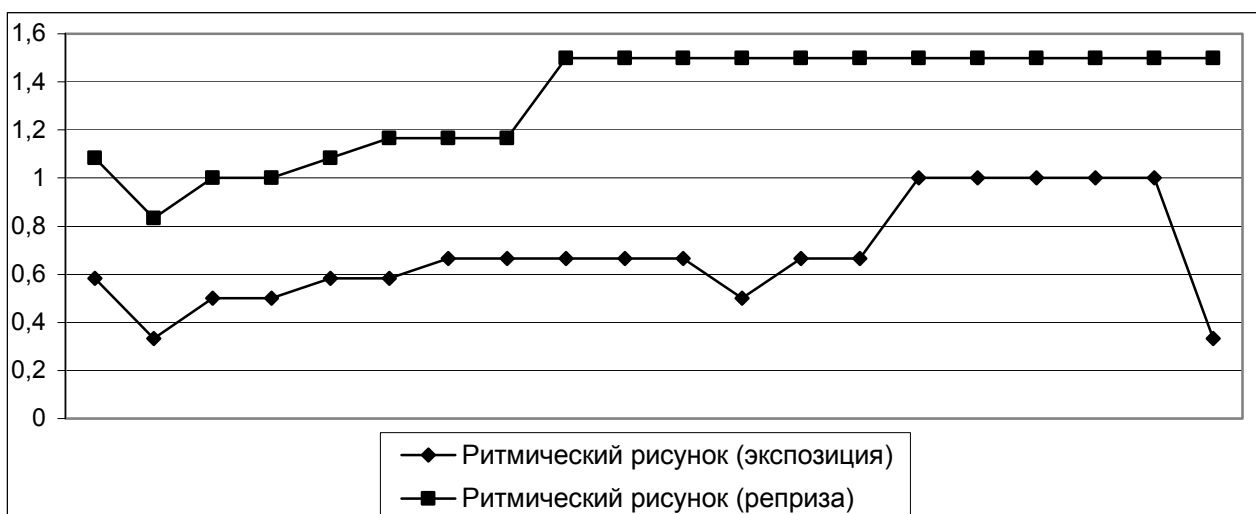


Рисунок 9

В репризе событийной композиции, где достигается искомый результат, происходят знаменательные изменения экспозиционного материала. В *Allegro ma non troppo* эти изменения касаются преимущественно главной партии: главная тема утрачивает свойственную ей ранее замкнутость и плавно переходит в связующую часть, которая начинается как ее очередное предложение. Далее, то есть уже в следующем построении, композитор вводит материал побочной темы, и это включение наиболее определенно отражается на фактурной кривой, сочетающей в себе графические признаки обеих тем (ср. такты 1-4 и 67-70, а также 36-43 и 75-82 на Рисунке 9а). Ритмическая кривая, в свою очередь, особенно наглядно демонстрирует достигнутую целостность главной партии, поскольку на ней отсутствует цезура, разделявшая основную и связующую части в экспозиции (см. Рисунок 9b).

В *Andante* из сонаты op. 49 № 1, напротив, наиболее ощутимые изменения происходят в побочной партии. Их наиболее удобно продемонстрировать на примере гармонического рельефа, который приобретает обобщенный контур, в самом прямом смысле суммирующий особенности предшествующих структурных единиц, – в 85-89-ом тактах образуется зона высокой событийной плотности, которая собирает воедино не только гармонические максимумы главной партии, но и множественные «пики» соответствующего раздела экспозиции:

Л. Бетховен. Соната op. 49 № 1, ч. 1

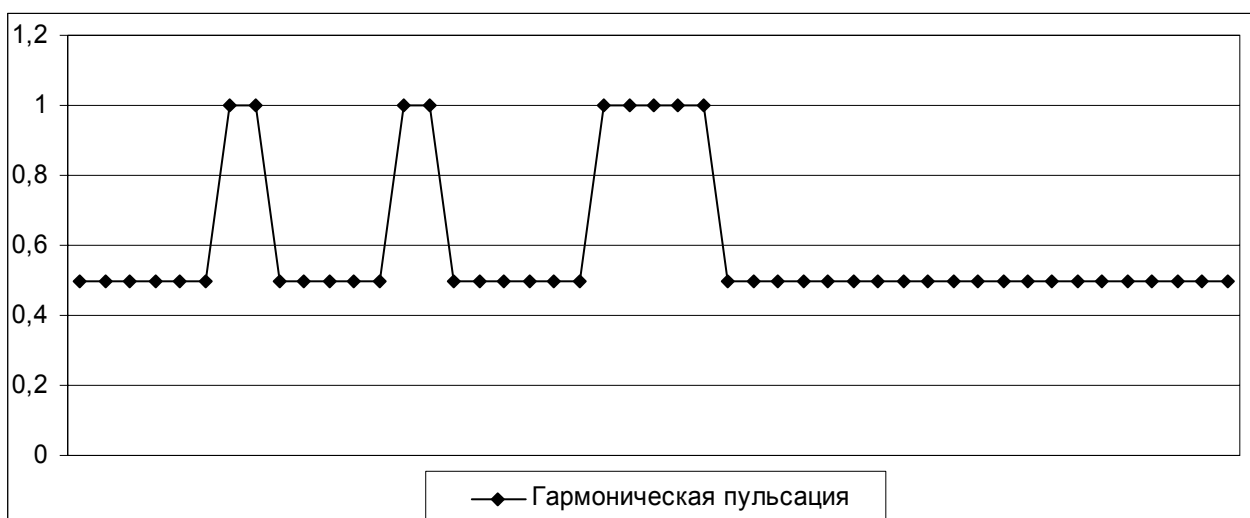


Рисунок 10

Необходимо подчеркнуть, что описанные изменения событийной структуры оказываются значительно более емкими и глубокими, нежели то проведение побочной темы в главной тональности, которое (наряду с необходимыми изменениями в связующей части) служит основным отличием репризы от экспозиции на уровне собственно музыкальных средств и приемов. Таким образом, преобразования событийной структуры экспозиционного материала служат мощным подкреплением тому эффекту сближения тем («сведения к тождеству», по О. Соколову), которое является характерным признаком сонатной репризы.

В описанной репризе особое внимание обращает на себя заключительная часть побочной партии, написанная композитором заново. На фактурной кривой этот фрагмент (с 89-го по 97-ой такт) выглядит как собственно завершение побочной партии, отмеченное характерным сглаживанием, упрощением ее графического контура. На ритмической кривой данный участок не отделен от основной части побочной партии (а также со связующей частью главной партии). При этом в обоих названных рядах выделена кода (с 98-го такта): в фактурном – с помощью резкого изменения событийного профиля, а в ритмическом – с помощью снижения уровня событийной плотности. И, наконец, в гармоническом ряду завершающая прямая объединяет новую заключительную часть с кодой³:

Л. Бетховен. Соната оп. 49 № 1, ч. 1

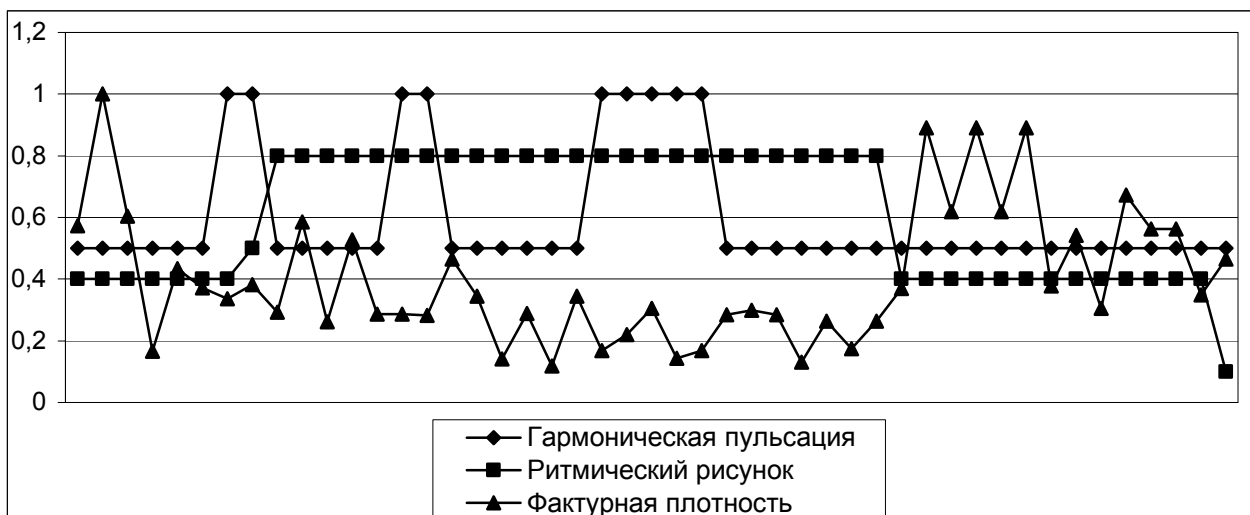


Рисунок 11

Отмеченное несовпадение структурного членения разных событийных потоков следует связывать с бифункциональностью репризного раздела сонатной формы. В рассматриваемом случае «синтетический» профиль фактурной кривой утверждает репризу в статусе развивающего раздела, а максимально обобщенный профиль ритмической кривой – в статусе заключительного. При этом собственно бифункциональность репризы отчетливо обозначена на гармонической кривой, где главная партия и основная часть побочной партии осуществляют композиционную функцию развития, а заключительная часть побочной партии и кода – функцию завершения.

Подведем некоторые итоги. Предпринятый нами сравнительный анализ показал, что профили событийных потоков редко «калькируют» нотный текст произведения; значительно чаще его строение предстает в обобщенном – с точки зрения временных пропорций, структурной упорядоченности, драматургической мотивированности – виде. Отношения между явлениями специфически-музыкального и неспецифически-событийного уровней, рассматриваемые как в пространственном, так и во временном аспекте, вписываются в широчайший спектр степеней подобия и контраста. Однако при любых вариантах реализации потенциально возможной организации событийных потоков раскрывает ту или иную сторону «сонатности» – конструктивную, логическую, концептуальную.

Таким образом, построенные и подвергнутые детальному анализу графики событийной плотности в первых частях фортепианных сонат Л. Бетховена op. 49 могут рассматриваться в качестве своеобразного «графического эквивалента» сонатного принципа, который на логическом уровне формулируется как «сопоставление, взаимодействие и результат» [5, с. 173]. Этот вывод свидетельствует об успешном решении задач, стоявших перед данной работой, и достижении ее цели. Вместе с тем, в ходе эксперимента наметились перспективы дальнейшего развертывания исследования в следующих направлениях:

– охват возможно большего числа произведений, написанных в сонатной форме;

– выявление особенностей событийно-композиционных и событийно-драматургических решений в произведениях, принадлежащих разным композиторам и разным историческим эпохам;

– сравнение сонатной и «несонатной» событийной динамики и т. д.

Список литературы

1. Kulichkin, P.A. About researching one's own work / P.A. Kulichkin // *Bulletin of Psychology and the Arts*. – 2002. – № 2, V. 3. – P. 53-54.
2. Zubareva, N.B., Kulichkin, P.A. «Degenerated» cases of tensivity function and the degree of genre characteristics expressions in a musical piece (experiments of quantitative analysis applied to pianoforte miniatures of XVIII-XX centuries) / N.B. Zubareva, P.A. Kulichkin // *Art and Science: Proceedings of the XVIII Congress of the International Association of Empirical Aesthetics, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, September, 13-16, 2004* / Edited by J.P. Fróis, P. Andrade, J.F. Marques. – P. 536-539.
3. Зубарева, Н.Б. К методологии и методике «музыкальной арифмологии» / Н.Б. Зубарева // *Музыкальная академия*. – 2005. – № 1. – С. 98-105.
4. Зубарева, Н.Б. Методологические опыты: искусствометрия и музыкознание / Н.Б. Зубарева. – Пермь: Реал, 2004. – 223 с.
5. Соколов, О.В. О принципах структурного мышления в музыке // *Проблемы музыкального мышления: Сб. ст.* / Под ред. М.Г. Арановского. – М., 1974. – С. 153-176.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На фактурной кривой описанная вариантность тоже проявляется с достаточной отчетливостью.

² Для произведений, имеющих другую музыкальную форму, описанные соотношения графических контуров нехарактерны – в большинстве случаев новая тема имеет индивидуальный графический облик (см. Приложение 4 в книге Н. Зубаревой «Методологические опыты: искусствометрия и музыкознание»).

³ На Рисунке 11 видно, что эта прямая начинается не в 89-ом, а в 90-ом такте, и это понятно, поскольку с гармонической точки зрения тоника 89-го такта является неотъемлемой частью каденционного оборота, завершающего основную часть побочной партии.