



Михаил Евгеньевич Пылаев

ПРОБЛЕМА РЕПРИЗЫ И ЕЕ РЕШЕНИЯ В КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ

Система основных конструктивно-логических закономерностей, сложившаяся в европейской академической музыке, как известно, в период венского классического стиля, четко обозначила чрезвычайно важную роль симметричности и замкнутости. Именно здесь можно говорить о достижении непрограммной инструментальной музыкой того уровня, на котором уже возникает имманентная логика, свои внутренние закономерности. Роль репризности в данном случае трудно переоценить.

Известно также, что глубина смысла и выражения, давно признанная в музыке, не предполагает, однако, ни понятийно-сюжетной конкретности, как в литературе, ни зрительной наглядности, как в скульптуре и живописи. Отсюда – известные трудности восприятия такой музыки и необходимость наличия особого рода опыта. Именно здесь приходит на помощь повторность, репризность – она, как нетрудно убедиться, есть нечто специфически музыкальное, редко встречающееся в других временных искусствах [14, 250]¹.

¹Здесь и далее мы опираемся, прежде всего, на труды ведущих представителей отечественного музыкознания – Л.А. Мазеля, Е.В. Назайкинского, С.С. Скребкова, В.А. Цуккермана и других. Приводимые нами мысли названных авторов, высказанные достаточно давно, с годами ничуть не утратили своей глубины и меткости.

Репризность как никакой другой принцип способна закреплять материал в сознании слушателя, порождать симметрию, завершенность формы. Она же создает и особое соотношение повторности и неповторности [18, 68]².

Аналогии музыки и архитектуры известны давно. В свое время они подтолкнули Виктора Абрамовича Цуккермана констатировать особую роль организующих закономерностей в образно-обобщенных искусствах – архитектуре и хореографии, в известном смысле приближающихся к музыке [18, 68]. При этом повторность аргументированно относится ученым к *факторам развития* [18, 8–9].

Из недавних публикаций внимания заслуживает статья молодого немецкого музыковеда и композитора Венделина Битцана «Сонатные теории Востока. О переносе западноевропейской идеи формы в Россию и СССР до 1945 года» [20]. Как и ряд других, она свидетельствует об активизации зарубежных исследований, касающихся как русскоязычной теории музыки, так и ее рецепции на Западе, а также опоры русских музыкантов – педагогов, теоретиков – на трактаты и руководства по композиции, принадлежащие европейским авторам. Мы находим здесь краткий, но репрезентативный обзор того, как утверждалась и эволюционировала русскоязычная теория сонатной формы. Статья Битцана примечательна стремлением хотя бы в общих чертах раскрыть подход и индивидуальность работ таких авторов, как А.С. Аренский, Г.Л. Катуар, Б.В. Асафьев, Г.Э. Конюс, М.Ф. Гнесин, И.В. Спосбин (с отмечаемой иногда преемственностью, чертами сходства и отличия).

Касаясь танеевского изложения сонатной формы, автор статьи отмечает особое внимание, которое С.И. Танеев уделял разработке, и закономерно обращается к соответствующей терминологии. Так, назван термин *предыкт* – дана его русская транслитерация и буквальный перевод на немецкий (речь в данном случае идет о формообразующих тенденциях гармонии в рамках сонатной формы) [20, 33].

Знание имен и заслуг таких музыковедов, как Ю.Н. и В.Н. Холоповы, Т.С. Кюрегян, А.С. Соколов, В.В. Задерацкий, а также осведомленность о двух направлениях преподавания музыкальной формы в стенах Московской консерватории наводят на мысль о том, что подобные сведения автору статьи могли предоставить только выпускники данного вуза, работающие ныне в Германии (о том же говорит и использование богатых фактологическим материалом статей Ф.Г. Арзаманова и Кюрегян). По понятным причинам в статье Битцана не ставится цель рассмотреть трактовку российскими музыковедами *репризы* сонатной формы, хотя и этот ракурс мог бы представить несомненный интерес и стать предметом специального, пусть и небольшого, исследования.

² Своеобычная магия повторности и ее особая роль в музыке послужили одной из причин ее широчайшего (и исключительно своеобразного, исполненного особого смысла) применения в другом «измерении» данного искусства – имитационной полифонии.

В нашей статье мы намеренно ограничимся рамками, во-первых, трехчастной (простой и сложной) формы, являющей собой максимально яркое, показательное для европейской музыки проявление повторности и репризности, во-вторых – сонатной, наиболее органично сочетающей различные принципы формообразования – повторность, контраст, свободное развитие.

По словам Цуккермана, трехчастность – один из самых важных и распространенных принципов построения музыкальной формы [18, 200]. Он же усматривает основную причину такой роли репризности и повторности в музыке, во-первых, в ее временной природе, во-вторых, – в бессловесно-звуковом материале данного вида искусства [18, 58–59, 68].

Трехчастность с полным основанием должна быть причислена к самым ярким, показательным для академического музыкального искусства проявлениям повторности – это репризность трехчастной формы (как простой, так и сложной), т.е. однократная повторность на некотором расстоянии, после временного «ухода» от изложения основного материала. В трехчастной форме (простой – аба, либо сложной – АВА) находим наиболее простое, четкое, ясное равновесие развертывания формы и ее симметричности, стройности, уравновешенности³.

Очевидно, что трехчастность – один из наиболее употребительных, но все же частных случаев повторности в музыке. Повторность,

³ Мы намеренно не останавливаемся на эволюции смысла термина «реприза», его рецепции и трактовке в теоретических трактатах и руководствах по композиции авторов разных стран и эпох – подробную, тщательно подобранную информацию по этим и другим вопросам можно найти в двух статьях Зигфрида Шмальцрифта, входящих в известный «Словарь музыкальной терминологии» (Handwörterbuch der musikalischen Terminologie). Первая из них посвящена пониманию и восприятию репризы до 1600, вторая – после 1600 года (нами использовались материалы второй статьи – см. [22]).

как известно, может быть неоднократной, предполагать возврат не только основной, но и других тем; в случаях такого рода она приобретает другой смысл, приводит к образованию иных форм (вариационной, вариантной, рондообразной, в вокальной музыке – куплетной), что снижает яркость эффекта возврата начальной темы и создает инерцию движения, в известном смысле уменьшающую архитектурную стройность и четкость формы, поскольку такая форма неизбежно будет уступать трехчастной по завершенности, ясности пропорций, обзримости.

Далее: буквальная, полная симметричность, т.е. ракоходное повторение в репризе, не будет восприниматься на слух столь же ясно, как обычное повторение *da capo*: в этом случае, как правило, сильно меняется ритм, который во многом обеспечивает узнавание музыкального материала, и само звучание его, таким образом, резко отличается от экспозиционного изложения в прямом движении. Иными словами, музыка аналогична архитектуре лишь до известной степени: проблема здесь упирается в глубинные различия зрительного и слухового восприятия (осознание ракохода – как правило, трудноуловимого или вовсе не воспринимаемого на слух – обычно предполагает именно зрительный, рациональный анализ нотного текста)⁴.

⁴ В данной связи вспоминается замечание М.Г. Арановского по поводу того, что «источником узнаваемости мотива является не столько его интонационно-индивидуальный облик, сколько инвариантная ритмическая структура». Причина, по мнению исследователя, состоит в том, что данная структура – более простое и надежное средство стабилизации: она выполняет знаковые функции – те, которые требуют наибольшей обобщенности, сведения к типу, к клише [1, 60]. Любопытный и достаточно редкий пример абсолютной, идеально точной, безупречно-зеркальной повторности в простой трехчастной форме – Менуэт из клавирной сонаты *A-dur* Й. Гайдна (Ноб. XVI: 26), сочиненной в 1773 году. Несколько странно, что Ю.А. Кремлев в своей известной монографии о Гайдне не находит в данной сонате ничего особенно примечательного [9, 135–136]. Конечно, перед нами в данном случае – не более чем изящный кунштюк, однако, во-первых, такой выполнен с безупречной музыкальностью и техническим умением, а во-вторых, должен быть причислен к весьма важным (если не сказать, сущностным и

Что же касается сонатной формы – самой сложной и высоко-развитой среди нециклических форм гомофонной музыки, то она, согласно удачному выражению Евгения Владимировича Назайкинского, содержит «апофеоз репризности». Ученый уточняет также, что здесь начинается «игра», появляются ложные, зеркальные и другие разновидности репризы [14, 266–268].

В монографии «Логика музыкальной композиции» Назайкинским отмечен интересный факт, что репризность в музыке (повторим, как нечто сугубо музыкальное) используется как раз на уровнях, не специфических для нее. Ученым имеется в виду следующее: такие свойства музыки, как гармония и лад, мелодическое развитие наиболее явственно проявляются на синтаксическом уровне, т.е. в масштабах от мотива до периода. Реприза же более характерна для форм определенной протяженности, ограниченных, с одной стороны, простыми песенными, с другой – крупными нециклическими формами. Данный уровень музыкальной организации, в свое время названный Назайкинским композиционным, опирается на законы, связанные с общей логикой процессов. Это, например, плавный переход и резкое сопоставление, нагнетание и достижение кульминации, спад. Очевидно, что речь здесь может идти о принципах сюжетности, театральности, т.е. о таких, которые не относятся к специфически музыкальным [14, 250].

фундаментальным) приметам стиля великого венского классика. Как мы помним, ярко индивидуальный композиторский почерк мастера часто предполагал веселую игру, шутку, юмор (во многом коренившиеся в простонародном происхождении Гайдна); в известной степени они означали для него также возможность обрести душевное отдохновение и моральное удовлетворение в любимом искусстве – в противовес бесконечным бытовым неурядицам, материальным и всяческим иным трудностям, обусловленным весьма шатким социальным положением музыканта в Европе XVIII столетия.

И все же можно утверждать, что репризность ярче проявляется на уровне не простых, а сложных трехчастных форм, имеющих, как известно, *циклическое происхождение* и возникающих из последовательно исполняемых подряд (в рамках сюиты) танцев одного и того же либо родственных жанров: Менуэт I – Менуэт II, Бурре I – Бурре II, Гавот I – Гавот II, Гавот – Мюзет и проч. При этом обычно предполагается наличие достаточного контраста – такого, как ладовый (мажор – минор, и наоборот), фактурный (не только полифония – гомофония, но и, например, подвижный бас в первом танце и выдерживаемый, бурдонный – во втором), тугги – камерный состав из трех участников (т.е. трио в буквальном смысле) и т.д. Весьма важен и тематический контраст (так, трио сложной трехчастной формы, как правило, не строится на материале I части; любопытное редкое исключение – Гавот из Английской сюиты Иоганна Себастьяна Баха ре минор – приводит Цуккерман в работе «Анализ музыкальных произведений. Сложные формы» (см.: [19, 17]).

Наличие оппозиционности быстрого и медленного темпов, мажора и минора, тугги и соло, двухдольности и трехдольности, полифонии и гомофонии (т.е. контраста резкого, альтернативного типа) стало возможным не ранее, чем в инструментальной музыке барокко. В ту же эпоху внутри простых (однотемных) форм, включающих свободное развитие типа секвентно-модуляционного развертывания, сформировалось еще одно важное соотношение: устойчивость – неустойчивость гармонического плана. И здесь следует вспомнить о такой существенной закономерности, как более раннее возникновение тональной репризы и более позднее – тематической⁵. Историческая эволюция сонатной формы наглядно и убедительно подтверждает тот факт, что тонально-гармонический фактор здесь первичен, образует

⁵ Это отмечает, в частности, Назайкинский [14, 253].

фундамент формы, тогда как тематизм представляет собой некую надстройку.

Итак, репризность ярче ощущается при наличии контраста, т.е. как повторение после отрицания (такую повторность Цуккерман называл вторичной – в отличие от первичной, где возвращение происходит непосредственно после первоначального проведения, см.: [18, 106]).

Важнейшие условия репризности обсуждались разными авторами. В уже процитированной нами монографии Назайкинского приводятся следующие основные положения:

- 1) обязательность некоторого расстояния, диктуемого масштабами разделов, тематическим и образным решением формы;
- 2) необходимость повторения мысли, а не только словесной или интонационной конструкции;
- 3) желательность снятия метрического корреспондирования с первоначальным проведением тематического материала (следовательно, тяготение к сложным, т.е. многотемным формам);
- 4) наличие контрастности в частях, разделяющих экспозицию и репризу [14, 257–259].

Характеризуя тенденции исторического развития в образцах простых форм XIX века, Цуккерман писал о репризах, воспринимаемых не как «возвращающие», но и как «продолжающие» (приводя в пример, в частности, Романс из струнного квартета op. 27 Эдварда Грига – см. [18, 99]). Иные яркие примеры из области сложных и развитых форм зрелого венского классического стиля и романтизма, на которые здесь можно было бы указать – I часть «Аппассионаты» Людвига ван Бетховена (начало репризы в которой, звучащее на доминантовом органном пункте, вносит значительную неустойчивость),

первый Мефисто-вальс Ференца Листа (реприза, вступающая не в основной тональности и включающая активную разработочность).

Нельзя не упомянуть и исключительно оригинальную, глубоко новаторскую трактовку репризы в первой части Шестой симфонии Петра Ильича Чайковского – репризы, поначалу имеющей не утверждающий, а продолжающий характер. Краткое проведение в первых тактах данной репризы темы главной партии в основной тональности здесь сразу же сменяется интенсивным развитием, фактически возобновляющим разработку, и приводит к грандиозной кульминации на гармонии уменьшенного септаккорда, включающей звучание гаммы тон-полутона.

Данный пример, имеющий особое значение в исторической эволюции сонатной формы, специально рассматривает Лео Абрамович Мазель (отмечая, с другой стороны, важный факт соответствия данной репризы и всей первой части тенденциям исторического развития сонатной формы в XIX–XX веках). Исследователь подчеркивает раскол репризы на две резко контрастирующие части, установление в первой части цикла особых соотношений тревожно-трагических и светло-лирических образов, а также переосмысление функций разделов формы, приводящее к возникновению внутри нее новых, необычных пропорций [11, 422–424].

Напомним также важное в данной связи рассуждение Цуккермана о важности и естественности *сокращения реприз* – в образцах как простой, так и сложной трехчастной формы [19, 9–10]. Так, нежелательность полного и точного повторения материала первой части после трио сложной трехчастной формы выражается в частых (и хорошо известных уже самым молодым исполнителям) авторских предписаниях не выполнять знаки повторения при возвращении к музыке начала пьесы (или части цикла) – “*Da capo senza ripetizione*” (либо

“senza replica”). Но еще более интересно сокращение репризы, продиктованное особенностями индивидуального замысла конкретного произведения, его драматургическими процессами. Исторически первым примером репризы ослабленной, «убывающей» Цуккерман считает ноктюрн Фридерика Шопена f-moll op. 55 № 1 [19, 9]; он же отмечает типичность сокращенных, динамически нисходящих реприз для Клода Дебюсси (в сноске 8 на странице 9 той же работы сделана ссылка на рукопись работы Цили Борисовны Слуцкой «Проблема формы в симфонических произведениях Дебюсси», где в качестве особо ярких примеров указаны «Празднества» и «Ароматы ночи»). При этом несколько далее отмечается, что расширение репризы для сложной трехчастности, наоборот, нехарактерно [19, 11]⁶.

Принципиально важный момент состоит в том, что реприза должна *ождаться* слушателем. Утверждая это, мы тем самым предполагаем слушателя опытного, компетентного, свободно ориентирующегося в тональных и тематических процессах формы.

Однако именно ожидаемая реприза способна «обмануть». В таких случаях возможна и правомерна аналогия неточно начинающейся репризы и прерванного оборота – смысловая близость явлений *разных уровней организации музыкального целого*. В подобных случаях есть все основания говорить о своеобразной игре со слушателем: об этом в свое время прекрасно писал Назайкинский.

Одним из важнейших пунктов исторической эволюции репризы в сонатной форме по праву должно быть признано творчество Йозефа

⁶ В данной связи уместно вспомнить известное высказывание Г. Малера о правомерности и необходимости неточных повторений: «Всякое повторение – это уже ложь. Художественное произведение, как жизнь, все время должно развиваться дальше» [12, 491]. Выдающийся российский малеровед И.А. Барсова по этому поводу отмечает, что приведенный афоризм композитора отличается категоричностью и требует известной оговорки при восприятии и обсуждении: Малером отвергается прежде всего простая, точная повторность, немыслимая в рамках его концепции открытой формы [3, 210].

Гайдна. По мнению Зигфрида Шмальцрифта (высказываемому в названной выше статье), уже Гайдн ощущал возвращение после разработки главной темы в основной тональности как застылую и наводящую скуку формальность. Чтобы смягчить схематизм членения (сонатной формы – *М.П.*) и стереть границы (между ее разделами – *М.П.*), а также усилить впечатление того, что самое главное в сочинении – не строгое подчинение жестко заданному типу формы, а показ неповторимого индивидуального характера, он (Гайдн – *М.П.*) одним из первых начал часто применять необычные вступления репризы, эффект которых состоял в том, что местоположение начала репризы удавалось уловить не сразу. Добиться такого эффекта можно двояким образом: «замаскировав» действительное начало репризы либо несколько заранее сымитировав его. Обе эти возможности «стирания границ», уточняет далее Шмальцрифт, получили терминологическое отражение в теоретической литературе лишь вместе со всеобщим утверждением понятия репризы (как самостоятельной части сонатной формы, следующей после разработки – *М.П.*), начиная с выхода в свет «Учения о музыкальной форме» Хуго фон Ляйтентритта (1911) [22, 11].

Рассмотрим теперь несколько показательных конкретных примеров. Мы преднамеренно сосредоточим внимание на началах реприз – таковые, разумеется, тесно связаны с музыкой соответствующих сочинений в целом. Появляясь в одном из «узловых» пунктов формы-конструкции, они особым образом привлекают внимание слушателя (и в каждом случае получают при этом свое особое обоснование) и дают повод предполагать измененное повторение уже знакомого тематического материала.

Обратимся сначала к I части Симфонии № 40 Моцарта KV 550. Хронологически данный пример является наиболее ранним из всех,

которых мы намерены кратко коснуться. Удивительное (хотя и выглядящее достаточно просто) художественное открытие Моцарта в I части симфонии состоит в *наложении окончания разработки и начала репризы*.

Художественно-выразительный смысл такого наложения многообразен и чрезвычайно богат. Прежде всего, оно позволяет Моцарту создать непрерывность движения (непрерывность же усиливается благодаря тому, что вся разработка строится на материале главной темы – музыка побочной здесь полностью избегается). Осуществляется и «полифоническое» наложение оркестровых групп (особым образом дифференцированных и играющих разную роль в оркестровой ткани) – деревянных, медных духовых и струнных. Сергей Сергеевич Скребков (который, насколько нам известно, в своей монографии «Художественные принципы музыкальных стилей» отмечает данное качество впервые в отечественной литературе [16, 228–229]), подчеркивает также структурно-смысловую завершенность разработки, ее отделенность от репризы (разработка, как мы помним, обрамляется сходной музыкой деревянных духовых на движении параллельными терциями). К сказанному можно добавить тонкую перегармонизацию начала главной темы, состоящую в том, что в экспозиции тема начинается на тонической гармонии, а в репризе – на доминанте. Наконец, начало репризы звучит на динамическом угасании: перед нами, если можно так выразиться, «тихая» реприза, что особенно важно на фоне неоднократно встречавшихся вторжений форте, прорывов драматизма – *до и после* рассматриваемого фрагмента (со сходной трактовкой начала репризы мы встретимся и в других примерах, рассмотренных далее)⁷.

⁷ Подобного рода реприза – полная противоположность тем случаям, когда окончание разработки и начало репризы звучат на фортиссимо у всего оркестра, образуют генеральную кульминацию всей части цикла и примерно приходятся на точ-

Особым образом решенные окончание разработки и начало репризы знаменитой симфонии величайшего композитора – одна из важных примет этого уникального сочинения, бесспорно, являющего собой одно из абсолютных чудес европейского музыкального искусства Нового времени.

Приведем дирекцион соответствующего фрагмента I части симфонии *g-moll*'ной симфонии из монографии С.С. Скребкова [16, 229]. На двух верхних строчках здесь выписаны партии духовых (деревянных, а также двух валторн), на двух нижних – партии струнных (см. нотный пример 1).

Пример 1. В.А. Моцарт. Симфония соль минор KV 550. I часть (фрагмент)



Обратимся теперь к трем весьма интересным примерам из музыки Иоганнеса Брамса. Это начала реприз из I части Первой скрипичной сонаты *G-dur* ор. 78, Интермеццо *b-moll* ор. 117 № 2 (два данных примера близки друг другу по особенностям начала реприз) и I части Четвертой симфонии *e-moll*.

ку золотого сечения (вспомним первые части Четвертой симфонии П.И. Чайковского или Пятой Д.Д. Шостаковича).

В скрипичной сонате и Интермеццо встречаем замечательное гармоническое варьирование начала основной темы в первых тактах репризы. В обоих случаях есть доминантовые преддыкты, создающие ясное «предслышание» будущей тоники: именно после них композитор вносит тонкий гармонический штрих и делает отклонение в субдоминанту (см. нотные примеры 2, 3).

Пример 2. И. Брамс. Соната для скрипки и ф-но № 1, I часть (фрагмент)



Пример 3. И. Брамс. Интермеццо ор. 117 № 2 (фрагмент)



Особенно изысканным в плане гармонии является начало репризы в Интермеццо: отклонение в *es-moll* здесь сделано через побочную субдоминанту. В этой, как и в ряде других поздних фортепианных

пьес Брамса (ор. 116–119), постоянно присутствует сложное сочетание признаков нескольких разных жанров, в том числе, конечно, и вокального начала. «Говорящая» мелодика, поддерживаемая гармонией, делает вполне правомерной следующую аналогию: в начале репризы пьесы словно слышится несколько уклончивый, печально-сдержанный ответ на вопрос, звучащий в последних тактах середины на доминантовой гармонии. Такая «вопросо-ответная» организация органично сочетается с исключительным по глубине лирико-элегическим характером музыки Интермеццо⁸.

Вступление репризы в I части Четвертой симфонии Брамса решено несколько иначе. Во-первых, динамический профиль части ор-

⁸ В данной связи заслуживает упоминания вышедшая в 2020 году статья Маркуса Нойвирта «"От мрака к свету" (и обратно к мраку)», которая входит в весьма интересный сборник докладов (по итогам конференции) «Мажор против минора. К истории семантики элементарного музыкального контраста». Проблема полярности двух ладовых наклонений в музыке обсуждается здесь во множестве аспектов – на примерах разных жанров, музыки авторов из нескольких европейских стран, с привлечением материалов теоретических трактатов и руководств по композиции (историческая ретроспектива простирается вплоть до мадригала итальянского Ренессанса). Основной предмет рассмотрения, как пишет сам автор статьи – трактовка репризного проведения мажорной побочной партии в минорных произведениях и возникающие отсюда семантические импликации [21, 196]. Ссылаясь на множество источников, Нойвирт проделывает весьма подробный исторический экскурс, касающийся особенностей изложения репризы у венских классиков, М. Клементи и некоторых других. Вполне естественно, что автор не мог при этом не коснуться давно ставших традиционными апелляциями к лингвистике, логике, эстетике, герменевтике. Симптоматично, однако, что, назвав и процитировав Э.Т.А. Гофмана, Э. Ганслика, Г. Шенкера, Т. Адорно, а из более новых авторов – американского логика и философа XX столетия Нельсона Гудмена, Нойвирт в последнем разделе статьи – «Стратегии семантизации музыки» [21, 211–217] – затрудняется отдать кому-либо из них явное предпочтение. Иными словами, перечисленные выше области знаний – философия, языкознание, теория интерпретации – не исключают, а скорее предполагают пояснение на конкретных примерах, равно как и субъективные ассоциации и аналогии. Удачно выбранное название статьи немецкого исследователя, намекающее на возможность вербализации и семантизации ладового контраста в музыке, отражает и чрезвычайно значительные трудности, встающие при проведении аналогий между непрограммной инструментальной музыкой и словесной речью («...и обратно к мраку»). Среди недавних отечественных исследований обращает на себя внимание содержательная статья О.В. Лосевой о ложной репризе, которую мы намеренно не рассматриваем [10].

ганизован таким образом, что перед репризой делается довольно длительное угасание звучности – вплоть до полного ее исчезновения и краткой паузы у всего оркестра. Это, безусловно, некий знак для слушателя, намек на то, что вскоре должно произойти нечто особенно важное. Таковым является ритмическое, фактурное, жанровое преобразование начала главной темы, которая приобретает *хоральный характер* и излагается «пустыми» октавами у деревянных духовых. Значение имеет здесь, конечно, и отстранение от повествовательно-лирического тона высказывания главной темы, переход к чему-то надличностному, бесстрастному, сакрально-высокому. И реприза в том же характере, который был задан в первых тактах всей части, словно «не решается» начаться сразу (см. пример 4).

Пример 4. И. Брамс. Четвертая симфония, I часть (фрагмент)

The image displays a musical score fragment for Example 4, featuring woodwinds and strings. The score is arranged in three systems. The first system includes parts for Clarinet in B-flat (Cl.), Violin (Vi.), Clarinet in A (Cl.), Violin (Vi.), and Horn (Hob.). The second system includes parts for Bassoon (Br.), Strings (Str.), and Bassoon (Br.). The third system includes parts for Strings (Str.) and a *col. Ped.* (crescendo pedal) marking. The score includes dynamic markings such as *dim.*, *pp sempre*, *ppp*, *p dolce*, *pp Str.*, and *p*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8.

В этом контексте необходимо несколько слов сказать о *предыкте*. Данный термин, хотя и несколько в ином значении, появляется в «Строении музыкальной речи» Болеслава Леопольдовича Яворского (предыкту и его истории вполне можно было бы посвятить самостоятельное исследование, подобное известной работе Альфредо Казеллы

о совершенной каденции). Следует констатировать, что в справочных и энциклопедических изданиях советского периода об этом элементе музыкальной формы имеется лишь краткая заметка – в «Музыкальном энциклопедическом словаре» [15, 439], тогда как в более объемную и фундаментальную «Музыкальную энциклопедию» специальная статья о предыкте не включена вовсе⁹.

Последний интереснейший пример, на который мы хотели бы указать – это реприза I части Третьей симфонии Сергея Васильевича Рахманинова. Сочиненная в 1936 году, симфония, подобно остальным произведениям позднего периода творчества композитора, не отказывается от тональности, традиционных принципов формообразования и следует многим романтическим традициям, проявившим себя в этом жанре.

Напомним, что в конце разработки композитор делает длительный доминантовый предыкт, но не к *a-moll* (тонике I части), а к *cis-moll*: в басу довольно долго выдерживается звук *gis*, на котором берется малый доминантовый нонаккорд с секстой (*gis-fis-a-c-e*; данная вертикаль нотирована Рахманиновым с опорой на *a-moll*). Динамическое нагнетание на таком предыкте очень значительное, однако к концу раздела звучность стихает, и перед слушателем возникает

⁹ О предыкте как одном из терминов, введенных Б.Л. Яворским, см.: [17, 392]. Предыкт связан с усилением внутреннего динамизма формы, с ясностью архитектурного ощущения ее частей и разделов. Такие качества присущи классико-романтической форме и гораздо менее типичны для формы барокко. В данной связи напомним о важном и точном замечании Ю.К. Евдокимовой в ее статье о становлении сонатной формы в предклассическую эпоху. Функция предыкта, пишет автор, в ранней сонате (у таких авторов, как Д. Скарлатти, В. Манфредини, П.Д. Парадизи и других) отличается от зрелой классической. Доминантовые разделы перед каденцией в доминантовой тональности (точнее, перед побочной партией в экспозиции) – это не предыкты в привычном для нас сегодня смысле: они не содержат устремления и тяготения, а представляют собой скорее зоны пассивного пребывания на доминантовой гармонии. И хотя речь идет не о предыкте перед репризой, здесь все же тонко подмечен эволюционный момент в восприятии и употреблении гармонических средств внутри формы [8, 119].

настоящее гармоническое чудо, удивительная находка композитора: выясняется, что тоника *a-moll* была полностью включена в остро диссонирующий аккорд, звучавший на протяжении всего преддыкта, а в момент начала репризы она словно вырисовывается из доминанты. Иными словами, происходит не разрешение доминанты в тонику, а, как пишет Степан Степанович Григорьев, снятие инофункционального и диссонантного покроя, скрывавшего тонику [7, 136] (см. нотный пример 5).

Пример 5. С. Рахманинов. Третья симфония, I часть (фрагмент)

The image displays a musical score fragment for the first movement of the Third Symphony by Sergei Rachmaninoff. The score is presented in two systems. The first system, beginning at measure 24, is marked 'A tempo meno mosso' and features piano (pp) accompaniment in the left hand and a horn part (Cor.) in the right hand. The second system, beginning at measure 25, is marked 'Allegro moderato' and 'Темпо I (Первоначальный темп)'. It includes a violin part (Viol.) and a horn part (об.). Dynamics include 'dim. perdendo', 'pp', 'mf', and 'p dolce e espress.'

Исключительное своеобразие приведенного примера может получить и некоторое музыкально-историческое обоснование: оно обусловлено усиливающейся в XIX столетии индивидуализацией гармонических средств и гармонического языка в целом. И все же композиторская находка Рахманинова, бесспорно, уникальна – другой такой

же или близкий по оригинальности, по своеобразию звучания пример из области гармонии привести непросто.

Сказать следует и про особую изысканность, даже изощренность гармонических средств всей Третьей симфонии – ярчайшему образцу позднего периода творчества выдающегося русского композитора: это хорошо заметно, в частности, при сравнении гармонического языка Второй и Третьей симфоний (можно указать и на необычный, типично романтический тональный план экспозиции I части Третьей: *a-moll – E-dur – F-dur*).

В статье Татьяны Сергеевны Бершадской, подробно рассматривающей важнейшие особенности гармонического стиля Рахманинова, помещен нотный пример, содержащий фрагмент I части симфонии, о котором идет речь [4, 115]. Однако в данном случае он иллюстрирует другое положение и не относится к неповторимо-своеобразному соотношению предыктовой гармонии из окончания разработки и тоники всей части, обозначающейся в начале репризы.

Процитируем еще одно замечательное высказывание Цуккермана. Отвечая на вопросы о возможности рассматривать повторность (полную) как фактор развития и о том, можно ли усматривать в ней проявление каких-либо противоречий, исследователь пишет: «Повторность, разрешая одно противоречие (между отходящим в прошлое звучанием и вторгающимся новым), в то же время порождает другое противоречие, еще более существенное. Звуковой поток непрерывно устремляется вперед; время необратимо. Повторность же есть своего рода движение вспять, наперекор бегу времени. Повторность – в особенности точная – как бы противится развертыванию музыки, становится его антагонистом. Поэтому соотношение повторности с временной процессуальностью музыки оказывается в принципе конфликтным подобно движению в двух противоположных направлени-

ях; этому движению присуща потенциальная внутренняя напряженность» [18, 9].

Итак, в чем же состоит заявленная в названии статьи проблема репризы?

Одно из важнейших, на наш взгляд, ее проявлений – совмещение в рамках репризы разнонаправленных тенденций.

Данный момент очень хорошо раскрыт Виктором Петровичем Бобровским. В своей известной работе «О переменности функций музыкальной формы» исследователь перечисляет пять функций репризы (уточним, что эти функции обозначены как общие композиционные; помимо них, Бобровским формулируются и иные – все они сведены в особую таблицу, демонстрирующую их соотношение [5, 22]). Эти функции таковы: архитектурное скрепление, утверждение главной темы, логическое обобщение, образное обогащение и продолжающееся действие. Первые четыре из них имеют центростремительную природу, пятая – центробежную [5, 71–73]¹⁰.

Остановимся подробнее на функции репризы, названной Бобровским логическим обобщением. Возвращаясь, повторяясь (точно либо с изменениями), основная тема стимулирует слушателя несколько по-новому взглянуть на звучавшее ранее, переосмыслить его. Иными словами, реприза как уравнивание и замыкание формы включает в себе важные стимулы к переоценке (либо окончательной оценке) всего музыкального целого.

Нетрудно понять, что это прекрасно ощущалось и самими композиторами. Наблюдая за трактовкой реприз у авторов классикоромантического периода, можно с уверенностью констатировать, что удельный вес реприз развивающих, продолжающих (как «нарастаю-

¹⁰ Отчасти данные положения отражены также в статье Бобровского о репризе из Музыкальной энциклопедии [6].

щих», динамизированных, так и «угасающих») неуклонно увеличивается с течением времени. Особенно заметной вехой на этом пути стало XIX столетие – век музыкального романтизма.

Логично предположить, что одним из существенных стимулов к этому как раз и стала та внутренняя противоречивость (потенциальная и реальная), диалектичность репризы, на которую мы еще раз обратили внимание и которую многократно характеризовали в своих трудах музыковеды-теоретики. Рассмотренные нами видоизмененные начала реприз в контексте сказанного будут выглядеть не просто частностями и оригинальными композиторскими находками, а своего рода сигналами, говорящими о стремлении творцов музыки различных стран и исторических периодов раскрыть, реализовать те стимулы, которые реприза как таковая заключает в себе.

* * *

Осип Эмильевич Мандельштам в своей прекрасной статье «О природе слова» довольно резко высказался по поводу эволюционной теории и теории прогресса применительно к литературе. По его мнению, такая теория – «самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое такое приобретение сопровождается утратой, потерей <...>. Подобно тому, как существуют две геометрии – Эвклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна – говорящая только о приобретениях, другая – только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же» [13, 174–175].

Мысль Мандельштама можно с полным основанием распространить и на эволюцию академического музыкального искусства, где приобретения неотрывны от потерь. Бесспорно, что Новая и Новей-

шая музыка открывают иные миры, неизвестные доселе звучания, радикально меняя формы тематизма, способы внутренней организации произведения, его онтологический статус и т.д. Однако невозможно отрицать, что здесь безвозвратно исчезает упругость, динамичность, конструктивно-логическая значимость и действенность двуладовой тональной гармонии. Именно такая гармония вкупе с тематической организацией XVIII–XIX веков были в состоянии обеспечить существование тех проявлений репризности, о которых шла речь, и создать эффекты обманутого ожидания, внезапных нарушений инерции движения музыкальной мысли.

Реприза – одно из важнейших проявлений «направленности формы на слушателя», как выразился в свое время Борис Владимирович Асафьев, обсуждая это качество в произведениях П.И. Чайковского [2]. В известном смысле реприза и репризность аккумулируют в себе некоторые важнейшие, сущностные качества феномена музыкального произведения и шире – всей европейской профессиональной академической музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М.Г.* Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991.
2. *Асафьев Б.В.* О направленности формы у Чайковского // Избранные труды. Т. II. М.: Издательство Академии наук СССР, 1954. С. 64–70.
3. *Барсова И.А.* Проблемы формы в ранних симфониях Густава Малера // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М.: Музыка, 1972. С. 202–260.
4. *Бершадская Т.С.* О гармонии Рахманинова // Статьи разных лет. СПб., «Союз художников», 2004. С. 90–117.

5. Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 227 с.
6. Бобровский В.П. Реприза // Музыкальная энциклопедия. Т.4. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стб. 601–602.
7. Григорьев С.С. Теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1981. 479 с.
8. Евдокимова Ю.К. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М.: Музыка, 1972. С. 98–138.
9. Кремлев Ю.А. Йозеф Гайдн. М.: Музыка, 1972. 317 с.
10. Лосева О.В. Ложная реприза: к истории термина и приема // Журнал Общества теории музыки. 2020/2 (30). С. 1–12.
11. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений, изд. 3-е. М., Музыка, 1986. 528 с.
12. Малер Г. Письма. Воспоминания / Сост., вступ. статья и примеч. И.А. Барсовой. М.: Музыка, 1968.
13. Мандельштам О.Э. О природе слова // Сочинения. В 2-х т. Том 2. Проза. М.: Художественная литература, 1990. С. 172–187.
14. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982.
15. Предыкт // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 439.
16. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / Под ред. В.В. Протопопова. М.: Музыка, 1978.
17. Холопов Ю.Н. Ладовая теория Б.Л. Яворского // Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. С. 375–394.

18. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М.: Музыка, 1980.

19. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1984.

20. Bitzan W. Zum Transfer einer westeuropäischen Formidee nach Russland und in die Sowjetunion bis 1945 [Electronic source] // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 15/2 (2018), S. 23–43. URL: <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/980.aspx> (<https://doi.org/10.31751/980>) (дата обращения: 18.07.2021).

21. Neuwirth M. “Durch Nacht zum Licht” (und zurück in die Nacht) Formstrategien, dramaturgische Funktionen und semantische Implikationen der Dur-Aufhellung in Reprisen “klassischer” Moll-Sonatenformen // Dur versus Moll – Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts. Köln: Böhlau Verlag, Hg. v. H.-J. Hinrichsen u. S. Keym. 2020. S. 189–218.

22. Schmalzriedt S. Reprise / ripresa (nach 1600) // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz nach H.H. Eggebrecht hrsg. von A. Rietmüller; Schriftleitung M. Bandur. Ordner V: P–Se. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005. S. 1–16. URL: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00070513/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=293&pdfseite=> (дата обращения: 18.07.2021).

REFERENCES

1. Aranovskij M.G. Sintaksicheskaya struktura melodii [The syntactic structure of the melody]. Moscow: Muzyka, 1991.

2. *Asaf'ev B.V.* O napravlenosti formy u Chajkovskogo [On the direction of the form by Tchaikovsky]. In: *Izbrannye trudy. T. II* [Selected works. Vol. II]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1954. P. 64–70.
3. *Barsova I.A.* Problemy formy v rannih simfoniyah Gustava Malera [Problems of form in the early symphonies of Gustav Mahler]. In: *Voprosy muzykal'noj formy. Vyp. 2.* [Questions of musical form. Issue 2]. Moscow: Muzyka, 1972. P. 202–260.
4. *Bershadskaya T.S.* O garmonii Rakhmaninova [About Rachmaninoff's harmony]. In: *Stat'i raznykh let* [Articles from different years]. Saint-Petersburg: Soyuz khudozhnikov, 2004. P. 90–117.
5. *Bobrovskij V.P.* O peremennosti funkcij muzykal'noj formy [On the variability of musical form functions]. Moscow: Muzyka, 1970. 227 p.
6. *Bobrovskij V.P.* Repriza [Reprise]. In: *Muzykal'naya enciklopediya* [Music Encyclopedia]. Vol. IV. Moscow: Sovetskaya enciklopediya, 1978. col. 601–602.
7. *Grigor'ev S.S.* Teoreticheskij kurs garmonii [Theoretic course of harmony]. Moscow: Muzyka, 1981.
8. *Evdokimova Yu.K.* Stanovlenie sonatnoj formy v predklassicheskuju epohu [Formation of the sonata form in the pre-classical era]. In: *Voprosy muzykal'noj formy. Vyp. 2* [Questions of musical form. Issue 2]. Moscow: Muzyka, 1972. P. 98–138.
9. *Kremlev Yu.A.* Jozef Gajdn [Joseph Haydn]. Moscow: Muzyka, 1972.
10. *Loseva O.V.* Lozhnaya repriza: k istorii termina i priema [False Reprise: on the history of the term and reception]. In: *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2020/2 (30). P. 1–12.
11. *Mazel' L.A.* Stroenie muzykal'nykh proizvedenij [The structure of musical works], izd. 3-e. Moscow: Muzyka, 1986.

12. *Maler G.* Pis'ma. Vospominaniya [Letters. Memories] / Sost., vstup. stat'ya, i primech. I.A. Barsovoj. [Comp., intro. article, and notes by I.A. Barsova]. Moscow: Muzyka, 1968.

13. *Mandel'shtam O.E.* O prirode slova [About the nature of the word]. In: O.E. Mandel'shtam. Sochineniya. V 2-h t. Tom 2. Proza [O.E. Mandelstam. Essays. In 2 vols. Vol. 2. Prose]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1990. P. 172–187.

14. *Nazajkinskij E.V.* Logika muzykal'noj kompozicii. [The logic of a musical composition]. Moscow: Muzyka, 1982.

15. Predykt [Precursor]. In: Muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar'. [Music Encyclopedia]. Moscow: Sovetskaya enciklopediya, 1990. P. 439.

16. *Skrebkov S.S.* Hudozhestvennye principy muzykal'nyh stilej. [Artistic principles of musical styles] / Pod red. V.V. Protopopova [Edited by V.V. Protopopov]. Moscow: Muzyka, 1978.

17. *Kholopov Yu.N.* Ladovaya teoriya B.L. Yavorskogo. In: Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: Uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov [Musical-theoretical systems: A textbook for the historical-theoretical and compositional faculties of music universities]. Moscow: Kompozitor, 2006. P. 375–394.

18. *Tsukkerman V.A.* Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Obshchie principy razvitiya i formoobrazovaniya v muzyke. Prostye formy [Analysis of musical compositions. General principles of development and formation in music. Simple forms]. Moscow: Muzyka, 1980.

19. *Tsukkerman V.A.* Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Slozhnye formy [Analysis of musical compositions. Complex shapes]. M.: Muzyka, 1984. 214 p.

20. *Bitzan W.* Zum Transfer einer westeuropäischen Formidee nach Russland und in die Sowjetunion bis 1945. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 15/2 (2018), S. 23–43. Available at:

<https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/980.aspx> (<https://doi.org/10.31751/980>) (accessed at: 18.07.2021).

21. *Neuwirth M.* “Durch Nacht zum Licht” (und zurück in die Nacht) Formstrategien, dramaturgische Funktionen und semantische Implikationen der Dur-Aufhellung in Reprisen “klassischer” Moll-Sonatenformen. In: Dur versus Moll – Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts. Köln: Böhlau Verlag, Hg. v. H.-J. Hinrichsen u. S. Keym. 2020. S. 189–218.

22. *Schmalzriedt S.* Reprise / ripresa (nach 1600). In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz nach H.H. Eggebrecht hrsg. von A. Rietmüller; Schriftleitung M. Bandur. Ordner V: P–Se. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005. S. 1–16. Available at: <https://daten.digitalensammlungen.de/0007/bsb00070513/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=293&pdfseitex=> (accessed at: 18.07.2021).

