

Наталья Павловна Хилько – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)
n.hilko@mail.ru

Natalia P. Hilko – musicologist,
Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music Theory
and Composition Department
Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
(Petrozavodsk, Russia)
n.hilko@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2183-7961

УДК 78.01

DOI 10.61908/2413-0486.2024.40.4.23-48

КОМПОЗИЦИОННАЯ СПЕЦИФИКА ФРАНЦУЗСКОЙ «ЦИКЛИЧЕСКОЙ СОНАТЫ»

Аннотация

Статья посвящена композиционным особенностям французской «циклической сонаты», которая как тип сформировалась в XX веке. Внимание автора сконцентрировано на трёхчастном цикле без сонатной формы, который чаще всего встречается в камерных опусах К. Дебюсси, Ф. Пуленка, Ж. Тайфер и других французских композиторов. В организации этого циклического типа сочетаются принципы сонатной и сюитной организации. Сюитность проявляется в преобладании жанрового тематизма, многотемности быстрых частей, в развитых тональных планах; в организации формы на первый план выходят рондальность и вариантность. Сонатное единство достигается одновременным действием синтагматических и парадигматических связей, действующих на разных уровнях цикла. Синтагматика организует многоэлементные тематические и тональные последовательности внутри частей. Парадигматика направлена на установление жанровых, интонационных, звуковысотных, структурных подобий, возникающих как внутри частей, так и между ними.

Ключевые слова: В. д'Энди, «Курс музыкальной композиции», «циклическая соната», К. Дебюсси, М. Равель, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер

COMPOSITIONAL SPECIFICS OF THE FRENCH “LA SONATE CYCLIQUE”

Abstract

The article is devoted to the compositional features of the French “la sonate cyclique”, which was formed as a type in the twentieth century. The author's attention is focused on the three-part cycle without sonata form, which is most often found in chamber opuses of C. Debussy, F. Poulenc, G. Tailleferre and other French composers. In the organization of this cyclic type principles of sonata and suite organization are combined. Suite characteristics manifest in the predominance of genre thematism, multi-thematic fast parts, and in developed tonal plans; in the organization of form, rondality and variation come to the forefront. Sonata unity is achieved by the simultaneous action of syntagmatic and paradigmatic connections operating at different levels of the cycle. Syntagmatics organizes multi-element thematic and tonal sequences within parts. Paradigmatics aims to establish genre, intonation, pitch, and structural similarities that arise both within and between parts.

Keywords: V. d'Indy, «Cours de composition musicale», “la sonate cyclique”, C. Debussy, M. Ravel, F. Poulenc, G. Tailleferre

Дефиницию «циклическая соната» (*la sonate cyclique*) ввёл во французскую теорию музыкальной формы и обосновал в своём «Курсе музыкальной композиции» («Cours de composition musicale») В. д'Энди¹. В её определении в качестве основного признака он указал наличие «особых тем, появляющихся в различных формах в каждой из частей, составляющих произведение, где они выполняют в некотором смысле регулирующую и объединяющую функцию» [14, p. 375]. Вслед за своим учителем С. Франком истоки подобной организации д'Энди видел, прежде всего, в бетховенских циклах, а также в музыкальных драмах Р. Вагнера. Для описания этого феномена он создал специальный терминологический аппарат, в который вошли понятия: «циклический

¹ «Циклической сонате» посвящена 5 глава первой части II книги «Курса». Ей предшествуют главы о фуге, сюите, добетховенской и бетховенской сонате. В 6 главе, последней в этой части, речь идёт о вариациях [14].

принцип» (*principe cyclique*), «циклическая форма» (*forme cyclique*), «циклические элементы» (*éléments cyclique*), «циклическая тема» (*thème cyclique*), «циклический мотив» (*motif cyclique*). К разряду циклических элементов он отнёс и скрепляющие многочастное целое «значимые тональности» (*tonalités significatives*). При этом д'Энди подчёркивал, что циклический принцип действует продуктивно в сочетании с вариантностью, обеспечивающей в процессе формообразования оптимальное сочетание тождества и контраста.

Интерес к сформулированной в начале прошлого века теории «циклической сонаты» до сих пор актуален не только из-за стремления расширить и углубить представления об исторических этапах европейского учения о музыкальной форме в его национальных парадигмах, но и по причине необходимости осмыслить её практическую реализацию в сочинениях французских композиторов XX века. Важно заметить, что д'Энди создавал «Курс музыкальной композиции» в процессе педагогической деятельности в Schola Cantorum (1898–1902), обобщая собственный опыт и опыт своего консерваторского педагога С. Франка². Таким образом, композиторы, начинавшие профессиональную деятельность в стенах Парижской консерватории и Schola Cantorum в конце XIX – начале XX века, могли руководствоваться теорией «циклической сонаты» при создании своих произведений в академических жанрах³. В этой связи изучение сонатных циклов К. Дебюсси, М. Равеля, А. Русселя, а также представителей французских композиторов более молодого поколения без учёта национального исторического и культурного контекста не продуктивно. Более того, применение положений отечественной теории музыкальной формы, во многом опирающейся на немецкую традицию⁴, не всегда позволяет выявить сущность композиционных процессов, по-

² Франк преподавал в Парижской консерватории с 1872 по 1890 год.

³ Большой интерес представляет статья Марианны Уилдон (Marianne Wheeldon), посвящённая трактовке «циклической сонаты» в произведениях К. Дебюсси разных периодов творчества в аспекте влияния Франка и д'Энди [15].

⁴ В частности, на отдельные положения «Учения о музыкальной композиции» А. Б. Маркса.

скольку немецкая, в первую очередь, бетховенская модель сонатного цикла во многих случаях не совпадает с французской. Это обнаруживается как на содержательном, так и на структурном уровне.

В российском музыкознании французская «циклическая соната» как целостное явление теории и практики ещё не рассматривалась. Есть немногочисленные работы, посвящённые французской теории музыкальной формы до Мессиана: диссертация Н. В. Колмогоровой [5], статьи Е. В. Ровенко [10; 11], А. Р. Касимовой [3], Н. П. Рыжковой [13], но это пока только части мозаики, из которых предстоит собрать целостную картину под названием «*Sonate cyclique française*».

Французская дефиниция «циклическая соната» близка традиционному для отечественной теории формы понятию «сонатно-симфонический цикл». Раскрывая специфику последнего как жанра, отечественные исследователи, в частности М. Г. Арановский и Е. А. Ручьевская, на первый план выдвигают содержательный момент – концепцию Человека Нового времени, детализированную в семантическом инварианте частей, который, в свою очередь, обуславливает их структуру и место в композиции целого [1; 12]. В определении сонатно-симфонического цикла как формы указывается на обязательное присутствие хотя бы одной части (чаще первой), написанной в сонатной форме⁵, а также на интонационную, в том числе и тематическую, связность частей⁶. Для д'Энди наличие скрепляющих тематических элементов («циклического мотива», «циклической темы») оказывается основным и достаточным атрибутом «циклической сонаты». Хотя, описывая классический сонатный цикл в своём «Учении», он указывает сонатную форму в качестве формы, показав

⁵ К примеру, в одном из последних учебников по музыкальной форме для вузов читаем: «Сонатно-симфоническим циклом называется форма из 2–5 (редко более) частей определённого темпо-жанрового соотношения, ориентированная на воплощение сложного содержания, что обуславливает необходимость сонатной формы хотя бы в одной из частей» [7, с. 128].

⁶ Об этом подробно пишет М. К. Михайлов в статье «О тематическом объединении сонатно-симфонического цикла» [9].

тельной для I части. При этом называет и другой, также приемлемый для начала цикла тип – «сонату без разработки» [5, с. 13]. Собственно последнее замечание – «без разработки» – становится очень важным для понимания процессов, лежащих в основе становления и эволюции «циклической сонаты».

После поражения во франко-прусской войне (1870–1871) французское общество негативно относилось ко всему, что было связано с Германией. Культура отмены продолжала воздействовать на сознание нации и в начале XX века, поэтому не удивительно, что немецкая, бетховенская, модель сонатной формы с разработкой воспринималась в числе явлений, «мешающих» развитию французской музыки в русле национальных традиций, ориентированному на возрождение старинных жанров и форм⁷. Другим, собственно музыкальным, фактором, ослабляющим значение разработки и характерных для неё приёмов тематического и гармонического развития, стало возвращение к обновлённой диатонике, идущее от К. Дебюсси и обеспечивающее независимость от немецких влияний, на этот раз – от вагнеровских. В качестве нового ориентира, вдохновлявшего молодых французских композиторов, выступило творчество И. Стравинского и, прежде всего, ладовые эксперименты, с блеском продемонстрированные русским композитором в «Весне священной»⁸. Разнообразные сочетания тональной, политональной и модальной организации, со свойственной двум последним многозначностью ладовых опор, приводило к смешению типов изложения, затемняло логику модуляционных процессов. Предпочтение жанрового тематизма, часто в народном духе, выдвинуло на первый план песенные формы и вариантность.

⁷ Аналогичное отношение к «диктату бетховенской формы» наблюдалось и у представителей итальянского неоклассицизма – Казеллы, Малипьеро и др. (см. подробнее: Варунц В. Музыкальный неоклассицизм : исторические очерки [2]).

⁸ Напомним, что премьера этого балета состоялась в рамках Русских сезонов Дягилева в мае 1913 года в парижском Театре Елисейских полей.

Показательным примером воздействия вариантности на сонатную форму может служить I часть Сонаты для скрипки и виолончели М. Равеля (1922) (таблица № 1).

Таблица № 1

М. Равель. Соната для скрипки и виолончели. I ч. Композиционная схема

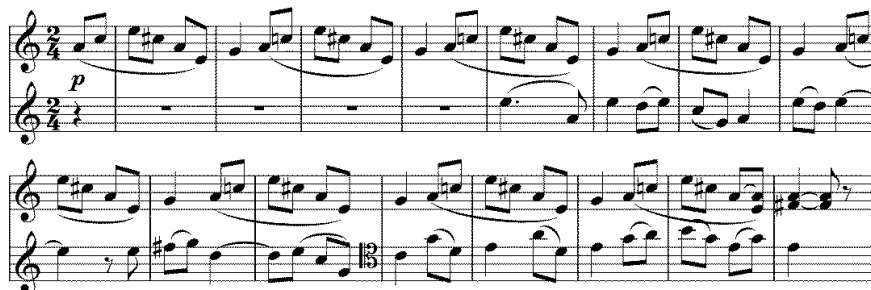
В с т	А (гп)			С (пп)			Е «разработка»/ эпизод			х о д	А (гп)			С ₁ (пп)			К о д а	
	aa ₁	a _{разв}	bb	cc	dd	c ₁	e e e ₁ e ₂	c	c		aa ₁	a _{разв}	bb	cc	dd	c ₁		e ₃
	<i>a d</i>	<i>C-Fis</i>	<i>G/g</i>	<i>d/C</i>	<i>e</i>	<i>d/C</i>	<i>h/ais cis/ffis h_{фп}</i>	<i>d</i>	<i>d</i>		<i>a d</i>	<i>C-Fis</i>	<i>G/g</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>		<i>a</i>
<i>Allegro (♩=120)</i>							<i>En animant</i>				<i>Tempo I</i>							
5	24 12+12	18 9+9	22 5+5+12	12 6+6	11 6+5	11	27 8+8+11	13 6+7	13	24	18	22	12	11	11	19		

Особенности её организации обусловил дуэт мелодических инструментов и стилевая ориентация на фольклорный песенно-танцевальный тематизм. Отсюда – периодичность, вариантность, использование семиступенной диатоники, имитация нетемперированного строя посредством полиладовости и политональности. Линеарность породила приоритет полифонической организации музыкальной ткани⁹.

Мелодия и оstinatное сопровождение главной темы напоминают фактуру народного многоголосия (пример № 1).

Пример № 1

М. Равель. Соната для скрипки и виолончели. I ч. Главная тема



⁹ Так, в изложении главной темы возникает своего рода темо-ответная пара с квартовым, плагальным, «ответом» в *d-дорийском*, что соответствует модальной организации. Результатом объединения гомофонно-гармонической и полифонической организации станет тройная fuga с раздельной экспозицией в финале сонатного цикла, осложнённая вариантностью и рондальностью.

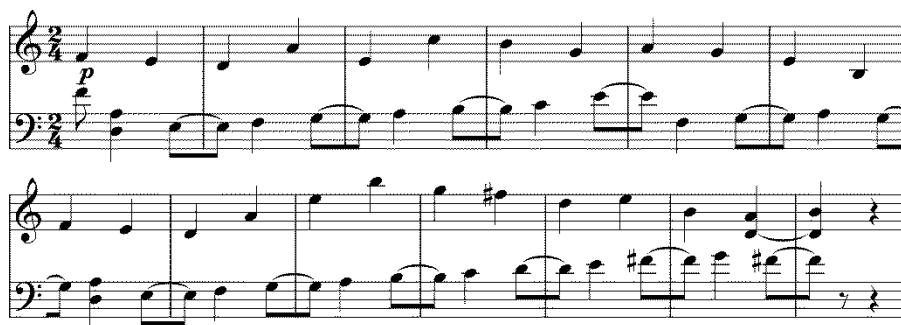
В звуковысотной организации этого дуэта из-за вариантов III ступени создаётся ладовое мерцание *a-дорийского* и *a-миксолидийского*, имитирующее нетемперированный строй народных инструментов.

Хотя мелодическая линия оstinатного голоса уступает в рельефности главному, в дальнейшем именно на её основе будет сформирован целый ряд интонационно подобных тематических образований (вариантов), образующих цепи периодичностей (см. таблицу № 1). Во многих парах будет возникать соотношение куплет-припев.

Наибольшим контрастом в этом ряду отмечена тема С (пример № 2).

Пример № 2

М. Равель. Соната для скрипки и виолончели. I ч. Побочная тема (С)



Если в главной теме ладовое мерцание возникало в результате контрапунктического сочетания голосов (по вертикали), то здесь «белоклавишная» диатоника в обоих голосах при ритмической ровности не позволяет выявить однозначный центр, соответственно, и сам лад. Им в равной степени может быть *d-дорийский*, *f-лидийский* или *c-ионийский*, но все они в условиях модальности относятся к побочной сфере. В репризе этой темы¹⁰ благодаря появлению в сопровождающем голосе гармонических басов с большей уверенностью можно говорить о *c-ионийском*. Созданный Равелем интонационный и ладотональный контраст позволяет рассматривать эту тему относящейся к побочной партии.

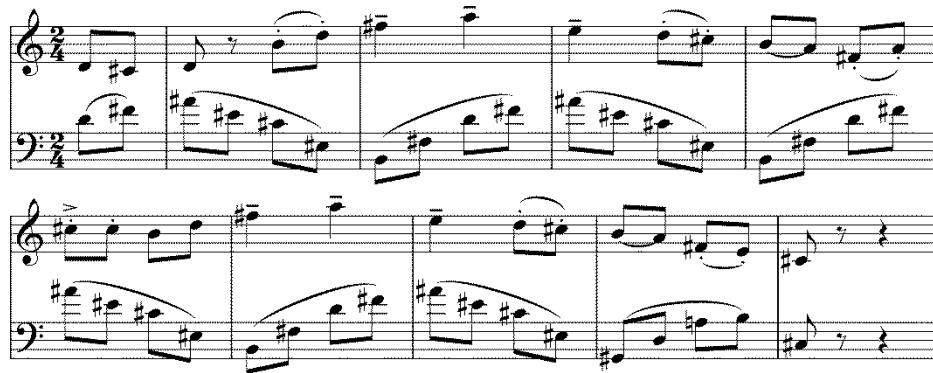
Второй раздел, появляющийся на месте ожидаемой разработки, начинается полиладовым сочетанием *h/aio-эолийских*. Обособлению его от экспози-

¹⁰ Тема С написана в простой 3-частной форме.

ции способствует и незначительное темповое ускорение. Последовательность ладов со сменой высоты опорного тона (*h/ais* -эол. – *cis*-эол./*f*-ион. – *fis* с оттенком лада тон-полутон – *h-фриг.*) может вызвать аналогии с разработкой. Однако сохранение периодической организации, ладотональной устойчивости при повторениях относительно новой темы Е (см. таблицу № 1) указывают на вариантную форму. Главным фактором, который позволяет назвать центральный раздел эпизодом, а не разработкой, становится организация вариантной формы именно на новой теме (пример № 3).

Пример № 3

М. Равель. Соната для скрипки и виолончели. I ч. Тема эпизода (Е)



Изменения в репризе обусловлены модальной организацией тематизма. Порядок и продолжительность разделов сохраняются. В побочной партии происходит сначала ладовая модуляция – мелодия темы почти полностью воспроизведена в экспозиционном варианте в том же *c*-ионийском, и только в самом конце осуществляется модуляция на высоту главной партии.

Таким образом, в I части сонаты для скрипки и виолончели Равеля ещё можно обнаружить некоторые сонатные закономерности, в первую очередь, в наличии двух контрастных тем, данных первоначально в ладотональном противостоянии и сблизившихся в репризе. Однако замена разработки вариантной формой, неоднозначность тональных центров в условиях модальности и политональности, размывающая границы между устойчивыми и неустойчивыми разделами, ослабляют динамизм и разрушают диалектику сонатной формы. А И. Климовицкий указывает на сходные тенденции в сочинениях

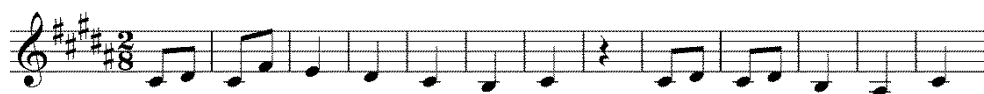
И. Стравинского: «Сонатность как способ обнаружения музыкальной диалектики отвергнута Стравинским. Ему нужна сонатная форма... как симметричная конструкция – как некая схема организации музыкального материала, придающая ему (этому материалу) классически совершенную форму. И в этом Стравинский оказался в русле традиций своего рода “музыкального эстетизма”» [4, с. 153].

В рассмотренном сочинении Равеля процесс образования вариантов от главной темы, запущенный в I части, приобретает сквозной характер и продолжается в последующих частях четырёхчастного цикла (пример № 4), имеющих форму: рассредоточенных вариаций с чертами рондо (II ч.), 3-частную репризную (III ч.), тройной фуги с чертами рондо (IV ч.).

Пример № 4

М. Равель. Соната для скрипки и виолончели. Темы-варианты

а) II ч., первая побочная тема рондо



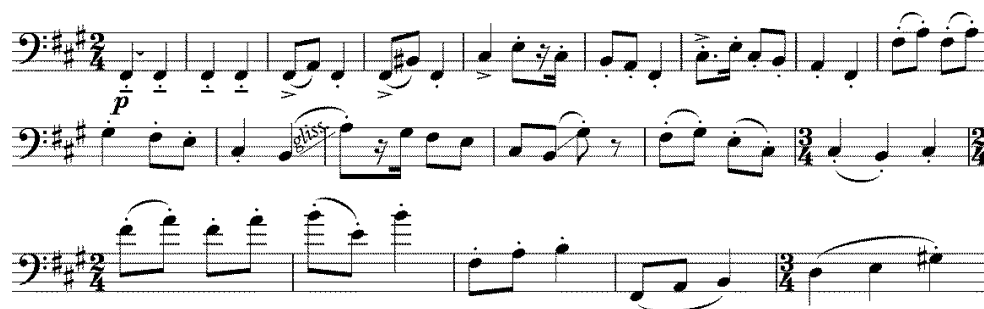
б) III ч., тема I ч.



в) IV ч., первая тема фуги



г) IV ч., третья тема фуги



Благодаря тематическому подобию всех частей черты французской «циклической сонаты» проступают в опусе Равеля весьма отчётливо. Этому же способствует ладотональная организация цикла: в I, II и III частях в качестве главных можно считать лады с центром *a* в эолийском, дорийском, миксолидийском и ионийском наклонениях. IV часть начинается в *d*-дорийском, а заканчивается в *c*-ионийском. В *c*-ионийском стабилизируется побочная тема I части, завершается II ч. и экспонируется вторая тема финальной фуги. В качестве такой же «значимой тональности» (*tonalité significative*)¹¹ выступает и *fis* в мажорном и минорном ладовом наклонении. Он впервые заявляет о себе в эпизоде I части, в *fis*-эолийском начинается экспозиция третьей темы фуги финала. Таким образом, каркас цикла составляют тоны *a*, *c*, *d*, *fis*, которые входят в состав звукоряда *a*-дорийского, являющегося ладовой основой главной темы I части.

В тематической и звуковысотной организации этого сочинения Равеля выявились тенденции, которые станут ведущими в организации большинства французских сонатных циклов XX века.

Анализ произведений, написанных в этой форме, показал, что «циклическая соната» с сонатной формой в I части становится скорее исключением, чем правилом. Начиная с поздних опусов Дебюсси¹², сонатный цикл без сонатной формы во французской музыке утверждается как тип. Какова опасность превращения его в сюиту, столь характерную для этой национальной школы? Очевидно, что в условиях структурной «демократизации», когда I часть перестаёт быть сонатной и вследствие этого теряет своё композиционное и драматургическое превосходство, сюитные признаки будут нарастать с увеличением количества частей¹³. Здесь важно напомнить, что размывание

¹¹ Характеризуя «значимые тональности», д'Энди указывал не только на их структурную, но и семантическую функцию. В сонате Равеля *tonalité significative* используется только как структурный элемент.

¹² Речь идёт о сонатах, созданных в 1915, 1917 годах.

¹³ Сюитность доминирует в 4-частных сонатах Д. Мийо. Этому способствует не только количество частей, но и программные заголовки. Так, в Сонате для флейты, гобоя, кларнета

границ между сюитной и сонатной организацией является характерной чертой формообразования в XX веке. Появление многочастных произведений с нейтральными названиями «Камерная музыка», «Музыка для ...» – тому свидетельство. В этой ситуации симптоматично, что французские композиторы дают своим циклам без сонатной формы название «соната» и таким образом стремятся подчеркнуть композиционное единство и глубину содержания, соответствующие этому академическому жанру.

Предпринимая попытку выявить признаки французской «циклической сонаты» без сонатной формы как типологического явления, ограничимся трёхчастными камерными опусами, которые не только сохраняют традиционное для классической сонаты число частей, но и количественно преобладают в творчестве композиторов этой национальной школы. Для анализа избраны произведения К. Дебюсси, М. Равеля, Ф. Пуленка, Ж. Тайфер, созданные в период с 1915 по 1962 годы и имеющие тональную звуковысотную организацию (таблица № 2).

Таблица № 2

Сонаты французских композиторов с 3-частным циклом¹⁴

Дебюсси				
Соната для виолончели и ф-но	1915	ПРОЛОГ <i>Lent</i>	СЕРЕНАДА <i>Modérément animé</i>	ФИНАЛ <i>Animé léger et nerveux</i>
Соната для флейты, альта и арфы	1915	ПАСТОРАЛЬ <i>Lento, dolce rubato</i>	ИНТЕРЛЮДИЯ (INTERLUDE) <i>Tempo di Minuetto</i>	ФИНАЛ <i>Allegro moderato ma risoluto</i>
Соната для скрипки и ф-но	1917	<i>Allegro vivo</i>	ИНТЕРМЕДИЯ (INTERMÈDE) <i>Fantasque et léger (Fantastico e leggero)</i>	ФИНАЛ <i>Très animé, Molto animato</i>

и фортепиано (1918) и Сонате для фортепиано № 2 (1949) названия всех четырёх частей в духе пьес французских клавесинистов связаны с психологическими состояниями и характерами.

¹⁴ В отличие от классико-романтических образцов в частях некоторых из представленных сонат может происходить смена скорости движения, поэтому темповая характеристика дана по главной теме.

Равель				
Соната для скрипки и ф-но № 2	1923 –27	<i>Allegretto</i>	БЛЮЗ (BLUES) <i>Moderato</i>	PERPETUUM MO- BILE <i>Allegro</i>
Пуленк				
Соната для 2-х кларнетов	1918 / 1945	<i>Presto</i>	<i>Andante</i>	<i>Vif</i>
Соната для ф-но в 4 руки	1919 / 1939	ПРЕЛЮДИЯ <i>Modéré</i>	RUSTIQUE (В СЕЛЬСКОМ СТИЛЕ) <i>Naïf Et Lent</i>	ФИНАЛ <i>Très vite</i>
Соната для кларнета и фагота	1922	<i>Allegro très rythmé</i>	РОМАНС (ROMANCE) <i>Andante très doux</i>	ФИНАЛ <i>Très animé</i>
Соната для валторны, трубы и тромбона	1922	<i>Allegro moderato, Grazioso</i>	<i>Très lent (Andante)</i>	РОНДО (RONDEAU) <i>Animé</i>
Соната для скрипки и ф-но	1942 –43/ 1949	<i>Allegro con fuoco</i>	ИНТЕРМЕЦЦО	<i>Presto tragico</i>
Соната для флейты и ф-но	1956	<i>Allegretto malincolico</i>	КАНТИЛЕНА <i>Assez lent</i>	<i>Presto giocososo</i>
Соната для кларнета и ф-но	1962	<i>Allegro tristamente. Allegretto</i>	РОМАНС	<i>Allegro con fuoco</i>
Соната для гобоя и ф-но	1962	ЭЛЕГИЯ <i>Paisiblement</i>	СКЕРЦО <i>Très animé</i>	DÉPLORATION (ОПЛАКИВАНИЕ) <i>Très calme</i>
Тайфер				
Соната № 1 для скрипки и ф-но	1921	<i>Modéré sans lenteur</i>	СКЕРЦО	ФИНАЛ <i>Très vite</i>
Соната № 2 для скрипки и ф-но	1946	<i>Allegro non troppo</i>	<i>Adagietto</i>	ФИНАЛ <i>Allegro</i>
Соната для арфы	1953	<i>Allegretto</i>	<i>Lento</i>	PERPETUUM MOBILE <i>Allegro Gaiement</i>

Сразу отметим тенденцию к замедлению темпа в I части от *Allegretto* – *Moderato* до *Lento*. Появление медленных темпов в начале цикла объясняется жанром I части. Приём жанровой конкретизации, как правило, распространяется ещё на одну часть цикла. В сонатах Дебюсси для виолончели и фортепиано, а также флейты, альты и арфы жанровые пары образуют I и II части: «Пролог» – «Серенада» и «Пастораль» – «Интерлюдия в темпе менуэта». Пу-

ленк аналогично поступает в сонате для фортепиано в 4 руки: «Прелюдия» – «В сельском стиле» (*Rustique*). Равель в сонате для скрипки и фортепиано № 2 подобным образом выделяет II часть и финал: «Блюз» – «Perpetuum mobile». Среди анализируемых произведений исключение составила соната для гобоя и фортепиано Пуленка, в которой жанровыми становятся все части цикла: «Элегия» – «Скерцо» – «Déploration»¹⁵, при этом в медленном темпе написана не только I часть, но и финал.

Образной конкретизации инструментальной музыки помимо жанров способствуют указания на характер исполнения: *fantastico*, *malincolico*, *tristamente*, *tragico*. Второй части своей сонаты для скрипки и фортепиано Пуленк предпослал поэтический эпиграф из стихотворения Г. Лорки¹⁶. Следует особо подчеркнуть, что все анализируемые сонаты не имеют названий, но благодаря жанровой характеристичности отдельных частей и перечисленным элементам перитекста (Ж. Женетт) в этих опусах проявляются черты программности и театральности, свойственные французской культуре. В сочинениях Дебюсси, Пуленка возникают ассоциации с «галантной пасторалью» – жанром, характерным для эпохи Людовика XIV (1643–1715), искусство которой стало эталоном для французской ветви европейского неоклассицизма. В то же время именно отсутствие названия может считаться маркером французской сонаты, отличающим её от сюиты, которая, как правило, имеет программный заголовок¹⁷.

¹⁵ Déploration (фр. «оплакивание») – жанр, характерный для французской культуры XV–XVI в. Он сформировался в поэзии и создавался на смерть выдающегося человека, поэтому назывался «Плачем по учителю». Первым примером Déploration в музыке стал опус Ж. Депре на текст Гийома Кретена, написанный по поводу смерти знаменитого нидерландского композитора Йоханнеса Окегема (1497).

¹⁶ «La guitar tait pleurer les songes» («Гитара молчит, оплакивая сны»). Эти строчки открывают стихотворение Г. Лорки «Шесть струн», входящее в цикл «Силуэт петенеры». Включение в сонату этого поэтического текста объяснимо мемориальным характером сочинения, посвященного памяти Лорки.

¹⁷ Известно, что Дебюсси намеревался дать своей сонате для виолончели и фортепиано название «Пьеро, поссорившийся с луной», но в конечном итоге передумал.

Анализ циклической организации избранных сочинений позволил выявить следующие закономерности. Композиции крайних частей в большинстве случаев выстроены из множества наигрышевых, танцевальных, песенных (романсовых, ариозных) тем в форме предложения или периода (см.: Приложение, таблицы I – VII в). При этом композиционный ритм в первых частях и финалах различается. На завершающем этапе цикла тематический каскад регулируется закономерностями рондо – формы, характерной и для финалов классического сонатного цикла. В первых частях наблюдается большее структурное разнообразие. Тематические ряды организуются в соответствии с логикой *малого 2-темного рондо*, как в Сонате для виолончели и фортепиано Дебюсси (таблица I), *сложной 3-частной формы с трио* – в Сонате для двух кларнетов Пуленка (таблица II), *большого рондо* – в его же Сонатах для флейты и фортепиано (таблица III), кларнета и фортепиано (таблица IV), в Сонате для скрипки и фортепиано Дебюсси (таблица V) и *контрастно-составной формы* – в Сонате для скрипки и фортепиано Пуленка (VI). Только в Сонате для арфы Тайфер наряду с большим рондо обнаруживаются рудименты сонатной формы (таблица VII). При этом во всех указанных случаях присутствует вариантность. Она определяет изложение большинства тем, организует рассредоточенную форму второго плана. Она же составляет основу вторых частей цикла. Выбор композиторами именно этих форм обусловлен жанровой природой тематизма.

Отмеченные черты формообразования являются характерными не только для частей, но и для строения большинства тем. В разной степени контрастные, краткие мелодические образования соединяются в единую тему, образуя варианты (пример № 5), рондообразные (пример № 4 в), контрастно-составные конструкции (примеры № 6, 7).

Пример № 5

Ф. Пуленк. Соната для двух кларнетов, II ч.



Пример № 6

Ж. Тайфер. Соната для арфы. II ч., главная тема



Пример № 7

Ф. Пуленк. Соната для кларнета и фортепиано. III ч., главная тема



В последующих проведениях эта гибкая экспозиционная последовательность может изменяться в пределах, допустимых при образовании вариантов: перекомбинирование, изъятие отдельных элементов, расширение благодаря повторениям, введению относительно новых, но подобных образований. В этот ряд органично включаются и фигурационные элементы. Всё это напоминает барочный тематизм типа развёртывания, с той лишь разницей, что образующие мелодическую линию интонационные единицы могут быть достаточно контрастными и отделенными друг от друга чёткими цезурами. Мотивное обновление нередко сопровождается перегармонизацией, придающей звучанию темы новые краски. В этой связи стоит обратить внимание на то, что французские композиторы фортепианным сонатам предпочитали ан-

самблевые. Подобный выбор можно объяснить особым вниманием к тембровой стороне и градациям звучания в целом.

Тематическая множественность, формирующаяся и на малом, и на крупном уровне формы, свидетельствует о присутствии в композиционном процессе сюитных признаков. На них же указывает и пёстрая ладотональная организация.

В таблицах, размещённых в Приложении, хорошо видно активное тональное движение, в котором, на первый взгляд, царит абсолютная свобода, одним из проявлений которой можно считать тональную разомкнутость сочинения. К примеру, в Сонате для флейты и фортепиано Пуленка тональный план цикла представлен далёкими друг от друга *e-moll* (I ч.), *b-moll* (II ч.) и *A-dur* (III ч.) (таблица № 3).

Таблица № 3

Ф. Пуленк. Соната для флейты с фортепиано. Тональный план цикла

I	<i>e a F f-es-b a</i> <i>F Des-b-A C-Cis</i> <i>a e E</i>
II	<i>b a g/G e</i> <i>F H fis Ces</i> <i>b</i>
III	<i>A A-e E a-c As as-c c-b</i> <i>G-As h-c-es F-A h-a Cis(Des) e</i> <i>A</i>

Секрет единства таких многоэлементных рядов заключается в том, что системность формируется не по «горизонтальной» оси (внутри части), а по «вертикальной» (между частями). В обилии тональностей, которое характеризует все части флейтовой сонаты Пуленка, в качестве одной из «значимых» выделяется *F-dur*, ею отмечены наиболее контрастные побочные темы формы. Появление *F-dur* или одноименной ему *f-moll* меняет вектор тонального движения (от диезного к бемольному и наоборот), обогащает композиционный процесс далёкими тональностями, среди которых обычно «прячется» главная высота следующей части. Так, основная тональность II части *b-moll* в качестве субдоминанты *f-moll* сначала мелькает в I части: в первой побочной теме (B), в центральном эпизоде, построенном на второй побочной теме (C).

В результате её появление в роли главной тональности II части оказывается подготовленным. *A-dur* финала также выводится из тонального плана I части, в котором эта высота заявлена в виде одноименного *a-moll* – субдоминанты главной тональности *e-moll*. Локализация *a-moll* в крайних разделах формы делает её заметной, поэтому начало III части в *A-dur* воспринимается вполне логичным. Тональные «сюжеты» возникают не только с участием *F-dur*, не менее интересно функционирование в форме *C-dur*, *Des-dur*.

Таким образом, для объединения цикла Пуленк создаёт в I части систему разветвлённых тональных связей и распространяет её на все части. Благодаря этому многочисленные элементы способны в зависимости от контекста гибко менять функцию с главной на побочную. В этих условиях принадлежность к системе становится аналогом тонального родства.

Пластичность формы, основанной на вариантных повторах и интенсивном тематическом обновлении, достигается спецификой экспозиционных образований и их вариантов – в большинстве случаев они модулирующие. Для связности процесса композиторы избегают заключительных кадансов на тонике, предпочитая вторгающиеся каденции, остановки на доминанте, монтаж. Благодаря этому темы и их варианты «приклеиваются» друг к другу как кусочки мозаики, образуя единое целое.

В процессе анализа циклов обнаружилась одна существенная деталь: в форме всех частей появляется раздел, отличающийся сильным тематическим, тональным, иногда темповым контрастом (в таблицах I – VII Приложения он отмечен серым цветом), после которого композиционный процесс меняет вектор – появляется реприза, начинается повтор побочных тем в рондо. Таким образом, форма начинает тормозить и сворачиваться. О чём свидетельствует и масштабное сокращение повторяемых тем, иногда существенное.

Всё вышесказанное позволяет сделать некоторые обобщения. Отсутствие в сонатном цикле части, написанной в сонатной форме, лишает его драматургического и структурного центра тяжести, следовательно, и иерар-

хичности. Композиционный процесс приобретает иной ритм и конфигурацию. Функционально равные части движутся линейно, как в сюите. Сюитный принцип единства во множестве сказывается в строении частей и их тем. Как же свернуть эти потенциально бесконечные тематические ряды в «циклическую сонату»? Вот тут-то и обнаруживается, что горизонтальное развертывание цикла, в частях которого сильна тенденция к обновлению (уровень синтагматики), оказывается дополненным вертикальной проекцией, позволяющей устанавливать подобию (уровень парадигматики). Вспомним отмеченный ранее композиционный принцип, характерный для всех частей цикла, согласно которому обновляемый тематический ряд или ряд вариантов останавливался наиболее контрастным образованием, после чего начиналось повторение некоторых, наиболее значимых тем. Этой же логике подчиняется и появление «циклических тем» в финалах (в таблицах I–VII Приложения они выделены синим цветом). В горизонтально-вертикальном плане функционировала и система тональных планов цикла.

В подобной организации французских сонат возникают аналогии с организацией художественного целого по принципу стиха, для которой характерно *«циклическое повторение разных элементов в одинаковых позициях, с тем чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового, с тем чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном»* [8, с. 48; курсив наш. – Н. Х.]. Благодаря этим сходствам на композиционном, тематическом, тональном уровнях сонаты формируется целостная, завершённая по смыслу многоуровневая композиция кругового типа – цикл в прямом смысле этого слова. В этой связи словосочетание «циклическая соната», возникшее во французской теории, перестаёт восприниматься как тавтология. Установка на преобразование и появление *нового качества*, свойственное немецкой сонате, заменяется установкой на перекомбинирование и создание *нового варианта*. Как тут не вспомнить художественный эксперимент С. Малларме по созданию Книги, ко-

торая могла бы распадаться на отдельные составляющие и снова собираться в структурное целое в новом варианте. Возникшая параллель с Малларме и его «утопической, тотальной, сверхчеловеческой “Книгой”, “в которую вливается весь мир”» [6, с. 78], позволяет выдвинуть предположение, что в противовес сонатно-симфоническому циклу в его эталонном, бетховенском, варианте, воплотившему нововременную *концепцию Человека*, французская «циклическая соната» представляет *концепцию Мира* в его разнообразии и органичном единстве.

Литература

1. Арановский М. Г. Симфонические искания : проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов : исследовательские очерки. Л. : Советский композитор, Ленинградское отделение, 1979. 287 с.
2. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм : исторические очерки. М. : Музыка, 1988. 80 с.
3. Касимова А. Р. Авторский анализ симфонических произведений Венсана д’Энди: к проблеме французской терминологии // Журнал Общества теории музыки : научный электронный журнал. 2019. № 4 (28). URL: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2019_4_%2828%29_6_Kasimova_D%27Indy%27s_Analysis.pdf (дата обращения: 20.11.2024).
4. Климовицкий А. И. Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки XX века // Кризис буржуазной культуры и музыки : сборник статей. Вып. 3. М., 1976. С. 135–162.
5. Колмогорова Н. В. Проблемы формы во французской музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 1998. 25 с.
6. Корнель П. Пути к раю : Комментарии к потерянной рукописи / П. Корнель ; пер. Ю. Яхниной. СПб. : Азбука, 1999. 168 с. (Азбука-классика).
7. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М. : ТЦ Сфера, 1998. 343 с.
8. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // О поэтах и поэзии : Анализ поэтического текста. СПб. : 1996. С. 16–235.
9. Михайлов М. К. О тематическом объединении сонатно-симфонического цикла // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. Л., 1963. С. 121–145.
10. Ровенко Е. В. Осмысление феномена музыкального времени в трактате «Курс музыкальной композиции» Венсана д’Энди // Журнал Общества теории музыки : научный электронный журнал. 2019. № 4 (28). URL: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2019_4_%2828%29_4_Rovenko_Time_D%27Indy.pdf (дата обращения: 28.11.2024).
11. Ровенко Е. В. Музыка – ожившая архитектура: готический собор как модель совершенной музыкальной композиции глазами Венсана д’Энди // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 3. С. 43–72. URL: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-043-072> (дата обращения: 20.11.2024).

12. Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Цикл как жанр и форма // Ручьевская Е. А. Работы разных лет : сборник статей : в 2 т. СПб. : Композитор–Санкт-Петербург, 2011. Т. I. Статьи. Заметки. Воспоминания. С. 456–486.
13. Рыжкова Н. П. О роли «значимых тональностей» (tonalités significatives) в музыкально-драматических произведениях Венсана д’Энди // Научный вестник Московской консерватории. Т. 12. Вып. 2 (июнь 2021). С. 124–135. URL: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.006>. (дата обращения: 20.11.2024).
14. Indy V. d’. Cours de composition musicale. Deuxième livre – première partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris : Durand et Cie, 1909. 500 p. URL: <https://archive.org/details/plcoursdecomposit02indy/page/376/mode/2up> (accessed: 29.11.2024).
15. Wheeldon M. Debussy and la sonate cyclique // The Journal of Musicology. Vol. 22. № 4 (Autumn, 2005), pp. 644–679. URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/28051/mod_resource/content/1/Debussy%20and%20La%20Sonate%20cyclique%20%28WHEELDON%202005%29.pdf (accessed: 01.12.2024).

References

1. Aranovskij M. G. *Simfonicheskie iskanija : problema zhanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960–1975 godov : issledovatel'skie ocherki* [Symphonic Searches : Problems of the Symphony Genre in Soviet Music 1960–1975 : Research Essays]. Leningrad : Sovetskij kompozitor, Leningradskoe otdelenie, 1979. 287 p. (In Rus.)
2. Varunc V. *Muzykal'nyj neoklassicism : istoricheskie ocherki* [Musical Neoclassicism : Historical Essays]. Moscow : Muzyka, 1988. 80 p. (In Rus.)
3. Kasimova A. R. Avtorskij analiz simfonicheskikh proizvedenij Vensana d'Jendi: k probleme francuzskoj terminologii [The Author's Analysis of the Symphonic Works of Vincent d'Endy: on the Problem of French Terminology]. *Zhurnal Obshhestva teorii muzyki : nauchnyj elektronnyj zhurnal* [Journal of the Society of Music Theory : Scientific Electronic Journal]. 2019. № 4 (28). URL: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2019_4_%2828%29_6_Kasimova_D%27Indy%27s_Analysis.pdf (20.11.2024). (In Rus.)
4. Klimovickij A. I. Sud'by tradicij klassicheskoy sonatnosti v dvuh antagonisticheskikh techenijah zapadnoevropejskoj muzyki XX veka [The Fate of the Traditions of Classical Sonata in Two Antagonistic Currents of Western European Music of the Twentieth Century]. *Krizis burzhuaznoj kul'tury i muzyki : sbornik statej. Vyp. 3* [Crisis of Bourgeois Culture and Music : Collection of Articles. Issue 3]. Moscow, 1976, pp. 135–162. (In Rus.)
5. Kolmogorova N. V. *Problemy formy vo francuzskoj muzyke : avtoref. dis. kand. iskusstvovedenija : 17.00.02* [Problems of Form in French Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Moscow, 1998. 25 p. (In Rus.)
6. Kornel' P. *Puti k raju. Kommentarii k poterjannoj rukopisi* [The Path to Paradise. Comments on the Lost Manuscript]. St. Petersburg : Azbuka, 1999. 168 s. (In Rus.)
7. Kjuregian T. S. *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in Music of the XVII–XX Centuries]. Moscow : TC Sfera, 1998. 343 p. (In Rus.)

8. Lotman Ju. M. Analiz pojeticheskogo teksta [Analysis of the Poetic Text]. *O pojetah i poezii : Analiz pojeticheskogo teksta [About Poets and Poetry : An Analysis of the Poetic Text]*. St. Petersburg : 1996, pp. 16–235. (In Rus.)
9. Mihajlov M. K. O tematičeskom ob'edinenii sonatno-simfoničeskogo cikla [On the Thematic Unification of the Sonata-Symphonic Cycle]. *Voprosy teorii i jestetiki muzyki. Vyp. 2 [Questions of Theory and Aesthetics of Music. Vol. 2]*. Leningrad., 1963, pp. 121–145. (In Rus.)
10. Rovenko E. V. Osmyslenie fenomena muzykal'nogo vremeni v traktate «Kurs muzykal'noj kompozicii» Vensana d'Jendi [Understanding the Phenomenon of Musical Time in the Treatise “The Course of Musical Composition” by Vincent d'Indy]. *Zhurnal Obshhestva teorii muzyki : nauchnyj jelektronnyj zhurnal [Journal of the Society of Music Theory : Scientific Electronic Journal]*. 2019. № 4 (28). URL: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2019_4_%2828%29_4_Rovenko_Time_D%27Indy.pdf (28.11.2024). (In Rus.)
11. Rovenko E. V. Muzyka – ozhivshaja arhitektura: gotičeskij cobor kak model' sovershennoj muzykal'noj kompozicii glazami Vensana d'Jendi [Music is a Revived Architecture: The Gothic Cathedral as a Model of Perfect Musical Composition through the Eyes of Vincent d'Indy]. *Sovremennye problemy muzykoznanija / Contemporary Musicology*. 2021. № 3. S. 43–72. URL: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-043-072> (data obrashhenija: 20.11.2024). (In Rus.)
12. Ruch'evskaja E. A., Kuz'mina N. I. Cikel kak zhanr i forma [Cycle as a Genre and Form]. *Ruch'evskaja E. A. Raboty raznyh let : sbornik statej: v 2 t. T. I. Stat'i. Zametki. Vospominanija [Ruchevskaya E. A. Works of Different Years : Collection of Articles: In 2 Vols. I. Articles. Notes. Memories]*. St. Petersburg, 2011, pp. 456–486. (In Rus.)
13. Ryzhkova N. P. O roli «znachimyh tonal'nostej» (tonalités significatives) v muzykal'no-dramatičeskikh proizvedenijah Vensana d'Jendi [On the Role of “Significant Tonalities” (Tonalités Significatives) in the Musical and Dramatic Works of Vincent d'Indy]. *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. T. 12. Vyp. 2 (ijun' 2021) [Scientific Bulletin of Moscow Conservatory. Vol. 12. Issue 2 (June 2021)]*, pp. 124–135. URL: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.006>. (20.11.2024). (In Rus.)
14. Indy V. d'. Cours de composition musicale. Deuxième livre – première partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1909. 500 p. URL: <https://archive.org/details/p1coursdecomposit02indy/page/376/mode/2up> (29.11.2024).
15. Wheeldon M. Debussy and la sonate cycliqueю. *The Journal of Musicology. Vol. 22. № 4 (Autumn, 2005)*, pp. 644–679. URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/28051/mod_resource/content/1/Debussy%20and%20La%20Sonate%20cyclique%20%28WHEELDON%202005%29.pdf (01.12.2024).

Приложение

Таблица I

Дебюсси. Соната для виолончели и фортепиано

а) I ч. Пролог

a b	ход	c	ход	a ¹ b a ²
<i>Lent</i>		<i>Animando</i> <i>rosso a</i> <i>rosso</i>		<i>largoment déclamé</i>
d	d-C	F		a-d
15 7+8	5	8 4+4		23 10+6+7

б) II ч. Серенада

вст a b	c	d	вст b	c	d ¹	E	вст b	c ¹
	g	gis		g	F	C-A		g
<i>Modérément</i>						<i>Vivace</i>	<i>Tempo I</i>	
2+2	7	7	2	7	3	23	2	9

в) III ч. Финал

a b c	a ¹ d	e	f	a ¹ b e ¹
d - e/G-cis	a -Des	Des	A	d e/G d
<i>Animé</i>		<i>Lento</i>	<i>Tempo I</i>	
13+8+14	8+12	12	16	11+ 8+ 11+5

Таблица II

Пуленк. Соната для 2-х кларнетов

а) I ч.

ab a ₁ b ₁	c d c	ab a ₁ b ₂
нейтр. пент. от cis/ мин пент. от a	выборка из лада 2-1 от a/ d-moll	нейтр. пент. от cis/ мин пент. от a - d
<i>Presto</i> ♩=104	<i>Beaucoup moins vite</i> (не так быстро) ♩=80	<i>Tempo I</i>
14 т переменных (57 ♩)	22т 2/4 (44 ♩)	15 т переменных (63 ♩)

б) II ч.

вст	a	вст	a ₁	вст	a ₂	вст
e фриг	a ион	e фриг	d дор	e фриг	a ион	e фриг
<i>Très lent</i> ♩=66						
2	12	2	7	2	8	3

в) III ч.

R		R			R		R					
	a		a ₁	b		b		c	c ₁	d	d ₁	e
C/ D	a	C/ D	a	d	C/ D	d	C/ D	h/a	h/a	h/a	h/a	h/d
Vif ♩=126												
2	4	2	4	2	4	2	2	4 2+2	4 2+2	4	4	2

R				R						R ₁		R	R		R		R	
	a	b	a ₁		c ₁	c	f	f ₁	e		e			b		b		b
C/ D	a	d	a	C/ D	h/a	h/a	h/a	h/a	h/d	C/D	h/d	C/D	C/D	d	C/D	d	C/D	d
2	4	2	4	2	4 2+2	4 2+2	4 2+2	4 2+2	3	1	3	2	2	2	2	4 2+2	3	2

Таблица III

Пуленк. Соната для флейты и фортепиано

а) I ч.

A	A ₁	B	A ₂	A ₃	C	C ₁	C ₂	A	C ₃
e	e-a	F	f-es-b	a	F	Des-b-A	C-Cis	a-e	E
Allegretto malincolico ♩=86					A peine plus vite ♩=92			Tempo I	
8+8+2	8+7	7	12	14+6	7	12	7	8+8+7	7

б) II ч.

A	A ₁	A ₂	B	A ₃	C	A ₄
b	b	a	g/G	es	F-H-fis-Ces	b
Assez lent ♩=52						
8	8	4	8	4	6+5+10	10

в) III ч.

A	A ₁	A ₂	B	A	B	Ход эл. м. I ч.	Тема С из II ч.	Ход (D)	E	Ход (D)	Тема С из I ч.	Ход эл. м. I ч.	A	Тема С из II ч.	E
A	A-e	E	a-c	As	as-c	c-b	G-As	h-c-es	F-A	h-a	Cis	e	A	A	A
Presto giocoso ♩=160-168											Subito le double plus lent ♩=66	Tempo I			
12 +8	8 +8	4	8 +4 +4	8	8	16	11	14	10 +14 +6	18	5	17	12 +8	10	6

Таблица IV

Пуленк. Соната для кларнета и фортепиано

а) I ч.

вст α	A	B	C	B ₁	вст α	D	E	A	B ₂	Кода α
		b b ₁ b ₂		b ₃			e ₁ e ₁ e ₁		b ₄	
	C-g	g g-C C-h	H	h-H		As-b-A	a	C-h	h	h
Allegretto J=136						Très calme J=54		Tempo I		
8	10	8 6 7	5	16	6	19	20	7	10	11

б) II ч.

вст αβ	a	b	c	b ₁	b сокp	b ₂	b	b ₃	ход (a)	b	кода βα ₁
	g	g	g-h	h-a	g-h	h-b	b	b-as	as-g	g	g
Très calme J=54											
4 2+2	4 2+2	8 2+2+4	6 2+4	12 6+6	4 2+2	6 222	8 224	4 2+2	4 2+2	8 2222	6

в) III ч.

a	b тема из I ч.	c d цитаты	ход	e	ход (g)	a	c	b	d	ход (g)	a	b	e	кода
C-Es	Es	es-des	Cis-b	b-c	C	C	As-c	Des	c		C	C	C	C
Très anime J=144														
12	5	16	9	17	10	3	4	3	7	6	6	4	8	4

Таблица V

Дебюсси. Соната для скрипки и фортепиано

а) I ч.

A	B	A ₁	C	B ₁	A ₂	D	ход	E	A ₃	B ₄	A ₅	кода
g	g	g	g	g	g	E-C		Es-g	g	g	g	g
Allegro Vivo						Meno mosso			Tempo I			
17т	12т	12т	14т	8т	20т	38т	7т	23т	24т	22т	30т	32т

б) II ч.

вст	a	b	ход	a	c	d	a ₁ разв	d ₁	ход	c ₁	кода
	G	Des-gis	C-gis	G	c-Des	Ges	E-As	As	As-C	C	G
J=75						meno mosso	tempo I	meno mosso	tempo I		
18	8	7	12	10	16	12	18	12	8	10	

в) III ч.

вст	А тема а из I ч	ход	В	С	В ₁	D	ход	В ₂ вариант	ход	A ₁	В ₃	кода (b)
	G		G	Ges -G	G	D	h-g	g		Ces	G-E-G	G
(♩.=55)	meno mosso		(♩.=60)			le double plus lent	tempo I	Expres. et soutenu	tempo I			
8	14	6	22	16	12	15	16	16	10	4	26	

Таблица VI

Пуленк. Соната для скрипки и фортепиано

а) I ч.

Вст	А					ход	В	ход	С	Д	ход	Е			ход
	a	a разв	a I	a разв	a ₂		b		c	d		e	d _{раз}	e ₁	
	d				a-C		G		f	c-h		as-g		d	
	Allegro con fuoco ♩=120														
2	4	3	4	9	4	3	8	4	8	8	4	12	4	6	14

F	G	H	A ₁		I (Coda)
f	g	h	a ₃	a _{разв}	i
<i>e-f</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>d</i>		D
<i>Le dou- ble plus lent</i>	<i>Un peu plus vite</i>	<i>Strictement tempo I</i>			
6	26 (9+7+10)	6	4	3	18

б) II ч. Intermezzo

вст	А			В			с	A ₁	D	
a	a	a разв	a ₁	b	b разв	b	c	a ₂	d	d ₁ (coda)
h-d	d		d	D (с эл. исп. лада)			Des	Des	d (исп. лад)	d
Très lent et calme ♩=76	Moderé sans lenteur ♩=56									
8	4	3	4	8	3	8	6	10	4	11

в) III ч.

A	B	C	D	E	D ₁	$\begin{smallmatrix} x \\ o \\ \partial \end{smallmatrix}$	E ₁	d ₂	C	b	d ₃	B	$\begin{smallmatrix} x \\ o \\ \partial \end{smallmatrix}$	Coda Lent	
a a ₁ a ₂	b b ₁ a ₃ b ₂	c c ₁	d	e e ₁ e ₂	d ₁		e	d ₂	c	b	d ₃	b		f из I ч.	тема из КОДЫ II ч.
<i>h</i>	<i>As-Des-C</i>	<i>E-F</i>	<i>F</i>	<i>Es-Ges-Des</i>	<i>E-F</i>		<i>E</i>	<i>F</i>	<i>g</i>	<i>E</i>	<i>Es</i>	<i>Cis</i> (<i>Des</i>)		<i>h</i>	<i>E-d</i>
<i>Presto tragico</i> ♩=144				<i>Très sensi- blement plus vite</i> ♩=160											
4+6+4	4+2+ 3	7+4	8	8+10+7	4+9	2	6	3	10	2	5	8	7	4	18

Таблица VII

Тайфер. Соната для арфы

а) I ч.

А (гп)			В (пп)		С	«разработка»	А ₁ (гп)			С (пп)	Кода
а	ход	а ₁	б	ход	с	ход	а	ход	а ₃	с ₁	б
<i>Des/As</i> <i>микс.</i>	<i>b-Des</i>	<i>Des</i>	<i>f-b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b-C</i>	<i>Des/</i> <i>As</i> <i>микс.</i>	<i>b-Des</i>	<i>fis-</i>	<i>Des</i>	<i>Des</i>
<i>Allegretto</i>											
8	10	4	6	2	8	21	8	10	7	7	8

б) II ч.

Вст.	1 вар.		Вст.	2 вар.		Вст.	3 вар.	Вст.	4 вар.		Кода
	a	a¹		a²	св		a³		a³	a⁵	a
<i>G/e-</i>	<i>G/e</i>	<i>G/e -C</i>	<i>G/e</i>	<i>G/e-h</i>		<i>G/e</i>	<i>G/e -C</i>	<i>G/e</i>	<i>e</i>	<i>D</i>	<i>e</i>
<i>Lento</i>											
2	9 4+5	7 3+4	4	12 4+8	4	2	17 4+5+4+4	2	6 4+2	5	5

в) III ч.

Вст.	R	Couplet 1	Couplet 2	$\begin{smallmatrix} x \\ o \\ \partial \end{smallmatrix}$	R	Couplet 3	Вст.	R	R	Couplet 2
	a	b b₁ b₂	c c c₁ c₁		a	d		a	a	c₂ c₂ c₂ c₃
<i>E/cis</i>	<i>cis/E</i>	<i>E- mixolyd</i>	<i>cis - C</i>		<i>Es- lid/ c-dor</i>	<i>d-dor/e</i>		<i>Cis-mixolyd</i> (<i>Des</i>)	<i>E</i>	<i>E</i>
<i>Allegro</i>										
4	24	12 4+4+4	16 4+4+4+4	6	12	12 6 4 3	4	21	8	16 4 4 4 4