

# НАРРАТИВ И АРХИТЕКТОНИКА: О ДВУХ ПОДХОДАХ К АНАЛИЗУ КОМПОЗИЦИИ I ЧАСТИ СОНАТЫ Л. ВАН БЕТХОВЕНА ОР. 101

**Д. А. Нагина,**

Российская академия музыки имени Гнесиных,  
Москва, Российская Федерация, 121069

74

**Аннотация.** В статье демонстрируются возможности двух различных подходов к анализу композиции I части сонаты Л. ван Бетховена ор. 101. Первый – нарративный, предполагающий рассмотрение музыкального содержания и поиск причинно-следственных связей в собственно музыкальном тексте. Второй направлен на выявление конструктивно-архитектонических свойств композиции. Оба подхода, при всей антагонистичности, согласуются с устройством классической сонатной формы, основанной, с одной стороны, на строгих тонально-гармонических закономерностях, с другой же – на действенности развития материала, процессуальности. Автор статьи использует нарративный метод поиска тонфабулы, предложенный Р. Н. Берберовым и основанный на выявлении взаимодействующих оппозиционных элементов в музыкальном тексте. Сценарии найденных оппозиций – тоники и доминанты, диатоники и хроматики, баркаролы и пассакалии – тесно переплетены, а их общий художественный итог связан с открытостью финала. Анализ архитектурных качеств *Allegretto* приводит к выводам о симметричности его композиции, а также о наличии форм второго плана. Соразмерность частей, наличие композиционного центра скрепляют кажущуюся текучесть, с размытыми внутренними границами форму, сообщая ей стройность и пропорциональность. Также отмечается практическая значимость обоих подходов для педагогики музыкального образования.

**Ключевые слова:** Бетховен, поздний стиль, соната ор. 101, сонатная форма, нарративный анализ, тонфабула, архитектура музыкальной формы, симметрия, музыкальное образование.

**Благодарность.** Статья вдохновлена идеями V Международной научной конференции «Музыкальная композиция: нарратив vs архитектура», которая состоялась в Российской академии музыки имени Гнесиных 18–20 апреля 2023 года. Автор выражает глубокую благодарность научному руководителю конференции, доктору искусствоведения, профессору Ирине Петровне Сусидко за поддержку

© Нагина Д. А., 2025



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License  
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

исследовательских инициатив, а редколлегии журнала «Музыкальное искусство и образование» – за возможность публикации статьи и высокопрофессиональную редакторскую работу.

**Для цитирования:** Нагина Д. А. Нарратив и архитектурника: о двух подходах к анализу композиции I части сонаты Л. ван Бетховена оп. 101 // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2025. Т. 13. № 2. С. 74–90. DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-2-74-90.

DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-2-74-90

## NARRATIVE AND ARCHITECTONICS: ON TWO APPROACHES TO THE ANALYSIS OF THE COMPOSITION OF BEETHOVEN'S PIANO SONATA OP. 101, MOVEMENT 1

**Dana A. Nagina,**

Gnesin Russian Academy of Music,  
Moscow, Russian Federation, 121069

**Abstract.** The article demonstrates the potential of two different analytical approaches as applied to the composition of the first movement of Ludwig van Beethoven's Sonata, Op. 101. The first approach is narrative, involving close consideration of musical content and the search for causal links within the musical text itself. The second is aimed at revealing constructive-architectural properties and compositional regularities. Both approaches, despite their antagonism, are compatible with the organization of the classical sonata form, which is grounded, on the one hand, in strict tonal-harmonic principles and, on the other, in the dynamic, processual development of musical material. The author of the article uses the narrative method of searching for *tonfabula*, proposed by R. N. Berberov and based on the identification of interacting oppositional elements in a musical text. The scenarios of the oppositions found – tonic and dominant, diatonic and chromatic, barcarolle and passacaglia – are closely interwoven, and their combined artistic outcome is associated with the openness of the finale and the irresolvability of the conflict. Analysis of the Allegretto's architectonic qualities leads to conclusions about the symmetry of its design and the presence of secondary-level forms. The proportionality of the sections and the existence of a compositional center bind together a form that appears fluid and internally blurred, imparting coherence and proportion to it. The practical significance of both approaches for the pedagogy of music education is also noted.

**Keywords:** Beethoven, late style, sonata op. 101, sonata form, narrative analysis, *tonfabula*, architectonics of musical form, symmetry, music education.

**Acknowledgement.** This article was inspired by the 5th International Scientific Conference “Musical Composition: Narrative vs. Architectonics”, held at the Gnesin

Russian Academy of Music on 18–20 April 2023. I am deeply grateful to the conference's scientific director, Professor Irina Petrovna Susidko, Doctor of Art Studies, for her support of my research initiatives. I also thank the editorial board of the journal *Musical Art and Education* for the opportunity to publish this article and for their highly professional editorial work.

**For citation:** Nagina D. A. Narrative and Architectonics: On Two Approaches to the Analysis of the Composition of Beethoven's Piano Sonata Op. 101, Movement 1. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Art and Education. 2025, vol. 13, no. 2, pp. 74–90 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-2-74-90.

## Введение

Цель настоящей статьи – продемонстрировать возможности противоположных аналитических подходов, нарративного и архитектурного – по отношению к I части сонаты Людвиг ван Бетховена оп. 101 (1816) для уточнения, а возможно, и некоторого переосмысления содержательно-драматургического своеобразия сочинения. Кратко прокомментирую суть обоих подходов.

Понятие архитектоники в музыке связано с представлениями о сходстве организации музыкального произведения со строгими пропорциями и стройностью архитектурного сооружения. Известная сентенция «архитектура – это музыка в камне» имеет и инверсионный вариант (об этом более детально размышляет Е. В. Ровенко [1, с. 46]). Л. Л. Гервер, автор ряда трудов, посвящённых применению метротектонического метода Г. Э. Конюса и других принципов поиска симметрии и пропорций в музыкальных и литературных сочинениях [2; 3; 4], подчёркивает: «...Именно на анализе музыки было показано, что “строжайшее внимание к соотношению частей” может осуществляться с максимальной точностью, сравнимой с точностью архитектурной постройки» [2, с. 54].

76

Термин «нарратив», ранее укоренившийся в юриспруденции и литературе, означает повествование, основанное на логической последовательности событий. Нарративность как музыкально-аналитический метод предполагает рассмотрение содержательной стороны произведения и поиск причинно-следственных связей в собственно музыкальном тексте [5]. В последние годы он приобретает всё большую актуальность в мировом музыкознании. Л. Крамер объясняет это недовольством формалистических подходов к музыке, на фоне которого «нарратологические модели» привлекают как «средства наделения нетекстовой евро-американской классической музыки человеческим содержанием» [6, с. 142]. Становятся широко известными зарубежные труды о музыкальной нарративности – Б. Алмена, Дж. Кермана, Ж.-Ж. Натье и других.

Своя история нарратологии сложилась и в отечественном музыкознании, при том что сам термин «музыкальный нарратив» стал использоваться в нашей стране совсем недавно: «В России анализ смысловой (содержательной) стороны музыкального произведения... имеет весьма длительную историю – от интонационной теории Болеслава Леопольдовича Яворского и Бориса Владимировича Асафьева, аналитических подходов Виктора Абрамовича Цуккермана, Лео Абрамовича Мазеля и Виктора Петровича Бобровского до концепций Инны Алексеевны Барсовой (интонационная фабула) и Ростислава Николаевича Берберова (тонфабула), создающих явную параллель подходам

в англо-американской музыкальной нарратологии», – пишут И. П. Сусидко и Т. В. Цареградская [7, с. 99], учёные, также внесшие вклад в развитие метода (см., в частности, [8, с. 447–463; 9] и [10]). Как замечает Л. Л. Гервер, «приложимость понятия “нарратив” к музыке, к музыкальной композиции кажется особенно убедительной в силу представления об изначальном единстве музыки и слова» [3, с. 53].

И архитектоника, и нарратив – важнейшие качества сонатной формы классического стиля, особенно его зрелого и позднего этапов (1780–1820-е гг.) Сложно представить более стройную музыкальную конструкцию, столь прочно опирающуюся на мощные столпы тонально-гармонического плана и строгую систему каденций, чем сонатная форма указанного периода. Однако свойственная этому типу композиции процессуальность позволяет видеть в нём не только незыблемую жёсткую схему, но и нечто оппозиционное.

Один из главенствующих принципов драматургии сонатной формы – тематический конфликт – экспонируется, развивается на всем её протяжении, достигает кульминации и приводит к некоему новому художественному итогу. Напрашиваются параллели с устройством литературного произведения, с логикой повествования: по сути, в сонатной форме заключён своего рода сюжет с «персонажами» (музыкальными темами или их элементами, образными сферами или топосами) и результатом их взаимодействия. Причём такой сюжет изначально продиктован особенностями драматургии формы; для его выявления не требуются никакие дополнительные программные пояснения и отсылки.

При этом в конкретно взятой сонатной форме соотношение конструкции и сюжетности, архитектоники и нарративности различно, равно как различаются и способы их реализации. Рассмотрим действие этих принципов в I части Двадцать восьмой сонаты Бетховена *Allegretto, ma non troppo*.

### Три взгляда на драматургию бетховенского *Allegretto*

*Allegretto* не раз привлекало внимание исследователей как яркий пример нового подхода Бетховена к сонатной форме в поздний период его творчества. При этом складывались различные – как схожие, так и противоположные – взгляды на композицию сочинения.

Среди общих моментов – представление о текучести развёртывания музыкального материала, отсутствие чётких границ, противоречащее принципам классической формы с её кристаллической ясностью и стройностью. Нередко сама сонатность в *Allegretto* видится учёным ослабленной или даже выступающей в качестве дополнительного композиционного принципа. Одно из ранних замечаний по этому поводу принадлежит выпускнику Тринити-колледжа А. Т. Фроггату, которое он изложил в письме редактору *The Musical Times* от 1 июля 1918 года: «По моему мнению, эта пьеса на самом деле не полная сонатная форма, но всего лишь основана на ней: в этом отношении она схожа с Баховской Прелюдией in E № 9 из “Сорока восьми”, иными словами, [это] возрождение старой формы» [11, р. 307]. В XX – начале XXI века были предложены и другие интерпретации. Так, Ю. Н. Тюлин назвал *Allegretto* «развёрнутой трёхчастной сонатообразной формой» [12, с. 265], А. Б. Гольденвейзер – «единой большой фразой» с элементами сонатного *Allegro* [13, с. 206]. Г. Б. Маналак высказал мысль о «свободной форме» всего цикла ор. 101, близкого фантазии, «заслуживающего обозначения... *Sonata Quasi Una Fantasia*» [14, р. 38].

Противоречивы главным образом трактовки драматургии.

Общее безмятежное настроение, господствующий «кантабильный лиризм» [15, р. 78], тесное тематическое родство всех разделов формы – качества, часто заставляющие рассматривать драматургию *Allegretto* как *неконтрастную*. Совершенно определённо об этом высказался Ю. Н. Тюлин: «...Тематическое контрастирование, весьма характерное для сонатной экспозиции... здесь полностью отсутствует» [12, с. 265]. С его точки зрения, *Allegretto* – яркий пример так называемой «неконтрастной цепляемости» тематизма, свойственной позднему стилю Бетховена (напомним, что цепляемость в концепции Тюлина – такой приём тематического развития, при котором новое построение «не отделяется от предыдущего, но немедленно его подхватывает» [12, с. 259–260]). О «сонатности, лишённой ощутимых тональных и тематических контрастов», пишет и Л. В. Кириллина, отмечая, что «непрерывность мелодического развёртывания» в *Allegretto* вызывает ассоциации с вагнеровской «бесконечной мелодией» [16, с. 249]. Аналогичное мнение о бесконтрастной сонатной форме высказывает также А. Брендель [15, р. 78].

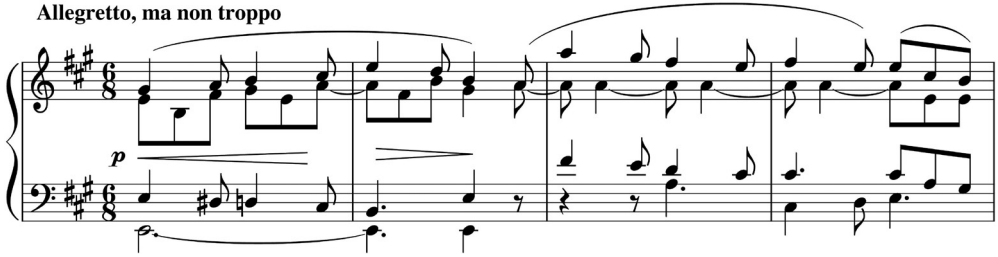
Другая точка зрения появилась ещё в середине XIX века у А. Б. Маркса, охарактеризовавшего *Allegretto* как внешне гармоничное, сдержанное, «уходящее в себя» (*Insichgehens*), но наполненное внутренним томлением. В основной теме, по мнению учёного, «каждый из голосов составляет с главным значительное и согласное пение... Вместе с тем [в ней] властвует чрезвычайное нервное возбуждение, даже сбивчивое дыхание [*Athemlosigkeit*], которое затопляет каждую внутреннюю границу, как бы часто в этой беспокойной цепи волн ни была уместна смысловая остановка... Это волнение носит скорее внутренний характер, желание сдержать себя, а не выйти наружу...» [17, S. 146]. Спустя столетие интересное замечание о внутритематических процессах в этом сочинении сделал отечественный исследователь Вл. В. Протопопов. Объявив «интонационную монистичность», т. е. «сглаживание интонационного контраста» [18, с. 176], характерной чертой позднего стиля Бетховена, он рассмотрел *Allegretto* как пример противостояния этому свойству. Протопопов подчеркнул, что форма части «развёртывается, непрерывно обновляясь в интонационном отношении» [Там же, с. 199]. Размышления обоих учёных уже не вписываются в идею бесконтрастности: внутреннее волнение при внешнем спокойствии, равно как и постоянное интонационное обновление, свидетельствуют скорее о скрытых противоречиях, *контрастах*.

Наконец, в интерпретации Р. Хаттена драматургия *Allegretto* зиждется на противопоставлении пасторального и трагедийного топосов, порождающем «типичную драматическую структуру» [19, р. 94], иными словами, основывается на конфликте. Учёный не использует слово «конфликт», однако «драма» и «драматическая структура» всегда его предполагают: «В широком смысле слова драма – это драматическая поэма, текст, написанный для различных ролей и на основании конфликтного действия (курсив мой. – Д. Н.)», – пишет П. Пави [20, с. 84]. Кратко суммирую аналитические рассуждения Р. Хаттена.

Исследователь подробно описывает качества пасторального топоса в сочинении: размер 6/8, покачивающийся аккомпанемент, движение параллельными терциями (всё это закономерно ассоциируется с жанром баркаролы), мажорный лад, тихую динамику и, что любопытно, доминантовый органнй пункт [Там же, с. 97–98]. Заметим, что взаимосвязь доминантового органного пункта и пасторального топоса небесспорна. В известных образцах пасторалей XVIII века гармония главных тем обычно базируется

на тоническом органном пункте (см., например, начало № 1 из Кантаты И. С. Баха № 104. *Du Hirte Israel, höre*, «пасторальную симфонию» «Пифа» из оратории «Мессия» Г. Ф. Генделя, вступление к арии Аминтоса *Ditelo voi pastori* из оперы «Царь-пастух» В. А. Моцарта, наконец, главную партию I части «Пасторальной симфонии» Бетховена). Пастораль экспонирована в начальной теме (пример 1).

**Allegretto, ma non troppo**



Пример 1. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано оп. 101. I часть, начало главной темы

Example 1. L. van Beethoven. Piano Sonata op. 101. The 1<sup>st</sup> Movement, beginning of the principal section

Трагедийный топос получает у Р. Хаттена только две характеристики – повышенную динамику и хроматические ходы в мелодических голосах [20, с. 96]. Вторжение в пастораль трагического топоса выливается в два «драматических момента кризиса» [Там же, с. 94]: в середине разработки (в тактах 50–51) и коде (в тактах 85–87) [Там же, с. 96] (примеры 2, 3).



Пример 2. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано оп. 101. I часть, кульминационная зона разработки

Example 2. L. van Beethoven. Piano Sonata op. 101. The 1<sup>st</sup> Movement, climax zone of development



Пример 3. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано оп. 101. I часть, кульминационная зона коды

Example 3. L. van Beethoven. Piano Sonata op. 101. The 1<sup>st</sup> Movement, climax zone of the Coda

Оба кризисных момента готовятся с самого первого такта *Allegretto*, в котором благодаря проходящему тону образуется хроматический ход в среднем голосе [20, с. 96] (пример 1). Пастораль в *Allegretto* контролирует вспышки трагедийности; в свою очередь, трагические элементы придают пасторали серьёзность. Образ всего сочинения Хаттен трактует как «духовное состояние невинности (или безмятежности), подверженное переживанию трагического опыта (или воспоминания)», итогом же всей композиции он считает «умиротворение» [Там же, с. 94–96].

Нетрудно заметить, что три разных взгляда на образно-тематическое развитие *Allegretto* соответствуют трём типам качественной драматургии в известной классификации В. П. Бобровского: бесконтрастному, контрастному и конфликтному [21, с. 58–59]. И тот факт, что исследователи прочитывают бетховенское сочинение со столь различных позиций, не может не говорить о его концептуальной сложности и неоднозначности.

### Тонфабула

Представляется, что драматургии *Allegretto* в гораздо большей степени свойственна именно драматичность, конфликтность, а нарратологический по своей сути подход Р. Хаттена (его исследовательские эссе, посвящённые Бетховену, подробно проанализировала Марта Грабоч, отнеся их к нарративному анализу [22, с. 202]), основанный на анализе противостояния контрастных топосов, кажется особенно убедительным. Хотелось бы дополнить рассуждения учёного некоторыми нюансами, а в чём-то переосмыслить их, опираясь на метод выявления *тонфабулы*, предложенный Р. Н. Берберовым и развитый в трудах его ученицы, ныне профессора РАМ имени Гнесиных И. П. Сусидко [8; 9]. Р. Н. Берберов ввёл термин «тонфабула» на занятиях по курсу анализа музыкальных форм в ГМПИ имени Гнесиных в 1960–80-х годах. Впоследствии он применил и охарактеризовал его в книге «“Эпическая поэма” Германа Галынина. Эстетико-аналитические размышления» [23, с. 66].

80

Учёный объяснял тонфабулу как «любой явно выраженный и ярко результативный образно-драматургический процесс различных масштабов, развёртывающийся в чисто звуковой сфере, оперирующий конфликтуацией лишь музыкальных средств и всецело подчиненный только логике музыкального становления...» [23, с. 67]. «Иными словами, – объясняет И. П. Сусидко, – событийность музыкального движения... всё, что ассоциируется со словом “фабула” выражено суть музыкальными средствами – без вмешательства со стороны театра, поэзии, литературы, живописи...» [24, с. 13].

Тонфабула характеризует скрытые и своего рода микродраматургические процессы в сочинении и демонстрирует его нарративное свойство. Выражается она в противостоянии оппозиционных элементов (например, противоположных гармоний, ритмических фигур, мелодических ходов, жанровых аллюзий и т. д.), которое экспонируется уже в начале композиции, развивается на всём её протяжении и приводит к некоему итогу. Кстати, Берберов считал, что сонатная форма наделена так называемой «генеральной тонфабулой», которая «воплощает идею преодоления изначально данного тонального контрастирования тематических сфер» [23, с. 70].

Какие же оппозиции обнаруживаются в бетховенском *Allegretto*?

Важнейшей представляется *оппозиция тоники и доминанты как устоя и неустоя*. Тонально-гармонические процессы в этом сочинении очень нетипичны



для классического стиля. Л. В. Кириллина назвала гармонию *Allegretto* «вывернутой наизнанку» [16, с. 250]: доминанта здесь лидирует на протяжении всей формы и как гармоническая функция, и как тональность. Органный пункт *e* в главной теме создаёт впечатление тональной основы. Настоящая тоника – A-dur – появляется лишь внутри проходящих оборотов и воспринимается как субдоминанта. Единственный намёк на истинную тональность – срединная каденция в четвёртом такте, где ля-мажорный квартсекстаккорд вполне отчётливо воспринимается как кадансовый. Однако больше тоника A-dur не появится сколь-нибудь определённо вплоть до окончания *Allegretto*. Бетховен прячет тональный центр, и это не единственная игра в «обманутые ожидания»: слушателя то и дело поджидает какой-то гармонический сюрприз – прерванный оборот, эллипсис или просто продление побочной доминанты, словно никак не осмеливающейся разрешиться в свою тонику.

Накопление доминантового напряжения приводит к его усилению в разработке, а затем и к первой драматической кульминации. Подобное развитие событий свойственно сонатным разработкам в целом. Однако даже в коде композиции, которая, казалось бы, должна наконец внести тональную определённую, этого не происходит вплоть до финального такта: появление устоя то и дело оттягивают доминантовые, подчас обостренно диссонирующие вертикали, тоническая гармония почти не задерживается или же попадает в неблагоприятные метрические условия, в последнем такте она выглядит совсем эфемерной (пример 4).

Пример 4. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано оп. 101. Последние такты коды

Example 4. L. van Beethoven. Piano Sonata op. 101. Last bars of the Coda

Постоянное вуалирование тоники обуславливает сглаживание внутренних границ формы, в которой невозможно чётко выделить партии: они сливаются друг с другом из-за отсутствия кадансов. О начале побочной можно догадаться лишь по смене тематизма и фактурного рисунка, то есть по вторичным для классической формы признакам. Заключительная партия обособлена, но тематически несамостоятельна: она представляет собой серию дополнений и примыкает



к побочной. В конце разработки появляется ложная реприза – ещё один приём обманутого ожидания, скрадывающий очередную границу, и так далее.

Вторая важная оппозиция – противостояние *диатоники* и *хроматики* – по сути, описана Р. Хаттенем как вторжение трагедийного топоса (хроматики) в пасторальный (диатонику). Однако нам представляется, что это противопоставление также привязано к *жанровой оппозиции*. В ядре главной темы диатоническая и хроматическая звуковысотные модели воплощены с помощью двух жанровых аллюзий: баркаролы, выраженной сложенным дуэтом голосов и покачивающимся движением, и пассакалии, намёк на которую даётся в нисходящем хроматическом ходе (так называемый *passus duriusculus*, или «пассакальный ход»). Эти аллюзии противоположны не только в гармоническом отношении: баркарольная кантиленность вкупе с созерцательно-безмятежным характером противостоят танцевально-инструментальному началу и скорбно-торжественному образу, транслируемому старинной пассакалией. Развитие этой оппозиции необычайно интенсивно, так как с её персонажами-жанрами постоянно происходят серьёзные метаморфозы. После обозначения в первом такте баркарольная диатоника какое-то время царствует одна. Однако в конце повтора первого двутакта, перед ферматой, происходит крошечное, но знаковое событие – перегармонизация: вместо доминантового септаккорда звучит уменьшённый к VI ступени, дающий дополнительный хроматизм в басу, – и после этого момента уже ничто не остаётся прежним. Хроматика начинает проникать в баркаролу, «отравлять» её. Вместо гармонической ясности и безыскусности, свойственной песне, она оказывается словно наэлектризованной эллипсисами, прерванными оборотами, постоянным задержанием разрешений. В тактах 9–10 баркарولا вдруг обращается изящным менуэтом с характерными для него жестами-реверансами, однако утяжеляется хоральной фактурой, восходя до уровня обобщения.

Менуэтность становится частью новой жанровой оппозиции в побочной теме. Её второе слагаемое – вокальная декламация, ещё одна трансформация баркаролы: дуэт согласия из первой баркарольной темы словно рассредоточивается в краткие диалогические реплики, чередующиеся по принципу свободных имитаций (пример 5).

82



Пример 5. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано оп. 101. Побочная тема

Example 5. L. van Beethoven. Piano Sonata op. 101. Subsidiary section

Самая кардинальная жанровая модификация приходится на кульминационный момент разработки, отмеченный Р. Хаттенем (см. пример 2). На главный жанровый источник *Allegretto* – баркаролу – здесь намекает лишь та же ритмика и линейное голосоведение. Но вместо уже привычного двухголосия мы наблюдаем испробованную ранее хоральную фактуру. Она уплотняет целенаправленный нисходящий мелодический ход – барочную фигуру *catabasis*. Аккомпанемент же – октавы, изложенные *staccato* на слабые доли, – придаёт всему фрагменту новый жанровый оттенок – это некий драматический танец, по совокупности метроритмических особенностей, остиности и остроты звучания напоминающий тарантеллу. Возникшая, скорее всего, бессознательно, она оказывает огромное эмоциональное воздействие своей энергичностью и механистической подвижностью. Вспоминается фраза из статьи Т. В. Цареградской, посвящённой анализу топосов и жанров в прелюдии Д. Д. Шостаковича ор. 34 № 7: в первых тактах пьесы, по словам учёного, соединились fuga и ноктюрн, образуя «странный “кентавр”, настолько противоречивый изнутри, что стоит ждать дальнейших событий» [10, с. 20]. У Бетховена «кентавр» из баркаролы, хорала и условной тарантеллы не менее странный, и он тоже не остаётся без последствий. Главные среди них – окрашенная в минор тема баркаролы в ложной репризе и ещё один «кризисный момент» в начале коды. Последний отмечен внезапным появлением уменьшённых септаккордов на тоническом органном пункте и одновременно драматической кульминацией хорального жанра.

В финальных тактах *Allegretto*, несмотря на затухание динамики и возвращение к фактурной прозрачности, всё приходит практически к первоначальной оппозиции баркаролы (вместе с диалогическими репликами, выступающими «на её стороне») и пассакального хода, диатоники и хроматики (пример 4). Поэтому художественным результатом сочинения стоит считать не умиротворение, как утверждает Хаттен, а скорее возвращение к исходной позиции, в которой изначально заданный конфликт остаётся неразрешённым: его развитие будет продолжено в следующих частях сонатного цикла.

### Архитектоника

Несмотря на размытость внутренних границ, композиции *Allegretto* свойственна не только стройность, но и даже особого рода симметрия. Это связано с образованием форм второго плана. Одна из них – *строфическая*. Инструментальная строфичность – понятие, разрабатывающееся в отечественной теории форм в последние десятилетия, начиная с труда Р. Н. Берберова «Специфика структуры хорового произведения» [25, с. 23]. Она понимается как перенесение вокальных принципов формообразования на инструментальные композиции и проявляется в выстраивании структуры на основе присоединения ряда схожих по объёму, обособленных друг от друга разделов, напоминающих строфы. В научной литературе XXI века особенно активно обсуждается и применяется термин «сонатная строфичность» [26; 27, с. 36; 28; 29].

В бетховенском *Allegretto* образуется шесть примерно равных строф: они задают собственный композиционный ритм, проложенный как бы контрапунктом сонатности. Границы строф образуются либо благодаря редким в этой форме каденциям,

либо с помощью метроритмических остановок и фермат. В некоторых случаях рубежи строф совпадают с границами сонатных разделов, но иногда противоречат им.

Так, I строфа соответствует главно-связующему разделу, в большей степени опирающемуся на баркарольный тематизм. II строфа – побочно-заключительный раздел, это новая тематическая сфера с опорой на менуэт и декламацию. III строфу образует разработка до ферматы – драматизированная баркарола, в кульминации противопоставленная «тарантелле» и хоралу. IV строфа включает окончание разработки с ложной репризой и слитый с ним сокращённый главно-связующий раздел настоящей репризы. V строфа – побочно-заключительный раздел репризы и VI строфа – кода со второй драматической кульминацией и реминисценциями обеих тем (таблица 1).

Таблица 1

Строфическая организация формы Allegro

Table 1

Stanzaic Organization of the Allegro Form

Строфа I	Строфа II	Строфа III	Строфа IV	Строфа V	Строфа VI
16 тактов	18 тактов	18 тактов	16 тактов	16 тактов	18 тактов
Главно-связующий раздел	Побочно-заключительный раздел	Разработка до ферматы	Разработка от ферматы + сокращённый главно-связующий раздел репризы	Побочно-заключительный раздел	Кода
A	B	A1	A2	B1	A2/B2

По схеме видно, что три строфы композиции (I, IV и V) занимают по 16 тактов, три оставшиеся – по 18. Симметрия заметна и в чередовании тематизма A B A1 A2 B1 A2/B2, благодаря которому выявляется ещё одна форма второго плана – *двухтемное рондо (форма Adagio)*.

У формы есть ось симметрии – понятие, часто используемое исследователями по отношению к музыкальным композициям. Так, В. Н. Холопова обращается к нему при анализе сочинений А. Веберна, уточняя, что «вокруг оси произведения материал располагается зеркально-симметрично» [30, с. 410]. Историю применения термина в музыкальной науке рассматривает Л. Л. Гервер [3, с. 99–100]. В бетховенском *Allegretto* ось разделяет композицию на две равные части – это доминанта к VI ступени, приходящаяся на начало 52-го такта и подчёркнутая ферматой. Она маркирует и математический центр формы, общее количество тактов в которой равно 102, и смысловой: вертикаль становится самым ярким моментом кульминационной зоны, о который словно разбивается поток активного движения в предыдущем разделе.

Кроме того, этот аккорд выполняет также и объединяющую функцию для двух разделов: он не только заканчивает кульминационный раздел разработки, но и открывает ложную репризу. Этот момент можно сравнить с «центральной каденцией» по терминологии Г. Э. Конюса: напомним, что исследователь называл таковой «своего рода узел, связующий тождественные или сходные построения, размещённые по обе стороны этого узла» [31, с. 62]. Л. Л. Гервер в личной беседе с автором настоящей статьи предложила считать центром симметрии *Allegretto* всю первую кульминационную

зону формы (такты 50–52). Эта версия также согласуется с нашими размышлениями, ведь в кульминации заключено главное событие всей формы – взрыв трагедийного топоса и тот самый жанровый «кентавр».

### Заключение

Итак, применение к анализу композиции I части сонаты op. 101 нарративного метода – в версии Р. Хаттена (противопоставление топосов) или Р. Н. Берберова (выявление тонфабулы) – позволяет скорректировать представления о драматургии сочинения. Часто характеризуемое как безмятежное и бесконтрастное, оно на деле концентрирует в себе скрытые конфликтные столкновения, развивающиеся на протяжении всей композиции и приводящие к двум драматическим кульминациям и открытому финалу. Заметим, что столь пристальное внимание к нюансам нотного текста, к идее противопоставления мелких деталей, а главное, последовательное проведение этой идеи до самого конца, напоминает об особенностях драматургии моцартовских сонатных форм, в которых тонфабула становится фактически стилевым качеством [8, с. 447–463; 9].

Результатом архитектурных подходов к анализу этой композиции становится обнаружение двух форм второго плана и структурной симметрии. Это позволяет иначе взглянуть на известную зыбкость границ в *Allegretto*: смены разделов сонатной формы здесь, конечно, гибки и размыты, однако строфы, равно как и ось симметрии, маркированы вполне определённо. Более того, деление формы на «несонатные» разделы напрямую связано с этапами развития нарративного процесса: каждой смене жанровой оппозиции или драматическим кульминациям соответствует новая строфа. Таким образом, оппозиция нарратив/архитектоника в сочинении оборачивается гармоничным союзом: повествовательность регламентируется стройной конструкцией, а конструкция, в свою очередь, приспосабливается к логическим этапам повествования.

На наш взгляд, представленный в статье опыт применения нарративного подхода к осмыслению музыкальной формы имеет практическую значимость для педагогики музыкального образования. Достаточно часто обучающиеся на всех его уровнях ограничиваются анализом структуры, тематизма, пропорций в статике, что, несмотря на несомненную ценность в гносеологическом аспекте, явно недостаточно для понимания процессуальной стороны композиции, а также создания собственной интерпретации авторского текста. Предлагаемый подход позволяет преодолеть это противоречие, при этом затронутая в статье проблематика нуждается в дальнейшем исследовании.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. 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.
2. Гервер Л. Л. Вопрос о нарративе и архитектонике – применительно к прозе Даниила Хармса // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 4. С. 50–67.
3. Гервер Л. Л. «Загадка» о центре V части Кантаты op. 31 Антона Веберна // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 2. С. 95–115.

4. Гервер Л. Л. Об особенностях строения мадригалов XVI века на тексты в твёрдых формах // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 4–47.
5. Нагина Д. А. Тематические и структурные процессы в I части сонаты Бетховена op. 101: к вопросу о нарративе и архитектонике // Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника: материалы V Международной научной конференции, 18–20 апреля 2023 г. / под ред. А. В. Клеповой, Д. А. Нагиной, Н. В. Пилипенко, И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. С. 69–71.
6. Kramer L. Musical Narratology: A Theoretical Outline // Indiana Theory Review. 1991. No. 12. Pp. 141–162.
7. Сусидко И. П., Цареградская Т. В. Нарратив vs тонфабула: о параллельных процессах в англо-американской и российской теории // Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника: материалы V Международной научной конференции, 18–20 апреля 2023 г. / под ред. А. В. Клеповой, Д. А. Нагиной, Н. В. Пилипенко, И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. С. 99–100.
8. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. Изд. 2-е, испр. М.: Классика-XXI, 2015. 624 с.
9. Susidko I. P. Topoi and Narratives in Classical Instrumental Music: Ideen and il filo in Mozart's Clavier Sonata KV 311/284c // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. No. 2. Pp. 123–133.
10. Цареградская Т. В. Топосы и музыкальный нарратив: Д. Шостакович. Прелюдия op. 34 № 7 // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2019. № 2. С. 13–28.
11. Froggatt A. T. The Form of the First Movement of Beethoven's Sonata in A, Op. 101 // The Musical Times. 1918. Vol. 59. No. 905. Pp. 307–308.
12. Тюлин Ю. Н. О произведениях Бетховена последнего периода. Цепляемость музыкального материала // Бетховен: сборник статей. Вып. 1 / ред.-сост. Н. Л. Фишман. М.: Музыка, 1971. С. 251–275.
- 86 13. Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии / сост., ред., автор вступ. ст. Д. Благой. М.: Музыка, 1966. 288 с.
14. Manalac G. B. Reading Between the Lines: Narrativity in Beethoven's Piano Sonatas. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Washington: University of Washington, 2020. 151 p.
15. Brendel A. Music, Sense and Nonsense. Collected Essays and Lectures. Sun Lakes: Robson Press, 2015. 454 p.
16. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. 2. М.: Московская консерватория, 2009. 596 с.
17. Marx A. B. Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke. 2-te Auflage, herausg. von Dr. G. Behncke. Berlin: Verlag von Otto Janke, 1875. 162 S.
18. Протопопов Вл. В. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена // Бетховен: сборник статей. Вып. 1 / ред.-сост. Н. Л. Фишман. М.: Музыка, 1971. С. 161–250.
19. Hatten R. S. Musical Meaning in Beethoven Markedness, Correlation, and Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 349 p.
20. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
21. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование / предисл. Е. И. Чigareвой. Изд. 2-е, доп. М.: Либроком, 2012. 338 с.

22. Grabócz M. From Music Signification to Music Narrativity: Concepts and Analyses // The Routledge Handbook of Music Signification / ed. by E. Sheinberg, W. P. Dougherty. Boca Raton: Routledge, 2020. Pp. 197–206.
23. Берберов Р. Н. «Эпическая поэма» Германа Галынина. Эстетико-аналитические размышления. М.: Советский композитор, 1986. 391 с.
24. Сусидко И. П. О конструктивно-процессуальных соотношениях в музыкальной форме: аналитическая концепция Р. Н. Берберова // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 3 (15). С. 10–17.
25. Берберов Р. Н. Специфика структуры хорового произведения. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. 26 с.
26. Григорьева Г. В. Сонатно-строфическая форма в духовной музыке Моцарта // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии: материалы Международной научной конференции 21–23 октября 2008 года. М.: РАМ имени Гнесиных, 2009. С. 158–163.
27. Нагина Д. А. Сонатная форма в вокальной музыке: случайность или закономерность? // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 1. С. 27–43.
28. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Строфика и сонатность в итальянской оперной арии 1720–1730-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. No. 4. Pp. 63–75. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.063-075.
29. Григорьева Г. В. Сонатно-строфическая форма: к уточнению понятия (на примерах из русской хоровой музыки) // Музыкальная академия. 2023. № 2. С. 218–225.
30. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
31. Шкапа Е. А. Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: её место в истории музыкальной науки и возможности применения: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. 278 с.

*Поступила 02.06.2025; принята к публикации 26.06.2025.*

*Об авторе:*

**Нагина Дана Александровна**, доцент кафедры аналитического музыкознания, ответственный редактор журнала «Современные проблемы музыкознания / *Contemporary Musicology*» Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (ул. Поварская, д. 30–36, Москва, Российская Федерация, 121069), кандидат искусствоведения, d.nagina@gnesin-academy.ru

87

*Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.*

## REFERENCES

1. Rovenko E. V. Muzyka – ozhivshaya arkhitektura: goticheskii sobor kak model' sovershennoi muzykal'noi kompozitsii glazami Vensana D'Endi [Music as Revived Architecture: The Gothic Cathedral as a Model of Perfect Musical Composition in the Eyes of Vincent D'Andy]. *Sovremennye problemy muzykoznaniya* [Contemporary Musicology]. 2021, no. 3, pp. 43–72 (in Russian).
2. Gerver L. L. Vopros o narrative i arkhitektonike – primenitel'no k proze Daniila Kharmisa [The Question of Narrative and Architectonics in the Case of Daniil Kharmis' Prose]. *Sovremennye problemy muzykoznaniya* [Contemporary Musicology]. 2023, no. 3, pp. 50–67 (in Russian).

3. Gerver L. L. “Zagadka” o tsentre V chasti Kantaty op. 31 Antona Veberna [“The Riddle” of the Center of the Fifth Movement of Anton Webern’s Cantata op. 31]. *Sovremennyye problemy muzykovedeniya* [Contemporary Musicology]. 2023, no. 2, pp. 95–115 (in Russian).
4. Gerver L. L. Ob osobennostyakh stroeniya madrigalov XVI veka na teksty v tverdykh formakh [On the Features of the Structure of 16th-Century Madrigals on Texts in Fixed Forms]. *Sovremennyye problemy muzykovedeniya* [Contemporary Musicology]. 2022, no. 2, pp. 4–47 (in Russian).
5. Nagina D. A. Tematicheskie i strukturnye protsessy v I chasti sonaty Betkhovena op. 101: k voprosu o narrative i arkhitektonike [Thematic and Structural Processes in the First Movement of Beethoven’s Sonata Op. 101: on the Issue of Narrative and Architectonics]. *Tekhnika muzykal’noi kompozitsii. Muzykal’naya kompozitsiya: narrativ vs arkhitektonika* [Technique of Musical Composition. Musical Composition: Narrative vs Architectonics]. Materials of the V International Scientific Conference, April 18–20, 2023. Ed. by A. V. Klepova, D. A. Nagina, N. V. Pilipenko, and I. P. Susidko. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music, 2023. Pp. 69–71 (in Russian).
6. Kramer L. Musical Narratology: A Theoretical Outline. *Indiana Theory Review*. 1991, no. 12, pp. 141–162.
7. Susidko I. P., Tsaregradskaya T. V. Narrativ vs tonfabula: o parallel’nykh protsessakh v anglo-amerikanskoy i rossiiskoy teorii [Narrative vs Tonfabu: On Parallel Processes in Anglo-American and Russian Theory]. *Tekhnika muzykal’noi kompozitsii. Muzykal’naya kompozitsiya: narrativ vs arkhitektonika* [Technique of Musical Composition. Musical Composition: Narrative vs Architectonics]. Materials of the V International Scientific Conference, April 18–20, 2023. Ed. by A. V. Klepova, D. A. Nagina, N. V. Pilipenko, and I. P. Susidko. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music, 2023. Pp. 99–100 (in Russian).
8. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Mozart i ego vremya* [Mozart and His Time]. 2nd edition, revised. Moscow: Publishing House “Klassika-XXI”, 2015. 624 p. (in Russian).
9. Susidko I. P. Topoi and Narratives in Classical Instrumental Music: Ideen and il filo in Mozart’s Clavier Sonata KV 311/284 c. *Problemy muzykal’noi nauki* = Music Scholarship. 2022, no. 2, pp. 123–133.
10. Tsaregradskaya T. V. Toposy i muzykal’nyi narrativ: D. Shostakovich. Preludiya op. 34 No. 7 [Toposes and Musical Narrative: D. Shostakovich. Prelude op. 34 No. 7]. *Sovremennyye problemy muzykovedeniya* [Contemporary Musicology]. 2019, no. 2, pp. 13–28 (in Russian).
11. Froggatt A. T. The Form of the First Movement of Beethoven’s Sonata in A, Op. 101. *The Musical Times*. 1918, vol. 59, no. 905, pp. 307–308.
12. Tyulin Yu. N. O proizvedeniyakh Betkhovena poslednego perioda. Tseplyaemost’ muzykal’nogo materiala [On Beethoven’s Works of the Last Period. The Clinginess of Musical Material]. *Betkhoven* [Beethoven]. Collection of Articles. Issue 1. Ed. by N. L. Fishman. Moscow: Publishing House “Muzyka”, 1971. Pp. 251–275 (in Russian).
13. Goldenweiser A. B. *Tridtsat’ dve sonaty Betkhovena. Ispolnitel’skie kommentarii* [Beethoven’s Thirty-Two Sonatas. Performance Comments]. Comp., Ed., and Intr. by D. Blagoy. Moscow: Publishing House “Muzyka”, 1966. 288 p. (in Russian).
14. Manalac G. B. *Reading Between the Lines: Narrativity in Beethoven’s Piano Sonatas*. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Washington: University of Washington, 2020. 151 p.
15. Brendel A. *Music, Sense and Nonsense*. Collected Essays and Lectures. Sun Lakes: Robson Press, 2015. 454 p.
16. Kirillina L. V. *Betkhoven. Zhizn’ i tvorchestvo* [Beethoven. Life and Work]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow: Moscow Conservatory Scientific and Publishing Center, 2009. 596 p. (in Russian).



17. Marx A. B. *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*. 2-te Auflage, herausg. von Dr. G. Behncke. Berlin: Verlag von Otto Janke, 1875. 162 S.
18. Protopopov V. I. Sonatnaya forma v pozdnykh proizvedeniyakh Beethovena [Sonata Form in Beethoven's Later Works]. *Beethoven* [Beethoven]. Collection of Articles. Issue 1. Ed. by N. L. Fishman. Moscow: Publishing House "Muzyka", 1971. Pp. 161–250 (in Russian).
19. Hatten R. S. *Musical Meaning in Beethoven Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 349 p.
20. Pavi P. *Slovar' teatra* [Dictionary of the Theatre]. Moscow: Publishing House "Progress", 1991. 504 p. (in Russian).
21. Bobrovsky V. P. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noi formy* [Functional Foundations of Musical Form]: A Study. Preface by E. I. Chigareva. 2nd edition, expanded. Moscow: Publishing House "Librokom", 2012. 338 p. (in Russian).
22. Grabócz M. From Music Signification to Music Narrativity: Concepts and Analyses. *The Routledge Handbook of Music Signification*. Ed. by E. Sheinberg, W. P. Dougherty. Boca Raton: Routledge, 2020. Pp. 197–206.
23. Berberov R. N. "Epicheskaya poema" Germana Galynina. *Estetiko-analiticheskie razmyshleniya* ["The Epic Poem" by Herman Galynin. Aesthetic and Analytical Reflections]. Moscow: Publishing House "Soviet Composer", 1986. 391 p. (in Russian).
24. Susidko I. P. O konstruktivno-protsessual'nykh sootnosheniyakh v muzykal'noi forme: analiticheskaya kontseptsiya R. N. Berberova [On Constructive and Procedural Relations in Musical Form: an Analytical Concept by R. N. Berberov]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Music Theory]. 2016, no. 3 (15), pp. 10–17 (in Russian).
25. Berberov R. N. *Spetsifika struktury khorovogo proizvedeniya* [The Specifics of the Structure of a Choral Work]. Moscow: Gnessin State Musical College, 1981. 26 p. (in Russian).
26. Grigorieva G. V. Sonatno-stroficheskaya forma v dukhovnoi muzyke Motsarta [Sonata-Strophic Form in Mozart's Sacred Music]. *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: Voprosy teorii, istorii i metodologii* [Musical Education in the Context of Culture: Issues of Theory, History, and Methodology]. Materials of the International Scientific Conference held on October 21–23, 2008. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music, 2009. Pp. 158–163 (in Russian).
27. Nagina D. A. Sonatnaya forma v vokal'noi muzyke: sluchainost' ili zakonomernost'? [Sonata Form in Vocal Music: Chance or Pattern?]. *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. 2019, no. 1, pp. 27–43 (in Russian).
28. Lucker P. V., Susidko I. P. Strofika i sonatnost' v ital'yanskoi opernoi arii 1720–1730-kh godov [Strophic and Sonata Form in the Italian Opera Aria of the 1720s and the 1730s]. *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship]. 2021, no. 4, pp. 63–75 (in Russian). DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.063-075.
29. Grigorieva G. V. Sonatno-stroficheskaya forma: k utocnениyu ponyatiya (na primerakh iz russkoi khorovoi muzyki) [Sonata-Strophic Form: Clarifying the Concept (Based on Examples from Russian Choral Music)]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2023, no. 2, pp. 218–225 (in Russian).
30. Kholopova V. N. *Formy muzykal'nykh proizvedenii* [Forms of Musical Works]. Textbook. St. Petersburg: Publishing House "Lan", 1999. 496 p. (in Russian).
31. Shkapa E. A. *Teoriya metrotektonizma Georgiya Eduardovicha Konyusa: ee mesto v istorii muzykal'noi nauki i vozmozhnosti primeneniya* [The Theory of Metrotectionics by Georgy

Eduardovich Konyus: Its Place in the History of Musicology and Possibilities of Application]: Candidate Dissertation of Art Studies. Moscow, 2006. 278 p. (in Russian).

*Submitted 02.06.2025; revised 26.06.2025.*

**Dana A. Nagina**, Associate Professor at the Analytical Musicology Department, Executive Editor of the Scholarly Online Journal “Contemporary Musicology”, Gnesin Russian Academy of Music (Povarskaya Street, 30–36, Moscow, Russian Federation, 121069), PhD Art Studies, d.nagina@gnesin-academy.ru

*The author has read and approved the final manuscript.*