

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

М.Ш. БОНФЕЛЬД

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

СТРУКТУРЫ ТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

В двух частях

часть 1

Допущено

Министерством образования

Российской Федерации

в качестве учебного пособия

для студентов высших учебных заведений,

обучающихся по специальности 030700

«Музыкальное образование»

Москва

ГЛАВНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР

ВЛАДОС

2003

1336852

Вологодская областная
универсальная
научная библиотека
им. И.В. Бабушкина

ББК 85.90я73
Б81

Бонфельд М.Ш.

Б81 Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — Ч. 1. — 256 с.: ноты.

ISBN 5-691-01039-5.

ISBN 5-691-01040-9(I).

Учебное пособие по курсу анализа музыкальных произведений не имеет аналогов в отечественной и мировой литературе по музыкальному образованию. В пособии впервые на системном уровне осуществляется анализ структур тональной музыки. Аргументация системы тональной музыки дана в теоретических очерках, а сжатое описание структур — в учебных главах.

Учебное пособие издается в двух частях. В первую часть вошли разделы, в которых дана характеристика музыкального материала и мелких построений (от мотива и до периода включительно). Нумерация примеров сквозная.

ББК 85.90я73

ISBN 5-691-01039-5
ISBN 5-691-01040-9(I)

© Бонфельд М.Ш., 2003
© «Гуманитарный издательский
центр ВЛАДОС», 2003
© Серийное оформление обложки.
«Гуманитарный издательский
центр ВЛАДОС», 2003

ОТ АВТОРА

Эта книга нуждается в предуведомлении. У нее не вполне обычная структура, вызванная сложным сочетанием задач, которые предполагается в ней решить. Две из них относятся к числу главных: книга должна представлять собой учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений», предназначенное для разнообразных форм и уровней обучения, но одновременно она создавалась и как теоретическое исследование структур тональной музыки, т. е. какими-то сторонами ее содержание выходит за пределы учебного курса и обращено к более узкому кругу музыкантов, интересующихся этой проблематикой. Казалось бы, столь различные цели не следовало совмещать друг с другом, и было бы естественней достигнению каждой из них посвятить особую работу. И все же есть объективные причины, заставившие пренебречь этим очевидным соображением.

Многолетний опыт преподавания убедил автора в необходимости нового, системного подхода к указанной дисциплине, который, как это теперь ясно, возможен лишь при условии теоретического переосмысления некоторых устоявшихся положений в сфере анализа музыки. При этом речь далеко не всегда идет об отрицании того, что уже апробировано практикой и существующими трудами в этой области, но гораздо чаще — об отборе, систематизации этого материала и, возможно, обосновании более четкой аналитической парадигмы.

В частности, в намерения автора входило представить анализ тональной музыки в виде системы, в которой вводимые понятия опирались бы на известные предшествующие и в свою очередь оказывались бы необходимым звеном в формировании последующих. Такое учебное пособие, лишенное необходимой исследовательской аргументации, окажется легкоуязвимым для возможной критики. С другой стороны, сугубо теоретические размышления будут восприняты в значительной мере бесплотными абстракциями, коль скоро они не найдут подтверждения в конкретной систематике структур — основе всякого учебного пособия по анализу музыкальных произведений.

Словом, автор не видел иного выхода помимо попытки осуществить симбиоз учебного и исследовательского материала в рамках одной книги, и вопрос заключался лишь в том, какую конкретную форму она примет.

В результате книга приобрела следующий вид: учебные главы перемежаются с исследовательскими очерками, каждый из которых посвящен той же проблематике, что и предшествующая глава (или главы). Но если в последних содержится изложение материала в максимально лаконичной и доступной форме, то в очерке затрагиваются, как правило, более сложные аспекты проблемы, присутствует исследовательский контекст, затронуты взаимодействия анализа с другими сторонами музицирования и мышления и т. п. Однако и теоретические очерки, как представляется, не должны слишком выходить за рамки общей дидактической направленности книги, и потому автор постарался сократить до минимума полемику, уводящую в сторону от предмета исследования либо просто избыточную для понимания проблемы.

Читателю, который берет эту книгу в руки в качестве учебного пособия, достаточно будет познакомиться с содержанием настоящего предисловия и 12 учебных глав («Введение» также носит исследовательский характер); если же его интересы не ограничиваются чисто учебными целями, имеет смысл прочесть книгу целиком: думается, что и в очерках, и в учебных главах он обнаружит какие-то новые аспекты в хорошо знакомом и привычном.

Как справедливо отметила Е. А. Ручьевская, «наиболее изученным в теории музыки, науке о форме, является период господства типовых форм классицизма. Ведь именно формы этого периода легли в основу учения о форме вообще» (*Ручьевская 1981, 125*)¹. Данное обстоятельство побудило автора также сосредоточиться именно на этом материале, ибо теоретические наблюдения и дискуссии должны иметь некую общую почву для верификации утверждаемых принципов; однако обращение

¹ Здесь и далее в очерках даны ссылки на список литературы, помещенный в конце книги: фамилия автора (если книга принадлежит нескольким авторам, то именуется первый из них по порядку появления), год издания (если данный автор представлен несколькими работами), том — римскими цифрами (если издание многотомное), страница — арабскими цифрами (через запятую). В цитатах оговорен только курсив, принадлежащий автору настоящей книги. Что же касается глав, предназначенных непосредственно учащимся, то для удобства источники приводимых цитат даны полностью в постраничных сносках.

к этому материалу имеет и более основательные причины, которые будут изложены впоследствии.

За последнюю четверть XX века отечественное музыковедение обогатилось целым рядом фундаментальных работ, посвященных проблемам анализа, в том числе целой серией учебников, подытоживших многолетний и плодотворный труд корифеев в этой области — Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана, а также во многом новаторским учебником коллектива преподавателей Ленинградской консерватории под редакцией Ю.Н. Тюлина (*Тюлин 1965*); ряд концептуально новых изданий принесла вторая половина последнего десятилетия XX века (*Баранова, Заде-рацкий, Кюрегян 1998, Ручьевская 1998, Холопова*). Большая часть этих работ обсуждается на страницах настоящей книги, однако она никоим образом не дублирует, не заменяет их.

Главным объектом рассмотрения предлагаемого читателю труда должно стать не музыкальное произведение в его *целостности*, но *структура* музыкального произведения, понимаемая, однако, более широко, чем форма-композиционная схема (границы смысла этого понятия далее оговариваются). Такой подход не случаен, и вызван он к жизни тем обстоятельством, что собственно о структурах в большинстве тех изданий, о которых сказано выше, говорится только как об *одном* из факторов музыкального произведения, которому, кстати сказать, посвящено не так уж много места по сравнению с остальными.

И поскольку структура становится центральным объектом *теоретического* рассмотрения, автор сосредоточил внимание на изучении *принципов формирования* структур и не пытался охватить все их разновидности. Последним в живой музыке нет числа не только в количественном отношении, но и в смысле их разнообразия. Однако принципиально верный теоретический подход в состоянии дать ключ к пониманию даже наименее типических из них, если только закономерности, на которых эти структуры основаны, находятся в границах явлений, обсуждаемых в настоящей книге. Только такой подход в состоянии обозначить пределы, которыми ограничено типическое и за которыми наступает царство индивидуального творчества, ибо, обосновывая типическое, теория тем самым недвусмысленно указывает на индивидуальное, т. е. на то, что находится вне ее прямой компетенции.

За рамками книги остались также специфические аспекты теории структур *вокальной* музыки, так как в этом случае действуют особые закономерности, вытекающие из соединения музыки и слова. Это тем более оправданно, что в специальной

работе (*Ручьевская 1988*) соответствующие проблемы не просто разработаны на высоком теоретическом уровне, но значительное внимание в ней уделено именно структурным факторам (см. также: *Холопова, гл. II*).

Автор постарался снабдить книгу необходимым количеством нотных примеров, чтобы читатель мог тут же «пройти слухом» по тропам каждого приводимого на ее страницах анализа. Огромная роль, которую в формировании структуры играют свойства музыкального материала, взятого в его целостности, сделала неизбежным изложение нотных примеров в основном в полной фактуре, не ограничиваясь только мелодическими голосами. Только несколько наиболее крупных анализируемых сочинений не могли быть включены из-за большого их объема. Произведения эти достаточно широко распространены, и для читателя не составит труда раздобыть их ноты. Анализ музыки, приводимый на страницах книги, как правило, четко ориентирован и увязан с декларируемыми теоретическими положениями. В этом смысле он представляет собой неотъемлемую часть общего текста книги и не может быть выделен в самостоятельные ее разделы.

Приводимые в качестве примеров произведения Гайдна и Моцарта снабжены ссылками на нумерацию соответствующих каталогов.

...Сколько бы ни называли видимое, оно никогда не уместается в названном; и сколько бы ни показывали посредством образов, метафор, сравнений то, что высказывается, место, где расцветают эти фигуры, является не пространством, открытым для глаз, а тем пространством, которое определяют синтаксические последовательности.

Мишель Фуко

ВВЕДЕНИЕ

1

Что такое, собственно говоря, анализ? Исторически, изначально — руководство к действию: его должны были изучать композиторы как аккумуляцию предшествовавшего и текущего опыта. Эта направленность на практическое сочинение сформировалась еще в процессе изучения контрапункта: контрапункт не рассматривался в качестве чистой теории, непременно предполагалось и его практическое освоение (традиция, сохранившаяся до сего дня). Анализ же, соответственно, представлял собой теоретический базис, необходимый для сочинения «свободных», т. е. неполифонических, форм. Поэтому он и назывался руководством к написанию произведений, «Школой музыкальной композиции» (*Marx*), каковым и пребывал вплоть до времени, когда стал служить орудием и для музыкальных критиков, пишущих не музыку, но о музыке. В этом качестве он был призван помочь разобраться в структуре произведения и затем более или менее детально посвятить в это свойство произведения публике («римановская музыкальная теория ... как раз и не является учением композиции: она имеет дело с законами и правилами, которые своими корнями уходят в уже созданное, но ушедшее искусство, которые открываются познанию и упорядочиванию, делают возможной критику уже созданного, но не создание чего-либо нового») (*Fleschig*, 23).

Оттенок в восприятии анализа как руководства к действию оставался еще долго — даже Г. Шенкер (а это уже третье десятилетие XX в.) говорил о композиторах, следовавших советам, данным теоретиками (*Schenker*, 164—165); впрочем, сам Шенкер уже не пре-

тендовал на подобную роль и не рассматривал свои работы в качестве руководства для композиторов (*Forte, 22*): возможно, именно этим объясняется настойчиво используемый им термин «импровизация» как нечто противоположное рациональному по заранее данным рецептам конструированию, как некое самодвижение музыки, гениально угадываемое композиторами, обладавшими специфической одаренностью (по его мнению, после Бетховена в значительной степени утраченной) (*Schenker, 178—179, a.o.*).

Эмансипация анализа как учения о формах, близко примыкающего к музыкальной эстетике, наиболее прочно связанного с живым деревом музыки, началась тем не менее достаточно давно — еще в период кристаллизации самих структур классической музыки, т. е. где-то в середине XVIII в. (*Koch, Mattheson, Ziegler*), по сути — одновременно с пониманием анализа как теории практического сочинения. Уже тогда был обнаружен собственный объект исследования и использованы специфические методы изучения этого объекта. Но тем самым анализ обретал и статус самостоятельной научной дисциплины, и если в XVIII в. это обстоятельство еще не бросалось в глаза, то в середине и в особенности в конце XIX в. оно уже стало бесспорным фактом («...дифференциация содержания и формы... не рассматривалась как их разъединение; никто не отрицал того, что содержание и форма образуют единое целое. Ведь ни у кого не возникало сомнений в модели единых души и тела. Форма выступала в качестве оболочки для содержания, а учение о формах было аналогом анатомии...») (*Dahlhaus 1966, 71—72*), а уж во второй половине XX в., казалось бы, все колебания по этому поводу должны были давно рассеяться.

И все же высказано немало сомнений в научной самостоятельности анализа, немало противоречивых суждений относительно его объекта и его методов.

Ниже предлагаются несколько подборок таких суждений — они создают необходимый фон для последующей формулировки насущных задач, стоящих перед этой научной дисциплиной.

Первая из них — о том, *каким* видится анализ современному музыковедению.

«За последние десятилетия теория музыки шагнула вперед довольно далеко по сравнению с прежним ее состоянием. Прогресс несомненен ... в изучении музыкальных форм с более свободной, гибкой и широко обобщающей точкой зрения...» (*Цуккерман 1970, 352*).

«Теория музыкальных форм [как] историческая и теоретическая рефлексия по поводу классической музыки стала объектом подозрения, поскольку она тяготеет к чистой схематизации... Возражение, строго говоря, заклю-

чено в том, что бессмысленно и бесполезно абстрагирование вообще, возвращение к формам-схемам от конкретных, индивидуальных структур... Так, система музыкальных форм, взятая в целом, была в чем-то подобна классификационной системе в зоологии. Однако убеждение, что сущность реальности — либо сфера реальности — может быть представлена в виде системы, стало ослабленным либо полностью разрушенным в двадцатом веке. Недоверие к теории форм — это, следовательно, демонстрация скептицизма по отношению к самой природе схемы и системы схем...

Само существование теории формы пребывает под угрозой...

Теория музыкальной формы в девятнадцатом веке шла по направлению дальнейших генерализации и схематизации с полным пренебрежением к эстетическим ценностям. С одной стороны, она не видела необходимости в постижении индивидуальных сочинений. С другой стороны, она была поддержана неумолимым разрушением веры в существование общего и в верховенство идеи или нормы сонатной формы над индивидуальными ее реализациями. В двадцатом веке теория форм изменилась под знаменем ригористического номинализма и индивидуализации методов... Изменение в мышлении о музыкальной форме тесно связано с изменениями в самих формах — не только в индивидуальных формах, но в идее формы в музыке в целом» (*Dahlhaus 1975, 2—4*).

«Общепотребительный ход анализа музыкальных форм, который проявляется — меньше в публикациях, чем в ежедневном преподавании и практической учебе, — можно назвать эклектическим» (*там же, 6*).

«Анализа не существует. По двум тесно связанным причинам:

1) исследования, которые примерно с конца XIX в. были обозначены своим аналитическим отношением к различным эпистемологическим ориентациям и предельно изменены наукой, потеряли актуальность;

2) никто еще, кажется, не предложил научно согласованную аналитическую парадигму, основу универсально приемлемого метода, который мог бы нечто сказать аналитической науке» (*J.-J. Nattiez (Dunsby 1982, 6)*).

«Современные представления о музыкальной форме отличаются разветвленностью и детализированностью — в этом отношении теория музыки превосходит теории других искусств» (*Медушевский 1993, 1*).

«... Теоретические курсы не необходимы — неясна их роль в осуществлении музыкальной деятельности» (*White 1984, VII*).

«Легче сказать, чем анализ не является, чем сказать, чем он является» (*там же, 4*).

«Анализ музыкальных произведений и в самом деле стал чем-то вроде самостоятельной науки. ... В XX веке он приобрел новое качество: помимо сохраняющейся за ним служебной функции, когда он включается в комплекс

других компонентов исследования, анализ приобретает также роль *самостоятельной* отрасли науки, как бы отпочковываясь от жанра критики» (Холопов 1985, 130).

«Учение о форме оперирует ... смыслово-пустыми оболочками» (Kühn, 7).

«С небоскреба современных знаний об аналитической форме теоретик рискует вступить в пустоту — если рядом не окажется развернутых знаний об интонационной организации культуры» (Медушевский 1993, 148; курсив мой. — М.Б.).

«...Культура духовного исследования музыки предполагает и *снисхождение* к анализу — ведь даже если мы натолкнемся на суждение странное и слишком, на наш вкус, субъективное, то и оно — ко благу, ибо может пробудить в нас собственное открытие. Лишь бы автор анализа не нарушал этику познания, не был бы бесцеремонным, безапелляционным, наглым, неискренним, лишь бы некрасивость его энергий не вступала в противоречие с красотой музыки и не было бы опошления великого» (там же, 225; курсив мой. — М.Б.).

«...Нельзя сказать, что тональные формы, которые главенствуют в этот период (последние два столетия. — М.Б.), уже вполне постигнуты музыкальной теорией...» (Кюрегян 1999, 1).

«... Ядро теории музыки составляет наука о музыкальной форме... Музыкально-композиционная система располагает таким детализированным сводом понятий, какой позволяет ей “видеть” музыкальные произведения до мельчайших подробностей» (Холопова, 5).

2

Возникает парадоксальная ситуация: анализ музыки существует уже более двух столетий, подобно всякой живой науке, формирует свои школы, так или иначе оказывает влияние на творческую практику. Какие-то парадигмы устаревают и сменяются более универсальными и вместе с тем более глубокими (что тоже свойственно всякой науке). Давно уже выйдя за пределы констатации форм-схем, анализ соприкасается с проблемами музыкального мышления, а через них — феномена человеческой мысли как таковой. И в то же время его функционирование как науки, да и вообще сам факт его существования, как выясняется, сомнительны и требуют обоснования. Было бы, однако, неоправданным легкомыслием уклониться от этого парадокса,

списав его на полемический задор, случайную оговорку, либо просто усмотрев в нем ряд неправомерных суждений.

То обстоятельство, что отсутствует единая и общепризнанная теория анализа, — факт; впрочем, взятый сам по себе, он ничего не доказывает, ибо единой общепризнанной эстетической или философской системы тоже не существует, что не мешает все же относиться к эстетике или к философии в целом как ко вполне зрелым научным отраслям. Однако к этому факту присоединяются и другие, в частности разноречивых мнений на темы — «*зачем анализировать*», «*что анализировать*» и «*как анализировать*».

Вот разнообразные суждения по каждому из этих вопросов.

Зачем анализировать:

«Согласно Oxford English Dictionary, анализ — это “установление элементов целого”».

Мой анализ ... направлен к установлению скрытых элементов единства в манифестациях контрастов» (*Keller 1956, 49*).

«В процессе размышлений, в работе над рукописью, в преподавании музыки, если мы хотим выйти за рамки простой каталогизации субъективных реакций, мы должны использовать объективную основу для наших рефлексий. И студент, и преподаватель нуждаются в методах, организующих их музыкальное слышание и мышление» (*La Rue 1962, 91*).

«Необходимо ... помнить основной вопрос в отношении ко всей хорошей музыке: “Почему именно эти темы использованы в сочинении? Почему эти, а не другие?” Обосновать, что эти темы безболезненно могут следовать друг за другом как угодно, — это значит свести художественное произведение к игре случайностей. Это одновременно и прямое противоречие всему, что мы инстинктивно ощущаем как истинное; [ведь] в процессе слушания хорошей музыки мы осознаем неизбежность именно таких, [а не иных] тематических взаимоотношений. Проблема анализа — доказать, что это не самовнушение, что целостность существует, и продемонстрировать ее существование» (*Walker 1962, 48*).

«Следует совершенно ясно сказать, что широким и общим значением может обладать только путь опосредствования. Постигание законов музыкального формообразования и развития, понимание выразительных возможностей, доступных элементам музыкального языка, ясное представление о взаимодействии художественных средств, их совместном действии и переплетении — то простое, то сложное — в реальной музыке, способность схватывать характерные для данного автора проявления его стиля — все

это, добытое на опытах многочисленных анализов, изоцряет и утончает восприятие музыки, углубляет ее толкование и без попыток прямого приложения данного отдельного анализа к исполнению» (*Цуккерман 1970, 361—362*).

«Никакое серьезное, глубокое изучение музыки немыслимо без ее анализа, без исследования конкретных музыкальных произведений. Эта простая истина сегодня вряд ли нуждается в доказательствах» (*там же, 409*).

[Цель анализа] — «охват музыкального произведения в целом», «анализ целого с учетом всех ведущих закономерностей» (*там же, 410*).

«Цель анализа — осмысленная интерпретация, подкрепленная фактами художественной формы» (*Медушевский 1983, 41*).

«Какую же задачу ставит перед собой современный критик, музыковед (или музыкант иного профиля), приступая к разбору музыкального произведения?

Чтобы быть полноценным, анализ должен включать и аксиологический момент. Достоинства и недостатки произведения должны быть обнаружены, названы и, по возможности, аргументированы. Без этого анализ теряет свое жизненное значение, свою актуальность» (*Цуккерман 1983, 305*).

«Одна из главных целей анализа, если не самая существенная — дать музыканту систематический метод, с которым он сможет приблизиться к решению вопросов музыкального стиля» (*White 1984, 1*).

«Анализ — это ответ на прямой вопрос: “Как сделано это сочинение?”» (*Bent, 5*).

«Как мы объясним чисто музыкально так же, как и психологически, ощущение единства смысла в больших сочинениях Моцарта, Гайдна, Брамса, Бетховена? Данная, например, сонатная форма из фортепианной сонаты Моцарта — почему мы не можем заменить в ней темы [темами] из другой его сонаты, допустим, в том же темпе, тональности и метре?.. Почему ... мы не можем изменить данную последовательность тем в данном произведении? Что детерминирует уместность порядка их появления?

Далее, какие факторы в этих сочинениях обеспечивают связь, согласованность? Является ли синтаксис гармонической последовательности основой сути, либо это, возможно, поверхностный фасад, который эффективен как система, скрывающая более глубокие существенные элементы?» (*Epstein, 3—4*).

[Главная задача музыкального анализа,] «его центральная функция — дать научное обобщение новым, раскрытым с его помощью явлениям, воз-

никающим в процессе истории музыки, и тем самым помочь нам в создании единого, органически цельного взгляда на этот процесс, по возможности, приемлемого для всех» (Гершкович 1991, 174).

«Как проникнуть в полифонию опредмеченных в звуках психических сил? Каким образом структурно-аналитическое начало взаимодействует с интуитивно-интонационным? И что получается в результате? Какова музыкальная форма в целом?

...Интонационные и аналитические воззрения на музыку соседствуют уже тысячи лет, но вопрос об устройстве формы в целом, о ее единстве не прояснен в существенных моментах, что и требует специального исследования» (Медушевский 1993, 5).

«В самом деле, почему медленная часть “Аппassionаты” именно такая, а не иная? Почему финал Шестой скрипичной сонаты Бетховен перенес в “Крейцерову сонату”, а к Шестой присочинил новый финал? Подлинная причина единства — в характере художественного “я”. В первой части “Аппassionаты” мужественный герой в водовороте жизненной борьбы. В средней части он показан в совершенно иной ситуации — в ситуации сосредоточенного раздумья, временной отрешенности от трагических коллизий. Но мы узнаем его! Это его — и только его — неповторимая интонация: собранная, полная внутренней силы и достоинства. В “Крейцеровой сонате” ее имманентный субъект — уже другой, более импульсивный, стремительный, страстный. В Шестой — уравновешенный, спокойный, склонный к мечтательной лирике. Финал “Крейцеровой сонаты” плохо гармонировал бы с первой частью Шестой сонаты» (там же, 155).

«Бесконечность, вошедшая в личность, схватывается всей совокупностью сущностных сил — разумом, интуицией, чувством. Между знанием и интонационным видением нет стены: рациональное целеустремление тут же растворяется в прозрении, и наоборот, интонационное прозрение конденсируется до такой ясности, что легко формулируется в слове.

Анализ впервые — среди всех музыковедческих дисциплин — может подойти к этой цели системно, погружая знания о культуре в плоть интонационного ощущения. Анализ приводит в движение культуру анализирующего, совершенствуя его способность понимать язык интонаций, музыку и жизнь, отраженную в ней, обогащает личность» (там же, 244).

«... Центральная цель [курса анализа В.А. Цуккермана] легко обнаруживалась. Ею стало выдвижение на первый план не самих форм, что было главным прежде, а метода изучения, рассмотрения, описания музыкальных произведений» (Назайкинский 1994, 29).

«... Современное состояние науки ... позволяет создать работу, ... учитывающую главные стимулы формообразования» (Кюрегян 1998, 3).

[Задача:] «заполнить ... лакуны в теории классико-романтического формообразования...» (Кюрегян 1999, 1).

«Одна из задач ... работы — продолжить исследование механизма *перехода развития в новое качество — композицию*, проследить процесс кристаллизации формы как целого» (Ручьевская 1998, 6).

«... Наука о музыкальной форме — это наука о музыкально-прекрасном, об идеальном, “специальном” слое содержания музыки» (Холопова, 7).

Как это видно, подборка демонстрирует широкий спектр мнений и суждений, высказанных за последние десятилетия и касающихся одного и того же вопроса — каковы цель и смысл музыкального анализа, чего ждут от него. При всем их многообразии вырисовываются некие векторы, на которых эти точки зрения образуют как бы пунктирную линию.

Одним из таких векторов является усматриваемое в качестве задачи анализа обоснование с его помощью целостности, единства даже самого крупного циклического произведения; *другим* — выявление тех закономерностей, которыми обусловлено появление именно таких разделов (тем) каждый раз на своих местах, изгнание из выстроенного сочинения фактора случайности, непреднамеренности, безответственной игры; *третьим* — использование анализа как метода постижения самой сути произведения, проникновения в его глубины, осознания музыкальной формы как специфически музыкально-прекрасного и, соответственно, ее роли для интерпретации музыки; *четвертым* — анализ предстает в качестве инструмента для построения теории стиля; наконец, *пятым* — ставится проблема теории формообразования, перехода развития в структуру.

Столь же характерны ответы на вопрос — *что* следует подвергать изучению в процессе анализа музыки.

«Книги, посвященные формам, как правило, ограничиваются описанием так называемых музыкальных форм... Проблема качества формы, причины, по которым мы говорим, что некоторые композиторы владеют формой в строгом смысле этого слова, — это то, чего касаются редко» (Nordmark 1960, 210).

«... В каждой пьесе мы должны попытаться проанализировать форму, скорее, как соединение и развитие отдельных групп музыкальных идей, чем втискивать музыку в предпосланную заранее формальную смиренную рубашку» (La Rue 1962, 99).

«Понимается ли музыкальная форма Эрнстом Куртом как “динамическая” или “энергетическая игра”, Альфредом Лоренцом как “ритм в широком смысле”, или Рудольфом Рети как результат “вариационного развития” или как звуковысотность “Urzelle” [главного мотива, звукокомплекса], ... всегда представляется, что определение остается верным только одному из аспектов музыкальной композиции, одному параметру — напряженности, продолжительности или высотности, — которые становятся фундаментом музыкального качества и центром характеристики музыкальной формы» (*Dahlhaus 1975, 19*).

«Взаимоотношения между типологией видов и отклонениями в частности стали предметом *анализа формы*. В имеющем здесь место позитивистском смысле под формой прежде всего подразумевается схема сплошного упорядочивания и членения: совокупность [элементов] и отдельные части, единство и членение, формирование групп и признаки групп, повторение, варианты и контраст делают возможными формальные принципы последований, образование равновесия и обеспечивают развертывание, что прослеживается как в процессе созидания, так и при восприятии...

...Истинно музыкальный анализ не удовлетворяется одним лишь простым наименованием отдельных признаков, но достигает абсолютной полноты в познании формы» [H.H. Stuckenschmidt] (*Fleschig, 17—18*).

«Таким образом, анализ занимается структурой, проблемами структуры, наконец, структурным слышанием. Под структурой я, однако, не имею в виду просто группировку музыкальных частей соответственно традиционным формальным схемам; я понимаю ее, скорее, как [нечто], имеющее дело с тем, что происходит с внутренне музыкальным, более глубоким, чем формальная схема. Но это — то, что нельзя упрощать и уже само по себе можно осознать как значительную проблему музыкального анализа. В противовес широко распространенному убеждению, все, что движется в глубине — это не просто другое или нечто совершенно иное, но в сущности это — нечто, опосредованное формальной схемой и, в частности, в любой данный момент постулированное формальной схемой, в то время как, с другой стороны, оно содержит отклонения, которые в их поворотах могут быть всецело поняты через их отношения со схемой. Естественно, что эти отношения больше связаны с традиционной музыкой, в которой всюду существуют такие всеохватывающие общие формально-схематические отношения. Задача, которая, следовательно, стоит перед нами, — скорее, реализация этого готового комплекса отношений *отклонений* и *схемы*, чем их беспристрастное изучение поодиночке; и как первый шаг в этом направлении может быть сказано, что все, что мы понимаем в анализе, — это сущность исследований этих отношений» (*Adorno, 173*).

«Анализ должен показать, почему эти эффекты здесь достигнуты, а не просто сказать, что здесь, в этой точке та или эта тема вернулась. Демонст-

рация этого, в действительности, задача исключительной сложности; но благодаря точной формулировке вопроса вы уже сможете узнать, что утомительность и сухость анализа вообще — это последствия того факта, что анализ еще даже не начал браться за собственные проблемы, которые, в сущности, должны стать его истинной заботой» (*там же, 180*).

«Основным предметом курса ... [анализа] должно считать музыкальное произведение в его целостности, в единстве содержания и формы. Музыкальные формы же ... должны представлять ... лишь преимущественный аспект, своего рода призму, сквозь которую рассматривается произведение» (*Цуккерман 1983а, 3*).

«Особенно в Англии и Америке анализ и его методология стали почти синонимами с понятием “теория”, решительно перевешивая спекулятивный подход к науке о сочинении или композиционных средствах, об аспектах музыкального восприятия и аффектах, и другие направления, которые в другое время представлялись и квалифицировались как теоретические. ... Краткая дефиниция анализа — науки о частях (разделах), из которых складывается музыкальное произведение [буквально: “существующих до сочинения”], и оценка степени их подобия; руководство к объяснению их функций в пределах структуры сочинения. Отправной точкой анализа, следовательно, является само музыкальное произведение» (*Simms 1983, 105*).

«Уже сама смена вывески (анализ музыкальных произведений вместо музыкальной формы) означала для учебной дисциплины существенное изменение ее телеологии. На первый план входили не формы, а произведения, не теоретический свод структур, а сама художественная практика. Задача усвоения номенклатуры форм, выступавших в статусе строгих школьных канонов, дополнялась задачей определения своеобразия композиционных решений» (*Назайкинский 1994, 28*).

«... Потребность восстановления прежнего названия и содержания курса диктуется какими-то вполне реальными и весомыми причинами. Одна из них ... в том, что студенты ныне плохо усваивают классическую систематику музыкальных форм...

Курс анализа был ориентирован на студентов консерваторий, которые еще в музыкальных училищах хорошо и прочно усвоили типологию форм. ... Мы имеем дело даже не со снижением, а с явным и катастрофическим падением уровня. А потому и требование возврата к курсам музыкальных форм есть шаг назад» (*там же, 30*).

«... Есть один принцип музыковедческого исследования, который должен быть основополагающим и непреходящим... Это — исследование музыки, направленное из “недр” самой музыки к постижению ее высшего смыс-

ла; это познание с помощью интонационного вслушивания, объективных, психофизических и эстетических свойств ее материи, которые позволяют ей так богато и тонко выражать духовное начало в человеке. Это принцип, predisposing к нахождению в музыке критерия ее художественной ценности и открывающий объективные причины субъективного восхищения ею» (Соколов, 66).

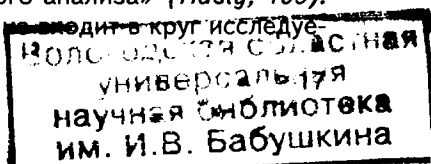
«Теория Форте, представляющая собой адаптацию математической теории групп, является очередным и почти демонстративным примером использования в теории музыки и предлагаемом музыкальном анализе абстрактного, вневременного, лишенного связи с непосредственным восприятием способа интерпретации музыкального произведения как некоей графической записи, не ассоциированной с какой-либо ее реальной звуковой формой <...> Предметом теоретических изысканий Форте или Боретца оказываются только отношения между абстрактными группами “высотных комплексов” [pitch-classes], вычлененных из какого-либо фрагмента партитуры» (Jarzębska, 37).

[Особенность данной работы] — «установление семантики типовых, исторически отобранных ... музыкальных форм...» (Холопова, 7).

Этот свод выдержек не столь разноречив, как предыдущий; в нем выделяются, по сути, два направления: одно, нацеленное прежде всего на звуковую структуру произведения, и другое — на скрытые за этой структурой духовно-идеальные смыслы. Иногда эти два направления как бы противопоставлены друг другу, в другом случае — взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Несколько в стороне находится фрагмент, посвященный теории А. Форте, согласно которой анализу подвергаются звуковые (точнее, нотные) комплексы, причем игнорируются не только их реальное звучание, ритм, регистр, но даже последовательность звуков в каждом из них, т. е. в стороне остается большинство аспектов звукового облика партитуры. Следует, однако, учесть, что эта теория нацелена на анализ исключительно серийной музыки, порвавшей (по крайней мере, декларативно) с тональностью и ладовыми тяготениями. Об успехе этой теории один из ее адептов пишет: «В течение последних 20 лет большая часть посттональных композиций оказалась понятной с теоретической точки зрения в значительной мере благодаря деятельности А. Форте. Концепция звуковых рядов и систематические исследования взаимоотношений между разными сериями позволили теории посттональной музыки освободиться от анахронизма тональных парадигм и поверхностного мотивного анализа» (Hasty, 183). (Серийная и иная посттональная музыка)

1336852



мого в этой книге музыкального пространства, тем не менее феномен анализа, лишенного какой бы то ни было связи со звуковым об­ликом исследуемого материала, показался достойным внимания хотя бы в чисто информационном аспекте.)

Поскольку данная книга является одновременно и учебным пособием, невозможно уклониться от осуждения, хотя бы в немногих словах, затронутой проблемы дидактического смысла самого названия учебной дисциплины и целесообразности его смены (см. приведенные выше суждения Назайкинского: *Назайкинский 1994, 30*).

Нехотя соглашаясь с необходимостью восстановления старого названия «Анализ музыкальных форм», Е.В. Назайкинский сетует, что в среднем звене специального образования уже не осваивается, как прежде, на должном уровне их типология. Но позволительно спросить: а в чем причина «катастрофического падения» этого уровня? Даже если это результат воздействия не одной причины, а целого их комплекса, далеко не последнюю роль играет то обстоятельство, что и в среднем звене в сокращенной форме излагается все тот же консерваторский курс анализа музыкальных произведений (ведь для музыкальных училищ нет специального учебника, который бы был сориентирован прежде всего на типологию музыкальных форм; в какой-то мере эту функцию выполняет учебник «Музыкальная форма» (*Тюлин 1965*), но он сравнительно мало распространен в силу небольшого числа изданных экземпляров). Плохо ли, хорошо ли это — другой вопрос, но факт остается фактом: проблема систематики типических музыкальных форм переместилась на периферию учебного процесса, а еще раньше — научного поиска.

Издания последних пяти лет (*Кюрегян, Ручьевская 1998, Холопова*), как это явствует из их названий, призваны ликвидировать указанный пробел, хотя и они, скорее, ориентированы на высшую школу¹.

Следующий свод выдержек посвящен вопросу: **как анализировать?**

«Понятие и термин “целостный анализ” возникли в среде советских музыковедов-теоретиков в начале 30-х годов. Передо мной документ того времени за четырьмя подписями: Л.В. Кулаковского, Л.А.Мазеля, И.Я. Рыжкина и автора этих строк. В нем целостный анализ определяется двояко — и как “охват музыкального произведения в целом”, и как “анализ целого с учетом всех его ведущих закономерностей”. В этих значениях комплексное исследование противопоставляется как разбору отдельных частей, так и изолированному рассмотрению какой-либо отдельно взятой стороны произведения.

В дальнейшем целостный анализ стал трактоваться шире — как всестороннее изучение музыкального произведения в единстве его содержания и формы» (*Цуккерман 1970, 409—410*).

«Метод целостного анализа, используемый не только в стенах учебного заведения, но и в монографических работах, имеет свои недостатки. Применимый к крупным произведениям, он оказывается громоздок. К тому же в этом анализе значительно легче добиться полноты и труднее — результативности, то есть выводов ценных, свежих и непосредственно вытекающих из самого разбора» (*там же*, 411).

«В XIX веке анализ дифференцировался в соответствии с различными социальными задачами: блестящие, отличающиеся гуманитарной широтой разборы Серова, предназначенные для публики и написанные в лучших традициях русской художественной критики, не похожи на технологические анализы для профессионалов.

Достижением XX века стал целостный анализ, в котором тщательность в выяснении деталей устройства звуковой формы соединилась с проникновением в содержательный мир произведения» (*Медушевский 1993, 242*).

«.. В недрах дисциплины [анализ музыкальных произведений] стала все более акцентироваться направленность на сам метод анализа...

... Главной заботой оставалось ... освоение музыкальных форм через разборы высокохудожественных образцов и лежащих в основе формообразования принципов, закономерностей.

...Это было крупным шагом вперед, причем в нашей стране он был сделан раньше, чем за рубежом. Первое издание учебника “Музыкальный анализ” Дитера де Ля Мотте было предпринято в 1968 году. В нем ... характеризуются разные возможные методы анализа музыки. В пятом издании [1987] рассматриваются такие методы, как “анализ такт за тактом”, “от крупного плана к детализированной структуре”, “категориальный анализ”, “сравнительный анализ”, “специальный анализ”, “статистический анализ” и некоторые другие. Ясно..., что уже само множество аналитических подходов делает дисциплину менее активной, склоняет ее к перечислительности. Целостный анализ тоже допускает возможность многих вариантов, но при этом сохраняет сущностное единство. Он остается и предметом, который нужно усвоить, и рабочим инструментом, а кроме того объединяющей все компоненты дисциплины идеей» (*Назайкинский 1994, 28—30*).

«Шенкеровская концепция музыкальной структуры: произведение как целое — это взаимоотношение и взаимодействие в сочетании трех главных уровней. <...>

Нижний нотный стан содержит основные поверхностные события, те элементы, которые обычно наиболее непосредственно воспринимаются. Соответственно Шенкер обозначает этот уровень как передний план. В схеме [sketch] переднего плана, извлеченную из детально нотированной пьесы, Шенкер включал не все, что было в нотах. Те [элементы], которые он вклю-

чает, ... репрезентируют относительную структурную весомость, которую он присвоил тонам или конфигурациям. Эта схема опускает повторения тонов и включает средние голоса только в пределах 8—12 тактов, показывая, что они имеют большое влияние на ведущий голос.

Средний нотный стан представляет структурные события, которые находятся непосредственно за передним планом. События, которые необязательно осуществляются в непосредственной связи с передним планом, охватывают средний план. Теперь очевидно, что аналитическая процедура является редукцией; детали, которые представляются подчиненными по отношению к более значительным системам, постепенно исключаются ...

В итоге на верхнем нотном стане он репрезентирует фундаментальный структурный уровень или задний [основной] план, который управляет всей пьесой» (*Forte, 7—8*).

«Здесь [в работах Г.Шенкера] впервые не было герменевтики; вместо этого автор объективно и прямо исследовал то, что нам непосредственно нужно в нашей работе» [W. Furtwa#ngler] (*Forte, 2*).

«Хотя современные критики в целом признают шенкеровские прозрения вроде ведущего голоса и гармонических пролонгаций, они высмеивают его очевидное пренебрежение столь важными музыкальными измерениями, как мелодия, ритм и форма» (*Haflich, 287*).

«Шенкеровская теория не может выдержать тест как аксиоматическая или как какой-либо иной род формальной системы, и более того — она очевидно неубедительна в отношении любых иных уровней музыки, помимо гармонических пролонгаций» (*там же, 294*).

«Шенкеровская теория — это теория гармонических пролонгаций. Только гармония, контрапункт и ведущий голос являются элементами, формально представленными в шенкеровских графопостроениях...» (*там же, 302*).

«Шенкеровская теория пренебрегает мелодией, формой и ритмом... но отход от этих элементов был достаточно “понят” в том смысле, что они были частью естественной компетенции всех практикующих музыкантов» (*там же, 312*).

«Возможность применения метода редукции ограничена его собственными предпосылками. <...>

Чем более глубинным оказывается фундаментальный слой, т. е. чем активнее проводится редукция, тем интенсивнее испаряются основные по своей природе компоненты содержания произведения искусства: детали мотива, ритмико-метрические моменты целого и наиболее заметных деталей (затактовость и завершения тактов, образование гемиол, двух- и трехдольное движение, синкопирование и т. д.), периодичность, симметрия, отношения между гармонией, голосоведением и ритмикой, на примат которых не опирается контрапункт среднего слоя, отклонения от нормы и т. п.

[Н. Kaufman]; по ursatz нельзя судить о том, образует ли он симфонию Моцарта или этюд Черни. Анализы охватывают, скорее, момент движения, лежащий в основе процессуального образа, но не его [момента] единственную в своем роде звуковую специфичность; они “закрываются на своей всеобщности, но не на специфике отдельного произведения” [Th.W. Adorno] (*Fleschig, 21*).

«Утверждение, что анализ, который направлен к постижению художественного характера музыкального произведения, должен выстраивать его форму, постигаемую как систему функциональных связей, представляется односторонним в одном отношении.

...Поиски на основе “единства субстанции” [Substanzgemeinschaft (Hans Mersmann)] — подвержены критике, ибо для обнаружения конструктивных связей используется почти исключительно высотный фактор, в то время как ритмический фактор оставлен в пренебрежении... Субстантивный и функциональный факторы — тот факт, что мотивы могут соотноситься друг с другом, с одной стороны, благодаря общей (высотной либо, также, ритмической) характеристике и, с другой стороны, благодаря аналогии или дополнительным функциям, — взаимно поддерживают друг друга. Сверх того, ничего не может быть более ложным, чем объяснение, идущее от различия между субстантивной и функциональной теорией музыкальных форм как оппозицией с конкурирующей схемой» (*Dahlhaus 1975, 13*).

«Возможны следующие типы анализа музыкальных произведений:

- а) анализ протекания музыкальной формы,
- б) частный анализ мелодии, гармонии, ритмики,
- с) введение в композицию,
- д) рассмотрение содержания и смысла произведения» (*Mühe, 5*).

«Четвертая часть [рецензируемой] статьи — это обзор (отчасти исторический, отчасти практический) семи используемых методов анализа: шенкеровская редукция — обнаружение фундаментальных структур; тематический функциональный анализ, как он дан у Рети и Келлера; анализ форм, подобно вагнерианским студиям Лоренца; исследование фразовых структур в манере Римана; «категориальный» или характерный анализ (Ла Ру); дистрибутивный анализ семиотиков; использование моделей теории информации» (*Simms 1983, 106*).

«Процесс анализа должен включать две основные операции: 1. Описательный анализ, и 2. Синтез и выводы. Необходимо четко осознавать исторический контекст произведения и выбирать конкретную методику анализа, исходя из конкретных реалий» (*White 1984, 11*).

«Анализ — это ответ на прямой вопрос: «Как сделано это сочинение?» В центре действия — сравнение. Сравнением определяются структурные элементы и раскрываются функции этих элементов. Сравнение — это общий фактор для всех видов анализа: характерного, формального, функционального; анализа, опирающегося на теорию информации; шенкеровского анализа, семиотического анализа, анализа стиля и т. д.; сравнение целого с целым — либо в пределах одного сочинения или между двумя сочинениями, либо между сочинениями и абстрактной “моделью” — как сонатная форма или узнаваемый стиль. Центральный аналитический акт — тест на идентичность. И из всего этого проистекает система меры равенства или различия, либо уровень подобия» (*Bent, 5*).

«Хотя анализ создает возможность для понимания музыкальных произведений, они не в состоянии раскрыть свои тайны, если вы не знаете, какие вопросы следует задать. Вот здесь и появляется аналитический метод. Существует много аналитических методов, и на первый взгляд они весьма различны; но большинство из них, по сути, задают один и тот же ряд вопросов. Они вопрошают, возможно ли подразделить музыкальное произведение на серии более или менее независимых разделов. Они спрашивают, как компоненты музыки соотносятся друг с другом и какие из взаимоотношений наиболее существенны. Более специфический вопрос, как далеко эти компоненты способны сохранить создаваемый ими аффект вне контекста, в котором они находятся...

Трудно себе представить, что могут быть такие аналитические методы, в которых нет подобных вопросов — о разделении на разделы, о важности различных взаимоотношений и о влиянии контекста. Но, несмотря на единообразие целей, различие методов анализа часто приводит к их изоляции друг от друга или, что хуже, к желчной борьбе друг с другом» (*Cook 1987, 2*).

«... Хорошо известно, что определенные аналитические подходы, такие, как имеющие дело с мотивами или знаками, имеют тенденцию к пренебрежению синтаксическими факторами сочинения. Они могут слишком легко пребывать в ощущении, что их исследования происходят во вневременном пространстве; способ, которым соответствующая деталь задумана и проведена сквозь течение музыки, может вполне остаться неизученным. Каждый анализ, опирающийся на ведущий голос [voice-leading — компонент шенкеровского анализа], хотя обычно и озабочен фактом движения, не в состоянии обратиться с той же легкостью к материалу в параметрах движения, [оставаясь] в границах динамики пролонгации или линейной последовательности. К таковым, в частности, относится вопрос пропорций — насколько и почему композитор в них нуждается...» (*Sutcliffe, 388*).

«...После того как музыкальная пьеса создана, ее остается лишь воссоздавать (в исполнении), пере-создавать (в транскрипции и аранжировке) или “рас-создавать” (при теоретическом разборе)» (*Назайкинский 1994, 31*).

«Стилевой анализ, цель которого — выявление стиливых особенностей, ориентирован на *систему закономерностей... Конкретный* (целостный, интонационный) анализ направлен на *индивидуальные черты* произведения, воплощенные в тематизме, ладе, фактуре, тембровых качествах и пр.» (Ручьевская 1998, 219).

Внимательный читатель не мог не заметить, что в последней подборке пришлось отказаться от строго хронологического порядка. Он соблюден лишь отчасти: на первый план выдвинуты соображения, касающиеся целостного анализа — метода, который в большей или меньшей степени характеризовал авангардные тенденции в нашей науке начиная с 30-х годов. Вслед за ним помещены высказывания, связанные с одним из наиболее популярных на Западе (особенно в англоязычных странах) аналитических методов — методом шенкеровской редукции. И только после характеристики двух этих наиболее влиятельных и очерченных методов анализа тональной музыки даны суждения более общего характера в их хронологической последовательности.

Резюмируя представленную здесь панораму мнений по поводу целей анализа, его объектов и методов аналитического подхода к музыкальной ткани художественных творений, в первую очередь следует указать, что она никоим образом не претендует на исчерпывающую полноту (не говоря уже о том, что это потребовало бы значительно более широкого пространства, создание подобной «хрестоматии» выходит за пределы задачи, здесь поставленной).

Эта панорама, кроме того, касается преимущественно методов анализа и его целей, связанных с тональной музыкой, — ограничение, которое вытекает из самого существа настоящей работы и которое в дальнейшем будет аргументировано.

Основная же цель представленного здесь собрания выдержек, как уже упоминалось, — показать сам факт существования разнголосоицы мнений, дать возможность ощутить непростой характер стоящих перед всякой аналитической теорией проблем и степень удаленности музыкознания от каких бы то ни было окончательных решений.

3

Тем не менее было бы несправедливо утверждать, что поиски путей к такого рода универсальным решениям не ведутся, что наука не видит в них необходимости, что, запутавшись в противоречиях, она пребывает в коллапсе. Конечно, эти поиски во многом затруднены

тем, что отечественные и зарубежные ученые-аналитики долгое время пребывали в значительной изоляции друг от друга, что не могло не привести и к глубокому расхождению в терминологии, в категориальном и понятийном аппарате, в принципиально различных путях поиска, и на долгие годы сделало практически невозможным сосредоточение общих усилий в разрешении насущных проблем².

В частности, малоизвестно то обстоятельство, что ученые Запада, олицетворяющие собой сегодняшний день анализа, еще решительней, чем у нас, отказались от аналитической парадигмы, опирающейся на систематику традиционных музыкальных форм (начало которой было положено в XVIII в. и окончательно закреплено в качестве объекта аналитической науки А.Б. Марксом и Г. Риманом в XIX в.). В свете укоренившихся в отечественной науке представлений это не очень понятно: ведь наша аналитическая наука, развиваясь от анализа формального к анализу процессуальному и функциональному, а от него — к целостному, все же никогда не теряла систематику традиционных форм из виду; другое дело, что собственно *типология форм* все больше и больше заменялась общей *типологией средств музыкальной выразительности*, но форма сама по себе также рассматривалась в качестве *одного из средств*, даже важнейшего. Западные ученые отошли от проблемы традиционной структуры гораздо более радикально; в значительной мере в этом сказалось влияние Шенкера, практически исключившего систематику форм из своего поля зрения, но не только. Как представляется, в еще большей мере сказала традиция рассматривать анализ как руководство к действию, к сочинению, к объяснению только что сочиненной музыки. Об этом достаточно красноречиво свидетельствуют суждения двух авторов, аккумулирующих эти взгляды.

«...Форма-образец и оценка-образец выводятся из высоких памятников искусства и представляют собой оценку этих позиций — с тем результатом, что метод никак не обоснован, но утверждает тривиальную историческую рядоположенность, либо задним числом обосновывает взаимосвязи с помощью новых структур. Значимость исторического материала в зависимости от наличия в нем признаков-моделей опять же представляет собой тавтологический метод: результаты анализа зависимы от выдвинутых ранее моделей...

Понятия возникают к концу определенной эпохи, и построенная на них теория совпадает с преобладающим на данный момент образом музыкального мышления. <...> это обозначает, что возникает сознательный поиск для согласования каждого отдельного случая с данной стадией развития и что поэтому анализы, скорее, соответствуют “упорядочиванию” того, что представляется действительным в данный момент, чем свободному от предвзятости научному поиску. <...>

Общим для догматических и тавтологических высказываний является то, что им не удается охватить произведение музыкального искусства как такое; они ему предшествуют нормативным постулированием и следуют за ним аналитико-критически. В соответствии с этим, чем совершеннее организована систематически сформулированная теория, тем более она склоняется к тому, чтобы приобрести самостоятельный характер; [она] использует музыку как демонстрационный материал для системы или как пример определенного развития, причем, с одной стороны, обобщение пренебрегает подробностями, а с другой стороны, не в равной для всех случаев степени касается поднятой в качестве темы закономерности, она [теория] доказывает ... свою локальность [анти-универсальность] и необходимость все нового и нового определения содержания ее понятий в соответствии с историческим развитием» (*Fleschig, 19, 24*).

«Неудовлетворенность... ошибочной интерпретацией [природы музыкальной формы] Марксом, которая была проявлена уже в первые годы нашего столетия, отразилась в трех главных рефлексиях. Первая... — это убеждение, что нормативные формы — не более чем педагогические фикции. Второе — что тональные отношения (которые сам Маркс выделил, но которыми пренебрегли его последователи) более важны, чем отношения тематические; в результате этой критики укрепились новая терминология сонатной формы... термин “первая тема” был модифицирован в “первую партию” [subject group], например, а далее — в “первую тональную сферу”. Третий аспект, однако, был более основателен. Это установление факта, что наиболее важным обстоятельством в музыкальной форме было не то, насколько соответствует или не соответствует она традиционным моделям. <...> Они установили, что значительно интереснее гармоническое и мотивное содержание музыки...» (*Adrian, 13*).

Отказ от традиционных форм в творческой практике конца XIX—XX в. не мог не сказаться и в известном пренебрежении, с которым к ним отнеслась западная наука.

В отечественном музыкознании достаточно рано оценили сложности задач, стоящих перед теорией формы. В.А. Цуккерман в одной из неопубликованных при жизни работ писал: «...Яворский соизнавал, что музыкальное искусство столь же стремится быть организованным, сколь и уклоняется от слишком жесткой организации, от чрезмерной точности» (*Цуккерман 1994, 234*). И в рамках целостного анализа как метода, и в конкретных реализациях этого метода сам В.А. Цуккерман и его коллеги и ученики старались продемонстрировать в каждом конкретном случае сочетание регулярности и иррегулярности. Подобная задача, но в более широком, общетеоретическом аспекте была поставлена В.В. Медушевским:

«Как проникнуть в полифонию опредмеченных в звуках психических сил? Каким образом структурно-аналитическое начало взаимодействует с интуитивно-интонационным? И что получается в результате? Какова музыкальная форма в целом?»

Это центральный вопрос книги.

Насколько он изучен? Интонационные и аналитические воззрения на музыку соседствуют уже тысячи лет, но вопрос об устройстве формы в целом, о ее единстве не прояснен в существенных моментах, что и требует специального исследования» (*Медушевский 1993, 5*).

То есть и в этом случае речь идет все же *не о форме-структуре* («аналитической форме» в терминологии автора), а о чем-то большем, более широком, но все же ином.

Как бы в ответ на это намерение и отвергая возможность такой постановки вопроса в теоретическом аспекте, К. Дальхауз утверждает, что «универсальное понятие формы, которое включает в себя все, что существует» (т. е. форма в широком смысле слова, или «форма как свойство, присущее всем объектам»), «не являет собой тему для теории музыки. <...> Даже у развалин есть своя форма, но она не становится поводом для дискуссий архитекторов» (*Dahlhaus 1966, 71*).

Нет резона углубляться в данном случае в суть и проблематику этих разногласий; важен другой вопрос: можно ли поставить перед анализом музыки, понимаемым именно как часть теории данного вида художественного творчества, некие конкретные, специфические и в то же время достаточно широкие задачи, решение которых способствовало бы формированию анализа как *системной теоретической дисциплины*? Вот принципиальная проблема, решение которой определит дальнейшее развитие событий.

Прежде чем ответить на этот вопрос и, соответственно, обозначить задачу настоящего исследования, целесообразно еще раз вернуться к прозвучавшему на предшествующих страницах «многоголосию».

Основные упреки в адрес анализа музыки заключаются в том, что предложенные им методы не являются универсальными, не сформулированы в виде некоей непротиворечивой научной парадигмы; что эти методы страдают тавтологичностью и догматизмом, с одной стороны, или чрезмерным многословием и отсутствием ощутимой цели — с другой; в анализе хотят видеть инструмент, позволяющий безошибочно определить значимость сочинения как эстетической ценности, но в то же время нет недостатка и в тех, кто осознает условность всякого эстетического приговора, его ограниченность не только сферой сугубо субъективных оценок, но и пределами определенного исторического времени (Чайковский, например, воздавая

должное профессионализму, благородным намерениям и безупречному вкусу Брамса, отказывал его музыке в какой бы то ни было эстетической ценности, предпочитая ему, скажем, Морица Мошковского).

Или, оценивая структуру с позиций классических норм, критики, и среди них столь маститые и авторитетные, как Р. Роллан, приходили к выводу о «бесформенных глыбах» — симфониях Г. Малера.

Между тем, как справедливо пишет И.А. Барсова, «классическое и аклассическое направления в искусстве ставят совершенно различные задачи перед формой художественного произведения. Классическое требует внешней и внутренней завершенности, замкнутости изображения, ясно выраженной пропорции, порядка, четкости строения. <...>

«Способ оформления» материала, так же как и сам материал, в искусстве аклассических направлений будет воспринят, с точки зрения классики, как нарушение закона прекрасного, как пренебрежение законами меры или непонимание их, как ломка закономерностей и т. д. <...> отрицательные эпитеты («бесформенность» и т.д.) по отношению к композиционному строению симфоний Малера возникают оттого, что с классическим мерилom подходят к аклассическому явлению искусства, которое отличается иным типом образного мышления, иным эстетическим критерием» (Барсова, 2013).

Где же среди этих противоречивых суждений найти верный фактор, который позволит поставить и решить кардинальные вопросы аналитической теории и практики?

Как представляется, весь комплекс противоречий, как кратко суммированных выше, так и оставшихся за пределами этого итога, вызван 1) отсутствием четко обозначенных границ возможного; 2) недостаточно осознанной целью; 3) некоторыми неточными общезстетическими подходами.

Вначале о *границах*. Выстраивая теоретическую систему, следует считаться с тем обстоятельством, что формальные (структурные) параметры той или иной музыки не независимы от самого музыкального материала: невозможно, скажем, анализировать музыку китайской классической оперы или африканских там-тамов, казахского кюя или индийской раги с помощью категориального аппарата, выработанного в рамках музыки европейской традиции; а если бы такая идея и пришла кому-нибудь в голову, то вряд ли она могла быть реализована со сколько-нибудь значимым результатом. Следовательно, прежде всего необходимо осознать, *каким материалом* рожден и, соответственно, *в каком именно музыкальном материале* функционирует категориальный аппарат предлагаемой аналитической

системы. При этом материал этот должен олицетворять собой достаточно обширный пласт музыкальной культуры — иначе наблюдения останутся локальными и о сколько-нибудь значительной общетеоретической системе не придется говорить. Но, с другой стороны, нет и не может быть аналитической системы, которая с одинаковым успехом могла бы продемонстрировать присущую ей объяснительную функцию на безграничном музыкальном пространстве. На это обстоятельство обращает внимание и Е.А. Ручьевская: «Постановка вопроса о соотношении текста и закономерности, — говорит она, — была необходима прежде всего для того, чтобы избежать неправомерных сопоставлений, ограничить материал исследования тем периодом и теми стилями, в которых *отчетливо проявляется определенный тип соотношения текста и закономерности*». И далее, говоря о классике: «Ценности ее внеисторичны, закономерности же — не всеобщие, не вечные, не абсолютные» (Ручьевская 1998, 15).

Поэтому, несколько забежая вперед и пока без должной аргументации, следует отметить: в данном исследовании музыкальный материал — это *тональная музыка европейской традиции*, причем не вся, но весьма репрезентативный ее участок.

Далее. Совершенно очевидно, что когда мы имеем дело с формой в широком смысле слова, говорить о *теоретической системности* бессмысленно. Система предполагает как неизбежное качество некое обобщение, абстрагирование, отвлечение от конкретных свойств изучаемых объектов ради выделения того общего, что их связывает, и установления закономерностей, на которых это общее основано. Чем уже будут ячейки сети категорий, в которых будет описано произведение, тем меньше возможностей окажется для установления между ними аналогий и прочерчивания закономерностей: индивидуальное будет довлеть над всеобщим, эмпирическое — над теоретическим. Следовательно, необходимым шагом к построению системы должно быть установление меры индивидуального, допустимого для рассмотрения в рамках этой системы. Эта мера будет установлена самим понятием *музыкальной структуры* как явления, выходящего за пределы формы-схемы, формы в тесном смысле слова, но и не совпадающего с представлением о форме как о факторе всеобъемлющем, всеохватывающем (т. е. с формой в широком смысле слова).

Что значит — отнести сочинение к тому или иному классу структур? Это значит сообщить, что в нем происходят определенные дифференцирующие и интеграционные процессы. Следовательно, критериями структур должны быть признаки, которые с наибольшей степенью адекватности позволяют судить об этих процессах — не поверхностно, а как можно глубже проникая в музыкальную ткань.

С этой точки зрения совокупность чисто внешних признаков — наличие (отсутствие) переходов, связей, модуляционных взаимодействий частей (разделов) — сама по себе не может отразить всю сложность процессов, вызвавших их к жизни. Следует, например, различать просто сопряжение от сопряжения динамического; так же как наличие того или иного числа сильных долей или тактов (выписанных или ритмических) — это только один из возможных признаков мелких построений, но отнюдь не единственный: наряду с ним и столь же существенными являются признаки сложности его внутренней структуры (состав) и степень его законченности, т. е. отчлененности от смежного построения (способ членения). Иными словами, нельзя, с одной стороны, подходить с одним и тем же инструментарием к анализу структур разного уровня, для реализации которых избираются разные механизмы взаимодействия материала и психологических закономерностей его восприятия; с другой же — в анализе каждой структуры ограничиваться одним — пусть и сущностным — признаком: необходима *система координат*, которая, взятая в целостности, т. е. именно как система, позволит с наибольшей глубиной понять взаимодействие разнонаправленных сил, образующих структуру, и, соответственно, отнести ее к тому или иному классу. И в то же время только такое глубинное осознание этих взаимодействий в состоянии обозначить основные черты каждой типической структуры и, соответственно, выстроить корректную систему музыкальных структур.

Каждая структура представляет собой более или менее сложное сочетание типического и индивидуального. Как выше было сказано, в данной работе не ставилась задача хоть с какой-то полнотой охарактеризовать все индивидуальные решения. Напротив, с нашей точки зрения, усвоение основных закономерностей формирования типических структур позволит на любом уровне аналитического подхода осознать и выявить особенности, причины и следствия индивидуальных решений.

Наконец, необходимо все же осознать, что требование, предъявляемое к анализу как инструменту *оценки* произведения, не только не может быть выполнено в силу вышеуказанных соображений, но и является неадекватным. Дело в том, что плохой музыки нет, т. е. *плохая музыка не существует в качестве эстетического объекта*; она существует только как объект акустический, лишь претендующий на эстетическую ценность (ср.: «... музыка — это созданная человеком по *определенным законам эстетическая ценность*, вторая действительность»; Ручьевская 1998, 44). Проблема восприятия, при котором такой quasi-эстетический объект выглядит полноценно-эстетическим и, наоборот, подлинно художественный оказывается недооцененным, — эта проблема не может быть решена в рамках

аналитической теории и практики, ибо находится в совершенно иной плоскости — плоскости художественной континуальной мысли. Расчленения континуальное, т. е., по определению, нечленимое, анализ никогда не найдет достаточных аргументов, чтобы обосновать свою — положительную или отрицательную — позицию. Показательны в этом смысле суждения В.А. Цуккермана. Он неоднократно писал, что полноценный анализ «должен включать и аксиологический момент. Достоинства и недостатки сочинения должны быть обнаружены, названы и по возможности аргументированы. Без этого анализ теряет свое жизненное значение, свою актуальность» (Цуккерман 1983, 305). В то же время он понимал, что «стопроцентная объективная доказательность эстетических приговоров пока еще (и по крайней мере в близком будущем) находится вне пределов музыковедения. Объяснить, почему данная тема прекрасна, а другая, очень похожая на нее, некрасива, мы в лучшем случае можем лишь отчасти» (там же, 327). Но ведь проблема лежит еще глубже: существует немало превосходных сочинений, написанных на основе весьма «средних» (по их абсолютному, оторванному от целого качеству) тем.

Красноречивая иллюстрация сказанного содержится и в несовпадении точек зрения на одно и то же произведение — «Крейцерову сонату» Бетховена — у В.В. Медушевского (оно процитировано выше) и В.А. Цуккермана. Первый из названных авторов убежден в органичности финала этого сочинения, обуславливая эту позицию единством «имманентного субъекта» (Медушевский 1993, 155); В.А. Цуккерман же считает, что «Крейцера соната» — характерный пример драматургического «diminuendo»: «Спад глубины и содержательности от Presto к финалу слишком очевиден» (Цуккерман 1983, 325).

Остается, стало быть, единственный выход: отнюдь не отказываясь от проявлений восхищения или негодования по поводу конкретной музыки, не рассматривать свои эмоции в качестве результатов объективного анализа. То есть понятно, что то или иное отношение к исполненной музыке для каждого профессионального слушателя будет им аргументировано как бы аналитически («серый» материал, его пестрота, непоследовательность или, скажем, обилие рамплисажей и т. п.), но не следует подобные эстетические суждения вводить в анализ в качестве теоретических категорий: существует немало живой музыки, опровергающей любую теоретическую предвзятость. Нельзя забывать, что Юпитеру дозволено все, но вот кто — Юпитер, а кто — бык, решает не аналитик, а только и исключительно историческое время (что не должно мешать критике выносить свои суждения — они также верифицируются историческим временем). Оно, время, в частности, вынесло свое суждение и по поводу «Крейцеровой сонаты», и по поводу вызывавшего (и до сего дня вызываю-

щего) полемику финала Девятой симфонии, и по поводу музыки Брамса. С суждением этим, разумеется, можно не соглашаться, но никаким анализом не опровергнуть суд Истории.

Итак, поставлены ограничительные знаки, обозначены кратко объект исследования, область исследования и те пределы, за которые исследователю не должно выступать; теперь самое время сформулировать *основную задачу* настоящей книги. Суть ее заключается в следующем: на протяжении десятков лет сотни и тысячи сонат и симфоний, мелких и крупных инструментальных и вокальных сочинений создавались по единому композиционному плану, по единым законам — законам долгое время неписаным и даже сейчас не в полной мере осознанным. И среди авторов этих творений — великих авторов — было очень мало конформистов, покорно следовавших за традицией, напротив — их уникальность заключалась в том, что они без конца нарушали так называемые школьные правила и вовсе не были склонны без достаточных на то оснований следовать каким бы то ни было заранее данным установкам. Менялись эпохи, направления, стилистические модели, а некий комплекс закономерностей, вытекающий из самой сути тональной музыки, продолжал свое воздействие на творческую практику³. Результаты этого воздействия — *типические структуры тональной музыки* — хорошо известны и в общих чертах неоднократно описаны. *Система закономерностей*, их породившая, все еще какими-то сторонами остается нераскрытой.

Мишель Фуко, не имея в виду музыку, сформулировал очень отчетливо основную цель всякой аналитической теории, ту цель, достижению которой посвящена и эта книга: «Для установления самого простого порядка необходима «система элементов», т. е. определение сегментов, внутри которых смогут возникать сходства и различия, типы изменений, претерпеваемых этими сегментами, наконец, порог, выше которого будет иметь место различие, а ниже — подобие. Порядок — это то, что задается в вещах как их внутренний закон, как скрытая сеть, согласно которой они соотносятся друг с другом, и одновременно то, что существует, лишь проходя сквозь призму взгляда, внимания, языка; в своей глубине порядок обнаруживается лишь в пустых клетках этой решетки, ожидая в тишине момента, когда он будет сформулирован» (Фуко, 32—33).

Глава I

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

§1. Музыкальный материал

Музыкальный материал — организованная композитором звучащая материя, всякое реальное или воображаемое звучание (молчание), воспринимаемое как музыка, т. е. все, что звучит и паузирует в процессе исполнения (или мысленного прослушивания) музыкального произведения. Так как музыка немыслима вне звучания, то музыкальный материал — это одновременно и наиболее универсальная теоретическая категория, в самом общем виде не имеющая никаких иных границ, кроме тех, которые поставлены музыке как искусству.

Однако, как только речь заходит о каких-либо конкретных свойствах музыкального материала, ситуация меняется: в этом случае музыкальный материал рассматривается как историко-стилистическое явление, связанное своими *типическими* чертами с определенной эпохой и конкретным регионом.

Поэтому рассматриваемые далее параметры музыкального материала характеризуют звучащую материю, локализованную в историческом времени и географическом пространстве. Речь идет о *тональной музыке европейской традиции XVIII—XX вв.*, в рамках которой реализованы основные типические структуры, изучаемые в курсе анализа музыкальных произведений.

Возможность формирования, кристаллизации и дальнейшего развития этих структур была обусловлена процессами, которыми отмечено развитие музыкального искусства Европы в XVII—XVIII вв.: а) возрастающим доминированием гомофонно-гармонического мышления над мышлением полифоническим; б) заменой разветвленной ладовой (модальной) системы поляризованными мажором и минором, усилением роли, а впоследствии гегемонией тонального развития; в) возрастанием места и значения инструментальной музыки, сопряженным с появлением многих чисто инструментальных жанров; г) широким внедрением периодической акцентной ритмики, присущей ранее только бытовым жанрам; д) возрастающим значе-

нием, которое приобретали арочные, дистантные связи (т. е. связи на расстоянии) по сравнению со связями «цепными», контактными — от предшествующего к непосредственно за ним следующему.

Разумеется, и в рамках европейской музыки XVIII—XX вв. музыкальный материал не выступает как нечто однородное и единое. Поэтому в дальнейшем при характеристике материала, свойственного какой-либо более локальной формации, возникнет необходимость в соответствующих оговорках, равно как и в связи с выходом за пределы указанного пространственно-временного поля. Во всех остальных случаях имеется в виду музыкальный материал данного периода в целом.

§2. Типы музыкального материала

По степени яркости, характерности музыкальный материал подразделяется на два типа: *рельеф* и *фон*.

Рельефом называется материал с отчетливо выраженными индивидуальными чертами, сравнительно легко укладывающийся в сознании и запоминающийся. Рельефный материал чаще характеризуется выразительной мелодической линией, однако основным фактором рельефа может оказаться и метроритм или гармония.

В теме главной партии финала сонаты для фортепиано Бетховена № 14 (ор. 27, № 2), например, нет выразительной мелодической линии, и даже ритмически она, на первый взгляд, однообразна. Ее делает рельефной парадоксальное метроритмическое решение. В каждом первом из двух тактов вместо первой шестнадцатой в верхнем голосе — пауза, а каждый второй такт двутакта сливается с первым, так как верхний голос движется сплошным потоком шестнадцатых, в котором равно акцентируется каждая первая шестнадцатая в четверти, и в связи с этим границы тактов становятся как бы «прозрачными»; в то же время двутакты четко отделены друг от друга повторением идентичной мелодико-ритмической формулы. Но в каждом таком двутакте есть яркий ритмический акцент, обусловленный фактурой и динамикой, и приходится он на *самое слабое* метрическое время — последнюю четверть каждого двутакта! Таким образом, *первая доля* двутакта с фактурной и динамической стороны оказывается самой слабой, а *последняя* — самой сильной. Это придает теме совершенно неповторимый облик:

1 **Presto agitato**

Роль гармонии в качестве основного фактора, с помощью которого материал обретает черты рельефа, хорошо видна в прелюдии № 4 Шопена, где застывшая на одном звуке и столь же малоподвижная ритмически мелодия сопровождается интенсивным и привлекающим внимание своей хроматической изменчивостью гармоническим сопровождением:

2 **Largo**

Реже в этом качестве выступают тембр и регистр; в качестве примера такого их воздействия можно привести Вступление к опере Вагнера «Лоэнгрин», которое начинается с чистейшего, прозрачайшего звучания четырех скрипок *divisi* в высоком регистре, — эффект, до Вагнера не встречавшийся и потому произведший впечатление громадное; и сегодня эта краска сразу привлекает к себе внимание, и благодаря ей материал приобретает несомненные черты рельефа. В подавляющем же большинстве случаев рельеф — следствие *взаимодействия* средств выразительности, обуславливающих его яркость и индивидуальность¹.

Фоном является материал, лишенный черт индивидуальности, не останавливающий на себе внимания. Часто в качестве фона широко используют так называемые *общие формы движения*: гаммообразные и арпеджированные пассажи, однотипные фигурации, лишенные ритмической и мелодической индивидуальности, мерные повторения одних и тех же аккордов и т. п.

Однако следует иметь в виду, что перечисленные выше общие формы движения могут принимать участие и в создании рельефного материала, а в творчестве отдельных композиторов могут насыщаться индивидуальными свойствами. В творчестве Шопена, например, пассажная фигурация образует в некоторых произведениях яркую мелодическую линию, воспринимаемую как рельеф (Фантазия-экспромт; этюд ор. 25, № 2, и др.). Правда, обязательным условием для восприятия этого материала в качестве рельефного следует считать его исполнение (или внутреннее слышание) в темпе, соответствующем авторским намерениям: в противном случае мелодическая привлекательность этой музыки становится как бы неощутимой, она теряется, если звуки не перетекают, как должно, друг в друга, а воспринимаются как бы изолированно. Так, восприятие некоторых живописных полотен немыслимо вблизи от них, когда каждый мазок существует отдельно, а картина становится набором цветowych пятен. Только расстояние превращает эти пятна в художественное, т.е. осмысленное, целое.

Фон и рельеф существуют, разумеется, не изолированно, но вступают в определенные соотношения.

Горизонтальным называется соотношение фона и рельефа (или рельефа и фона) *во времени*, т. е. в *чередовании*, когда вслед за рельефным материалом звучит фоновый или наоборот.

¹ О процессе приобретения материалом черт рельефа см. также: Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 68—76.

При этом в качестве фонового материала выступает такой, в котором присутствие рельефа не ощущается ни в одном из пластов музыкальной ткани.

Вертикальное соотношение представляет собой *одновременное*, т. е. *совместное*, звучание фона и рельефа, при котором фон и рельеф выступают в качестве разных уровней одного и того же музыкального материала (например, мелодия-рельеф — в верхнем голосе, аккомпанемент-фон — в нижних).

В произведениях малой формы, масштаб которых невелик (песня, инструментальная миниатюра и т. п.), чаще наблюдается вертикальное соотношение фона и рельефа; сочетание горизонтальных и вертикальных соотношений свойственно произведениям развернутым, где, в частности, горизонтальное соотношение фона и рельефа становится особой драматургической линией, имеющей большое значение для восприятия целого.

Соотношения фона и рельефа могут строиться как их *столкновение* либо как *постепенный переход* от фона к рельефу или от рельефа к фону. Если это горизонтальные соотношения, то в последнем случае первоначальный рельеф постепенно как бы «выветривается», превращаясь в фон, и обнаружить ту грань, с которой начинается собственно фон, иногда очень трудно, а то и вовсе невозможно (то же и в случае обратного движения — от фона к рельефу). Подобным же образом могут соотноситься между собой пласты музыкального материала, рассматриваемые по вертикали: яркому рельефному голосу могут противопоставляться бесспорно фоновые голоса, однако возможно и постепенное «истаивание» черт рельефа, скажем, от верхнего голоса к нижнему или к какому-нибудь из средних голосов.

Так, в первой теме побочной партии финала из бетховенской сонаты для фортепиано № 14 (ор. 27, № 2) яркой рельефной мелодии верхнего голоса противостоит нейтральный в мелодическом отношении фон («альбертиевы» басы) в нижнем голосе (пример 22а). Иначе выглядит картина в теме из разработки первой части его же сонаты для фортепиано № 5 (ор. 10, № 1): вначале здесь нижний голос — это тоже «альбертиевы» басы, но затем картина усложняется: «чистый» фон остается только в средних голосах, в нижнем появляются черты рельефа, которые усиливаются на протяжении показа темы (пример 17).

Необходимо также иметь в виду, что в конкретном музыкальном произведении определение материала как фонового или рельефного иногда оказывается сугубо относительным: в горизонтальном отношении, при условии плавного перехо-

да материала одного типа в другой, один и тот же материал может восприниматься рельефным (по отношению к предыдущему) и одновременно фоновым (по отношению к последующему).

Подобная ситуация возникает в сонате для фортепиано № 23 («Аппассионате») Бетховена. Арпеджированный уменьшенный септаккорд, которым завершается вторая часть и с которого начинается переход к третьей, знаменует собой «торжество» фона, после чего на протяжении пятидесяти с лишним тактов следует неуклонное *crescendo* рельефа вплоть до его кульминации, когда тема главной партии финала появляется в верхнем голосе. Это постепенное высвечивание рельефа осуществляется как бы стадийно, причем каждая новая стадия рельефна по отношению к предыдущей и представляет собой фон по отношению к последующей.

Последние два такта второй части — уменьшенный септаккорд, в первом из них — сквозное арпеджиато (т. е. вовсе вне ритма), во втором — частичное и с внезапным *fortissimo* (что более выразительно), но с фермой (т. е. все еще неопределенно ритмически); уже в этих двух тактах есть, следовательно, некоторое усиление рельефа.

Следующая стадия — первые пять тактов третьей части, в которой продолжается движение в этом направлении: ритм т. 3—5 более индивидуален, чем первых двух, хотя бы потому, что он объединяет эти такты в одно целое: большой затакт (т. 3—4) и одна ритмически сильная доля (т. 5). Затем действие переносится в сферу мелодического движения. В этом смысле начало следующей стадии (она продолжается с конца т. 5 и следующие 14 тактов) выглядит, конечно, значительно более рельефным по сравнению с предыдущим материалом. Но и эта стадия уступает в смысле рельефности материалу последующей стадии (т. 20—28), который звучит уже подобно теме, пусть и немелодического плана. Мелодия, для которой, как оказалось, материал этой последней стадии был только фоном, появляется в конце т. 28 и только частично звучит в верхнем голосе. Но дальше выясняется, что и это была еще не мелодия, а только ее предвосхищение: настоящая мелодическая тема возникает в нижнем голосе с конца т. 36 и звучит в полном объеме здесь впервые; апогей рельефа наступает с конца т. 50, когда эта же мелодия переходит в верхний голос и звучит, соответственно, наиболее ярко. Завершается эта великолепная картина «выплывающей из сумрака величественной лады-мелодии» только в т. 64 с начала третьей части, или — в т. 66, если счи-

тать точкой отсчета уменьшенные септаккорды, завершающие вторую.

Музыка звучит в быстром темпе и производит впечатление налетевшего шквала, но горизонтальное взаимодействие фона и рельефа характеризуется той неспешностью, которая неотделима от ощущения величия («прекрасное должно быть величаво»).

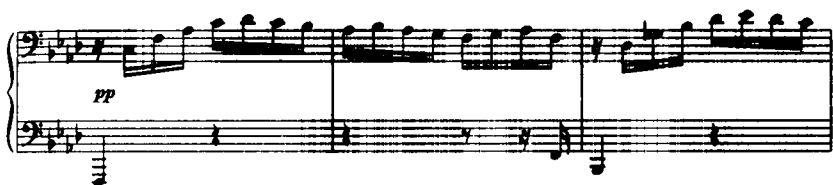
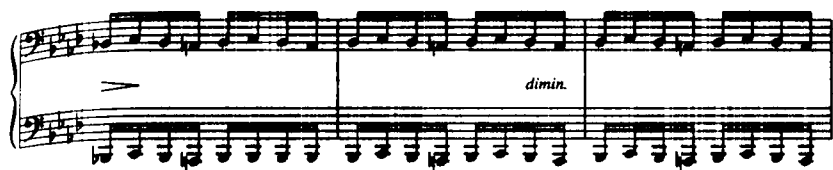
3 [Andante con moto]

cresc. rinf. p dim. pp ff

Allegro ma non troppo

ff p

cresc.



This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with chords and eighth notes. The second system continues the treble staff's eighth-note pattern while the bass staff has chords and eighth notes. The third system shows the treble staff with eighth notes and the bass staff with chords and eighth notes. The fourth system features a treble staff with eighth notes and a bass staff with a long, sustained chord in the first measure followed by eighth notes. The fifth system shows the treble staff with eighth notes and the bass staff with eighth notes. The sixth system features a treble staff with eighth notes and a bass staff with eighth notes. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'sf' (sforzando).



Разумеется, драматургия, опирающаяся на взаимодействие фона и рельефа, не всегда реализуется в столь ярко выраженной форме. Более того, существуют жанры и стили, в которых роль того или иного типа материала может быть более чем скромной либо даже сводиться на нет. Таковы некоторые произведения специфического характера (скажем, инструктивные этюды, в которых рельеф как таковой часто отсутствует), но подобное возможно и в произведениях рассматриваемого периода вполне эстетически полноценных. Достаточно вспомнить, например, финал шопеновской *b*-moll'ной сонаты, целиком построенный на фоновом материале. Но отказ от рельефа в этом случае — редкий и, может быть, отчасти именно поэтому предельно выразительный драматургический ход, эффект которого ни с чем не сопоставим.

§ 3. Способ существования музыкального материала

Возможны два способа существования музыкального материала: *экспонирование* и *развитие*.

Экспонирование (изложение)¹ — это такой способ существования, который характерен для *показа материала*. Каких-либо стабильных внешних признаков, которые характеризуют его специфику, вероятно, не существует, так как они могут не

¹ Л.А. Мазель справедливо пишет о тавтологичности термина *экспозиционное изложение* (Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений. М., 1979. С. 192—193, сноска). Поэтому предлагается использование синонимической пары терминов: *экспонирование* и *изложение*.

совпадать даже в двух сочинениях одного и того же автора. Одно только качество безусловно свойственно изложению: такой способ существования материала в высшей степени присущ *начальным разделам* музыкальных произведений или достаточно самостоятельных по материалу частей формы.

Это обстоятельство позволяет выработать интуитивное, но достаточно адекватное ощущение такого способа существования музыкального материала на основе активного вслушивания в начальные разделы произведений. И если какой-либо материал находится в середине сочинения, достаточно в воображении представить его началом и соотнести его звучание с требованиями начального показа, чтобы верно ответить на вопрос о способе существования данного материала.

Стилистика европейской музыки XVIII — начала XX в. дает возможность гибко ориентироваться во всех многочисленных оттенках экспозиционности: от несомненного начального изложения-показа, через изложение в середине сочинения, через «вторичное изложение», характерное для некоторых структур, и, наконец, до остаточных следов экспонирования в рамках неэкспозиционного материала.

Не следует экспонирование материала отождествлять с темой, тематизмом. Иногда произведение начинается вступлением, лишенным черт тематичности: это может быть свободное импровизационное прелюдирование, не принимающее дальнейшего участия в развитии (Фантазия для фортепиано Моцарта d-moll); возможны и другие случаи нетематического изложения.

Ни одно музыкальное произведение в пределах указанного исторического периода не в состоянии обойтись без экспонирования музыкального материала. Его драматургическая роль особенно велика в небольших по масштабу самостоятельных произведениях, где экспонированием иногда исчерпывается способ существования материала в произведении в целом. Чем крупнее музыкальное произведение, чем более развернутыми становятся его масштаб и структура, тем большую роль в нем играет развитие, но и тогда изложение материала не перестает быть необходимым.

Разновидностью экспонирования, играющей подчас весьма важную роль в формировании смысла целого, является *переизложение*.

Переизложением является всякое *повторное изложение* экспонированного ранее материала и поэтому как таковое может быть воспринято только в контексте. Если переизложение

ничем не отличается от первоначального изложения, оно называется *точным повторением* (или просто *повторением*).

Однако переизложение может представлять собой и такое экспонирование, когда в материале возникают более или менее значительные изменения по сравнению с первоначальным изложением. Существуют два принципиально различных типа таких изменений.

Первый — это *декоративные изменения*, т. е. такие, которые не затрагивают или, по крайней мере, ощутимо не меняют основные параметры музыкального материала: структуру, гармоническую логику (в ее самом общем, функциональном выражении), основные контуры мелодической линии. Чаще всего декоративные изменения касаются ритмического рисунка, регистра, иногда в гармоническом движении меняются отдельные аккорды, изменению может быть подвержен также весь комплекс фактурных свойств материала (пример 48).

Второй тип — *существенные изменения*, направленные как раз на те стороны музыкального материала, которых не коснулись декоративные изменения: структуру, мелодический рисунок, гармоническое (в принципиальных его основах) и тональное развитие, иногда в этом качестве выступает смена лада, и т. п. Благодаря таким изменениям в материал внедряются новые черты, заметно меняющие его облик (пример 49).

Невозможно, однако, очертить границу между декоративными и существенными изменениями раз и навсегда: она подвижна и зависит от того, в какой конкретной ситуации осуществляется переизложение. Поэтому в дальнейшем критерии таких изменений будут всякий раз специально оговариваться.

Однако характер и степень интенсивности изменений, во-первых, не должны лишать материал черт *экспонирования*, т. е. *не могут менять способ существования материала*, и, во-вторых, переизложение должно ощущаться как обновленное *повторение звучавшего ранее материала*, но не как новый, пусть и производный материал. Наряду с экспонированием, переизложение имеет большое значение в процессе становления смысла музыкального произведения, оказываясь первой ступенью на пути преобразования материала.

Развитие — это способ существования материала, противоположный и *противопоставленный* экспонированию. Материал, существующий как развитие, *не может начать произведение* (кроме тех случаев, когда развитие в качестве вступления предшествует истинному началу); его организация такова, что, даже не зная контекста, по небольшому отрывку можно уло-

вить, что он взят из среднего раздела сочинения, что материал не излагается, а уже преобразуется.

В этом смысле развитие как *способ существования материала* следует отличать от развития как *процесса развертывания и формы, и смысла*, свойственного музыкальному произведению в целом. Понимаемое в таком качестве *общепроцессуального*, развитие, естественно, присутствует в любом такте сочинения, в том числе и в экспонировании. Поэтому, когда речь пойдет о развитии в таком смысле, это будет всякий раз оговариваться.

Степень интенсивности преобразования материала может оказаться весьма различной, и в зависимости от этого различаются *три вида развития*.

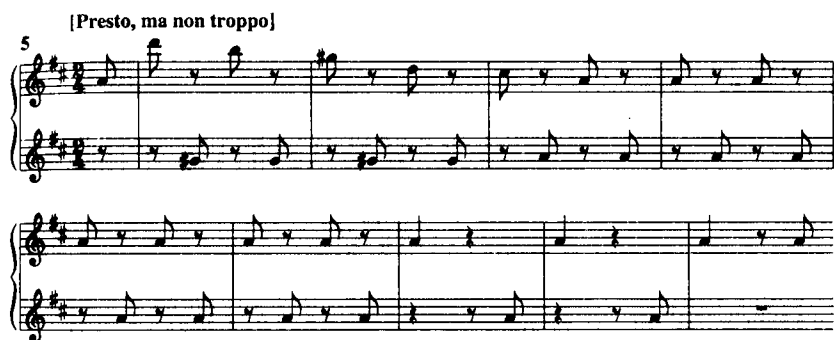
К *первому* из них относится такой вид развития, который демонстрирует минимальный уровень интенсивности. Это называется в полном или почти полном *отсутствии гармонического движения*. Этот тип развития получил название *связки (перехода)*. В связке-переходе гармония как фактор музыкальной ткани либо вовсе отсутствует, либо представлена одним, максимум двумя аккордами разных функций (в рамках одной тональности).

Так, связкой без участия гармонии является ход от эпизода к рефрену в финале бетховенской сонаты для фортепиано № 2 (ор. 2, № 2):

4 [Grazioso]



Связкой на доминантовой гармонии являются т. 87—93 (переход к последнему рефрену) финала известной сонаты Гайдна D-dur (Hob XVI/37):



Связкой-переходом является и середина трио в менюэте из бетховенской сонаты для фортепиано № 18 (ор. 31, № 3):



Более интенсивен и самостоятелен по значению *второй тип* — *продолженное развитие*. Для такого развития характерно *внутреннее интонационно-тематическое единство самого материала* и способа его преобразования вплоть до нового экспонирования. Это значит, что если даже материал, представляющий собой продолженное развитие, и делится на разделы, то они идентичны и по тематическому материалу, и по тому, как этот материал представлен. Продолженное развитие может структурными свойствами напоминать изложение, отличаясь только комплексом свойств, препятствующих ощущению показа. Здесь приводится пример, в котором близость

структурных параметров к изложению наиболее очевидна, но тот факт, что это развитие, особенно заметен в сравнении среднего раздела (т. 17—32) с начальным изложением (т. 1—16).

Бетховен. Соната для ф-п. ор. 14, № 1, II ч.

7 Allegretto

The musical score is written for piano (p) and consists of five systems of two staves each. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, cresc.).



Третий тип — разработочное развитие всегда членится на разделы, отличающиеся друг от друга материалом или способом его преобразования.

Сравнивая, в частности, приведенный выше фрагмент из второй части сонаты № 9 (ор. 14, № 1) Бетховена со средним разделом первой части менуэта в сонате Бетховена для фортепиано № 1 (ор. 2, № 1), можно зафиксировать ряд важных

моментов, которыми отличается друг от друга развитие в этих сочинениях: в первом из них (пример 7) середина (т. 17—32) членится в т. 24 на два раздела, совершенно идентичные по материалу и отличающиеся только кадансами; развитие в менуэте (пример 8) членится на три раздела, в первом из которых развивается начальный мотив менуэта (т. 15—18) и завершается кадансом, также заимствованным из первой части менуэта; во втором разделе развитию подвергается *вычлененный* из этого каданса элемент (различие по *способу преобразования* материала; т. 21—24); наконец, третий раздел демонстрирует *новый* (производный) материал, выросший из вычлененного элемента (т. 25—28). Таким образом, первые два раздела развития отличаются друг от друга способом преобразования материала, а третий — самим интонационно-тематическим материалом; в итоге в середине образуется разработочное развитие:

8 Allegretto

The musical score for Example 8, titled "Allegretto", is presented in four systems. Each system consists of a piano (piano) staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system features a forte (*f*) dynamic marking in the bass staff and a piano (*p*) dynamic marking in the piano staff. The third system shows a piano (*p*) dynamic marking in the bass staff and a fortissimo (*ff*) dynamic marking in the piano staff. The fourth system continues the fortissimo (*ff*) dynamic marking in the piano staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.



§4. Функция материала в формообразовании

Ни тип материала, ни способ его существования еще не дают однозначного ответа на вопрос о месте данного материала в произведении как целом. В известной мере его может осветить *функция материала в формообразовании (хронопическая функция)*.

С этой точки зрения музыкальный материал может быть *основным, подготавливающим и завершающим*. Перечисленными функциями определяется специфическая организация слушательского восприятия, его *направленность* на определенным образом организованное *музыкальное время*.

Основным является тот материал, который концентрирует максимум внимания и как бы замыкает его на себе. Материал, выполняющий эту функцию, находится в особых отношениях со временем, ибо переживается как *настоящее*, которое, однако, не исчезает тут же, но продолжается, длится, пока звучит этот материал, благодаря чему возникает поразительный феномен «остановившегося мгновения».

Основной материал часто рельефен и представляет собой изложение, однако никакой жесткой связи между функцией материала, с одной стороны, и типом и способом его существо-

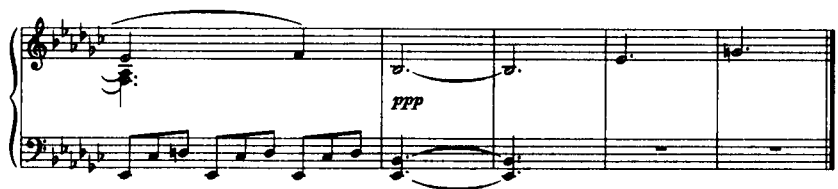
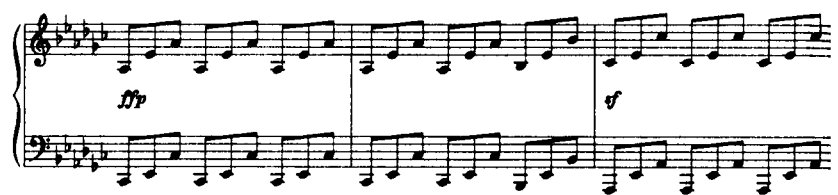
вания, с другой, не возникает. Он может быть фоновым (пример 9) или представлять собой развитие (пример 10):

Бетховен. Соната для ф-п. № 4 (ор. 7), III ч.

9 [Allegro] Minore

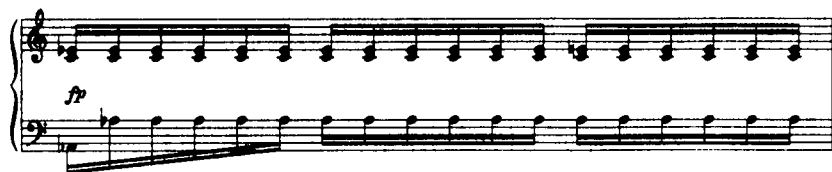
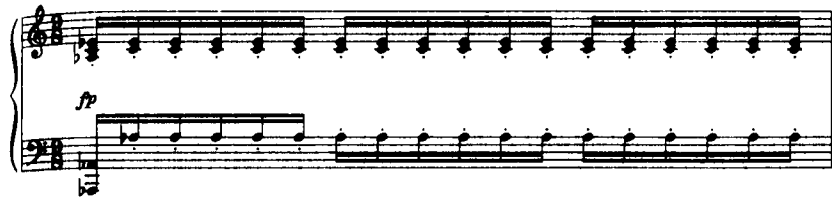
The musical score is for the third movement of Beethoven's Sonata No. 4, Op. 7, in F minor. It is marked 'Allegro' and 'Minore'. The score is for piano (piano) and consists of five systems of staves. The first system is marked 'pp' and the second 'ff'. The third system is marked 'ff' and the fourth 'p'. The fifth system is marked 'pp'. The tempo is 'Allegro' and the key is 'Minore'.

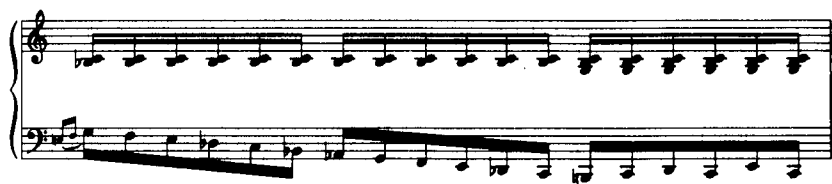




Бетховен. Соната для ф-п. № 16 (оп. 31, № 1), II ч.

10 [Adagio grazioso]





Это связано еще и с тем, что организация времени, свойственная для основного материала, является во многих случаях отчасти результатом воздействия контекста, в котором он появляется. Существуют два характерных варианта такого контекста.

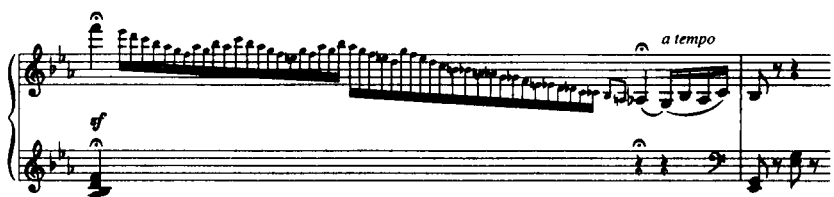
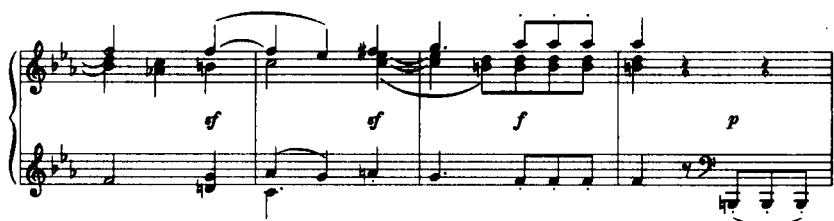
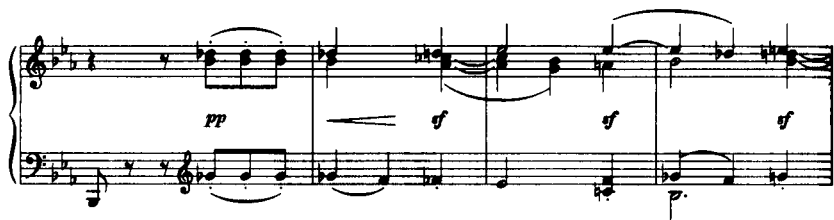
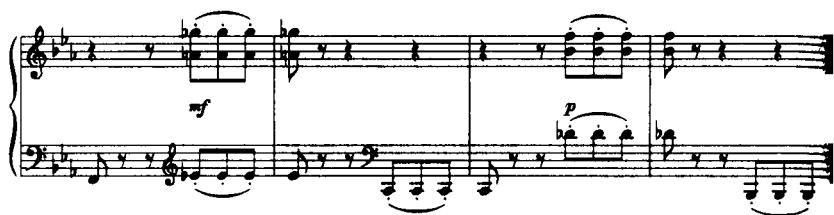
Основной материал появляется в начале произведения, и если он соответствует выполняемой функции, то сразу концентрирует внимание на настоящем. В этом случае функция материала и его местоположение взаимно обуславливают друг друга. Иначе обстоит дело, когда основной материал помещен в середине произведения или после некоторого вступления: в этом случае его восприятие как основного поддерживается функциональным воздействием предшествующего и последующего материала.

Подготавливающий материал обычно предшествует основному и направляет внимание в ту точку *будущего*, где ожидается появление основного материала. Чем более талантлив композитор и чем более мастерски он владеет своим ремеслом, тем точнее и острее ощущается расстояние между каждой точкой подготавливающего материала и тем моментом, когда должен появиться основной.

В большинстве случаев подготавливающий материал, по сравнению с последующим основным, ощущается как фон. Гармоническая неустойчивость также является важнейшим и характернейшим его свойством, причем значительную роль в гармоническом движении играют *аккорды доминантовой группы* (вплоть до органного пункта на доминанте). Это объясняется более острой направленностью доминанты в тонику и возникающим в связи с этим предощущением тоники. В музыке Бетховена и в особенности композиторов послеклассической эпохи гармоническая логика подготавливающего материала, конечно, усложнена, но общий принцип тональной и гармонической неустойчивости сохраняется неизменно.

В качестве примера подготавливающего материала, который, начавшись как основной, постепенно теряет черты рельефа и застывает на одной (доминантовой) гармонической функции, может служить переход от разработки к репризе в первой части сонаты Гайдна Es-dur для фортепиано (Hob XVI/49):





Завершающий материал следует чаще всего после основного. Его функцией является *торможение* — гармоническое, ритмическое и часто мелодическое. Основной структурной чертой этого материала является многократное *повторение кадансовой формулы*, в которой специфическими кадансовыми свойствами наделены не только гармонические, но и мелодико-ритмические обороты (что выражается в ритмических акцентах и устремленности к мелодической тонике на сильных долях такта). Мелодический рисунок часто оказывается достаточно ярким и тем самым как бы противопоставляется основному материалу. Но так как кадансовая формула обычно содержит небольшое число аккордов и невелика по масштабу, то и мелодическому обороту не суждено развиваться в полноценную мелодическую линию, ибо в завершающем материале развитие (в общепроцессуальном смысле) сведено к *повторению* (кроме того, оно значительно ослабляется постоянной повторностью аккордов тоники на сильной доле, а иногда и тоническим органным пунктом).

Именно поэтому для завершающего материала *нет будущего*, и отсюда его способность останавливать действие. Все это объясняет также, почему завершающий материал так часто оказывается рельефом и иногда даже изложением нового материала (последнее качество, впрочем, все же ослабляется характерным дроблением на мелкие построения).

В конкретном музыкальном произведении смена функций материала может сопровождаться и сменой самого интонационно-тематического материала. Иными словами, каждый данный материал в этом случае от начала и до конца звучания выполняет одну и ту же функцию.

Рассмотренная с этой точки зрения экспозиция первой части сонаты Бетховена для фортепиано № 20 (ор. 49, № 2), например, начинается основным материалом (т. 1—15), в последнем т. 15-м его сменяет подготавливающий материал (т. 15—20), звучащий на доминантовом органным пункте, а затем — с т. 20 вновь появляется основной (т. 20—49); последние четыре такта экспозиции отданы завершающему материалу, звучащему на органным пункте тоники.



This page contains seven systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both in the key of D major (one sharp, F#). The notation includes various musical elements:

- System 1:** Treble staff has a melodic line with slurs and ties. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamics *f* and *p* are indicated.
- System 2:** Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. A fermata is present in the treble staff.
- System 3:** Treble staff has a melodic line with slurs. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamic *f* is indicated.
- System 4:** Treble staff has a melodic line with slurs. Bass staff has a simple accompaniment.
- System 5:** Treble staff has a melodic line with slurs. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamic *p* is indicated.
- System 6:** Treble staff has a melodic line with slurs. Bass staff has a simple accompaniment.
- System 7:** Treble staff has a melodic line with slurs. Bass staff has a simple accompaniment.



Данный анализ несколько схематичен, ибо грани появления подготавливающего и завершающего материалов при пристальном вслушивании обнаруживаются несколько ранее (подготавливающего — в т. 14, завершающего — в т. 36), однако в полный голос их функция начинает звучать только с появлением специфического материала.

Часто смена функции не влечет за собой смены самого материала, что вполне объяснимо стремлением композитора создать единый ток движения, сгладить «швы». В этой ситуации возникают *переменные функции материала*.

Чаще всего переменной функцией обладает основной материал, который легко переходит в подготавливающий и завершающий: новый материал появляется, например, только в т. 11—12 первого из приведенных фрагментов, хотя подготавливающая функция ощутима уже в т. 9—10 (пример 13а); или — во втором — последние четыре такта представляют собой завершение без смены материала (пример 13б).

Бетховен. Соната для ф-п. № 16, I ч.

13а [Allegro vivace]

The musical score for Example 13a consists of three systems of piano music. The first system begins with a piano (p) dynamic marking and includes a forte (f) dynamic marking. The second system also includes a piano (p) dynamic marking. The third system includes a piano (p) dynamic marking. The score is in G major, 2/4 time, and features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

136 [Allegro vivace]



Завершающий материал может превратиться в подготавливающий; подготавливающий материал реже меняет свою функцию, однако он может стать завершающим (см. пример 23 и связанный с ним текст анализа) и совсем редко — основным, так как появление основного материала в подавляющем большинстве случаев — это грань в форме, значительное событие, которое не затушевывается, но подчеркивается. В начале разработки сонаты для фортепиано № 7 (ор. 10, № 3) Бетховена (первая часть) подготавливающий материал становится основным (т. 5 разработки); это сравнительно редкий случай:

14 [Presto]





Функцией материала в значительной мере диктуется и его место в развертывании смысла сочинения как целого: *основной* появляется в центральных, ключевых разделах, *подготавливающий* предшествует основному и обеспечивает выполнение им этой функции, *завершающий* же следует после основного, либо окончательно тормозя движение, либо переходя в подготовку нового основного материала.

1

Предложенное в главе I определение: *музыкальный материал — всякое реальное или воображаемое звучание (молчание), воспринимаемое как музыка*, — с позиции теории структур может быть расценено как недостаточно четкое. Если следовать общепринятой формуле, гласящей, что звучащая ткань — суть одновременно и форма, и содержание (форма — то, что звучит, содержание — то, что слышится в том, что звучит¹), то необходимо обосновать, почему одни свойства звучащего феномена принадлежат его материи, а другие — структуре. В существующей литературе этот вопрос четко не обозначен, хотя проблемы, связанные с музыкальным материалом, постоянно в той или иной мере затрагиваются.

Так, например, Т. Адорно считает категории «высказывание», «продолжение», «завершение», «развитие», «повторение» («прекращение») [Auflösung] и др. «материалом *теории формы*», причем отмечает, что овладение ими более важно, «чем знание традиционных форм как таковых», ибо, как он добавляет, эти категории «всегда могут быть их [форм] основой» (Adorno, 185). Е.А. Ручьевская справедливо говорит об экспозиционных, развивающих и заключительных «разделах формы» (Ручьевская 1989, 28), но из этого неясно, являются ли сами понятия *экспозиционности, развития, завершения* категориями формы, или они все же принадлежат материальной стороне музыки.

Весьма категоричен в этом смысле Д. Лигети. С его точки зрения, «в музыке, собственно, нет материала в первоначальном смысле этого слова, который затем, в процессе композиции, можно было бы “формовать”: тоны, звуки и т. д., т. е. акустический субстрат, нельзя воспринимать как материал для музыки, как, например, камень и дерево являются материалом для скульптора. Процесс “формования” в музыке скорее говорит о соотношениях опосредованных контекстом тонов и звучаний: то, что в музыке “формируется”, то уже само по себе “форма”, а не материал» (Лигети, 195). Этому тезису противостоят суждения, согласно которым «коррелятивная пара» — материал-форма — предполагает взгляд на материал как на «аморфное “звуковое вещество”», а на форму как на «формирующий принцип, несущий определенный порядок»; более того, «форма более низкого уровня становится материалом для уровня более высокого» (Кюрегян, 7).

Существует достаточное число и менее маркированных соображений, затрагивающих эту проблему².

Может сложиться впечатление, что сама проблема надуманна рассматривать эти категории следует вне зависимости от принадлежности их к тому или иному общему ряду, что и делается в большинстве случаев. И все же в теоретическом и, что не менее существенно в методическом аспектах решение этого вопроса представляется достаточно важным: анализ постоянно балансирует в своих проявлениях между формой и смыслом, и только отчетливое понимание, где на какой именно территории находится в каждый данный момент исследователь (или студент), дает возможность правильно поставить вопрос и, соответственно, получить на него адекватный ответ.

В предлагаемой аналитической системе верная позиция, как представляется, включает следующую группу суждений.

Музыкальный материал — это та сторона звучащей материи музыки, которая существует (и воспринимается) как некий смысл. Причем речь идет не о каких-то семантических или, точнее, герменевтических попытках интерпретации музыки, но о сугубо музыкальном смысле, который невозможно передать иным, внемузыкальным способом, а описать можно только языком специфических (аналитических) терминов. Если говорить конкретно, то существование фона и рельефа, экспозиционности и развития, основного, завершающего и подготавливающего материала и т. п. — все это проявления особого музыкального смысла, постигаемого слухом и сознанием (подсознанием) и несводимого ни к каким внемузыкальным толкованиям.

Характеристики музыкального материала в значительной мере независимы от структурных параметров. Материал достаточно часто (но отнюдь не всегда) связан с теми или иными структурными явлениями, что в какой-то мере смазывает различие между смысловыми и структурными сторонами музыкального звучания, однако существует все же независимо от последних³.

Структурные факторы, разумеется, также отсвечивают определенными гранями смысла, ибо в художественном тексте осмысленно все, вплоть до мельчайшей детали. Но смысл, исходящий от структуры, связан не столько с характеристиками самого музыкального материала (хотя и они играют определенную роль), сколько с логикой взаимодействий — взаимосвязей и взаимоотталкиваний, которые существуют между элементами структуры, воспринимаемыми не как единство некоторых свойств и параметров музыкальной ткани, но в качестве звеньев некоей логической цепи.

В данной аналитической системе все характеристики музыкального материала рассматриваются как явления смысловые, т. е. пер-

вичные, которые оказывают самое непосредственное и активное воздействие на структурирование и в конечном счете являются определяющими как для формирования структур в музыкальном искусстве в целом, так и для их конкретной реализации (и восприятия) в каждом отдельном музыкальном произведении.

* * *

Именно поэтому первой важной проблемой является вопрос о хронотопических⁴ — временных и пространственных — *границах* того музыкального материала, качества которого связаны со структурами, вошедшими в орбиту анализа в его исследовательском и педагогическом ракурсах.

Анализ в качестве учебного предмета, а в неявной форме — и в качестве науки часто стремится охватить если не глобальную сферу музицирования, то по крайней мере весьма обширный период истории музыки европейской традиции — от полифонии свободного стиля (барокко) и вплоть до музыки сегодняшнего дня⁵. Такое стремление, естественно, наталкивается на невозможность подчинить весь этот спектр единой теоретической системе. В основе возникающих при таком подходе противоречий находятся прежде всего принципиальные различия в характере материала, которыми, как уже сказано, определены и структурные параметры музыкальных произведений.

Непонимание этого обстоятельства как фактора фундаментального и решающего ощутимо, например, в ответе В.В. Медушевского на поставленный им самим риторический вопрос: «можно ли представить такой композиционный прием, как ложная реприза в григорианском пении?» Ответ, разумеется, отрицательный, но не потому, что в связи с григорианским пением невозможно говорить о тональности (вне которой само представление о ложной репризе утрачивает всякий смысл), не потому, что по отношению к григорианскому пению более чем проблематично вообще использование понятия репризы (хотя повторы отдельных, особенно начальных фрагментов встречаются, причем иногда на другой высоте), а потому, как выясняется, что «оно [григорианское пение] объемлется молитвенным, а не артистически-игровым вниманием» (*Медушевский 1993, 126*). Как это будет показано далее, Медушевский прекрасно осознает те процессы, которые привели к преобразованию музыкального материала в середине XVIII в., равно как и характер этих преобразований, но эти факты как бы выносятся им за скобки.

С другой стороны, все более отчетливо формулируется мысль о необходимости ограничений в сфере материала, которые должна

наложить на себя теория музыкальных форм, если она стремится к четкой формулировке закономерностей и адекватности в анализе их проявлений. «Постановка вопроса о соотношении текста и закономерности была необходима прежде всего для того, чтобы ... ограничить материал исследования тем периодом и теми стилями, в которых отчетливо проявляется определенный тип соотношения текста и закономерности», — справедливо отмечает Е.А. Ручьевская. И далее столь же справедливо утверждает в связи с музыкальной классикой, что «ценности ее внеисторичны, закономерности же — не всеобщие, не вечны, не абсолютны» (*Ручьевская 1998, 15*).

Попытки осмысления того нового, что принесло с собой в европейскую музыку указанное время, характеризуют музыкознание еще на заре существования анализа как науки. Так, понимание элементов музыкальной речи уже не в качестве риторических фигур, что было свойственно теоретикам эпохи барокко (в частности, И. Маттезону⁶), но как реализации таких специфических свойств музыкального материала, как *повторения, расширения* и т. п., внес И. Рипель [Joseph Riepel] (1709—1782), труды которого Г. Хр. Кох, сам стоявший у истоков анализа, определил как «первый луч света» (*Bent, 14*).

С другой стороны, и в работах современных авторов все чаще можно обнаружить осознание того факта, что теория анализа традиционных структур не в состоянии охватить своими категориями музыку, написанную в традициях барокко, и более раннюю. Вильям Ротштайн, например, в предисловии к своей книге «Фразовый ритм в тональной музыке» искренне заявляет: «Фактическое исключение форм музыки барокко из этой книги может быть легко оправдано, хотя я упорно пренебрегаю оправданиями. Я просто не понимаю ритм фраз в музыке барокко так же, как я его понимаю в более поздней тональной музыке» (*Rothstein 1989, VII*). Е.А. Ручьевская и Н.И. Кузьмина справедливо утверждают, что в музыке до XVIII в. по-иному решались проблемы контраста, тональности, индивидуализации материала (*Ручьевская 1990, 153—155*).

Наступает и понимание принципиальной разницы между музыкой обозначенного периода и материалом музыки XX в., порвавшей связи с тональностью: «В связи с многими новшествами в мелодии, гармонии, ритме, текстуре и т. д., которые имеют место в музыке XX в., можно полагать, возникли далеко идущие перемены в процессах формообразования; здесь уже нельзя говорить о повторении, контрасте и варьировании как об основах, на которых строятся музыкальные формы» (*Christ, 429*); на это же обстоятельство обращает внимание и В.П. Бобровский: «Подходить со структурной меркой, возникшей в процессе развития классической музыки, к явлениям современной музыки далеко не всегда возможно. Часто бывает необ-

ходимо отказаться от классического структурного понимания темы и перейти к более широкому, функциональному» (Бобровский 1978, 21). И Бобровский, и авторы американской монографии говорят о процессах формообразования и структуры, но, как очевидно, в этих рассуждениях фигурируют прежде всего смысловые параметры музыкального материала.

Отдает себе отчет в отличиях музыки указанного хронотопа от музыки более ранней или позднейшей, как уже говорилось, и В.В. Медушевский. Он обстоятельно выявляет и сравнивает особенности структуры и материала классической музыки и музыки барокко (Медушевский 1993, 126—127), а страницей далее он признает, что для анализа тематических процессов в новой музыке «нужна иная стратегия познания» (там же, 128); музыка XVI и XX вв. противопоставляется музыке XVIII—XIX вв. в учебнике анализа Клеменса Кюна (Kühn, 7). О музыкальном мышлении в этой связи пишет Дональд Фергюсон (Ferguson, 171—273), в историческом плане проблема рассмотрена В.Д. Конен (Конен 1974, 108—109), а непосредственно в применении к анализу на это указывают Е.А. Ручьевская и Э. Кос (Ручьевская 1981, 126; Kohns, 1—2).

Действительно, сравнивая с изучаемым музыкальным материалом предшествовавший ему, равно как и следующий за ним, трудно удержаться от ощущения резкого перепада свойств, который С.С. Скребков обозначил как «скачок через бездну» (Скребков 1973, 111). И хотя эволюционные процессы, результатом которых оказался этот «скачок», выявлены, все же различия настолько ощутимы, что как бы заслоняют собой плавность перехода.

Установление в качестве преимущественного гомофонно-гармонического типа мышления привело к переносу внимания с *cantus firmus* на мелодию как таковую, а это проявилось, в свою очередь, в дифференциации материала на фон и рельеф; все более действенная гармоническая логика вызвала к жизни ладовую поляризацию и вытеснение модального мышления тональным; секуляризация музыкального искусства оказалась неизбежно связанной с проникновением в профессиональное творчество танцевально-маршевых жанров, которые, в свою очередь, укрепили в качестве основы акцентную ритмику; появление все большего числа чисто инструментальных жанров сделало необходимым формирование специфических структур, которые не нуждались в опоре на словесный текст, но убеждали своей внутримызыкальной логикой. Последнее же оказалось возможным только на основе нового музыкального материала с отчетливо выявленными фоном и рельефом, закрепившимися чертами экспозиционности, гармонической логикой, обеспечивающей выполнение материалом функций подготавливающего и завершающего, и т. д.

Благодаря появлению рельефа наряду с контактными связями возникают связи дистантные, арочные, приводящие к повторам и отсюда — к репризности⁷.

Утрата этих качеств как осязаемого на слух фактора в XX в. также реализовалась в изменении фундаментальных свойств музыкального материала и, как следствие, в смене основ формообразования. В частности, максимальная индивидуализация материала вызвала к жизни столь же радикальную индивидуализацию структуры, и для ее анализа поистине нужна другая стратегия.

Может, наконец, возникнуть вопрос: а нужна ли в таком случае теория анализа для той, традиционной музыки, которая уже давно существует и в значительной мере изучена? Вот что по этому поводу думает Леонард Ратнер, немало времени и сил посвятивший изучению творчества венских классиков: «Много написано об этой музыке и ее создателях. Библиотечные полки забиты исторической литературой, биографиями, обзорами, библиографиями и исследованиями отдельных жанров. Все же нечто ускользает от нас в этой обширной литературе...» Этим нечто, считает Ратнер, является путеводитель по тем «основам», согласно которым «эта музыка была написана» (*Ratner 1980, XIV*). А если учесть, что именно традиционная музыка — музыка второй половины XVIII, XIX и первых десятилетий XX в. — это та музыкальная материя, которая как живое искусство звучит со всех концертных эстрад и оперных подмостков, распространяется средствами массовой информации, изучается студентами и учащимися на всех уровнях музыкального образования, доставляет и, видимо, еще долго будет доставлять радость от соприкосновения с ней, является источником вдохновения для нынешнего поколения музыкантов и, вероятно, останется таковым и для поколений последующих, то исследование этих основ, можно думать, — задача все еще актуальная.

* * *

Приступая к характеристике музыкального материала обозначенного выше хронотопа, необходимо очертить *закономерности его классификации*, ибо в противном случае между параметрами материала устанавливается только один уровень отношений — смежности, а другие уровни, такие, как оппозиция, иерархия и т. п., оказываются исключенными, лишенными действенного теоретического смысла. Именно так часто выглядят ряды понятий: «музыка вступления, изложения, развития, заключения» (Н.Пейко) (*Цуккерман 1994, 162*), или: «“типы изложения” — экспозиционный, развивающий, заключительный» (*Цуккерман 1970, 123*); «завершение принимает виды:

дополнения, коды... и репризы» (Бобровский 1978, 28); шесть функций частей: 1) вступительная; 2) экспозиционная; 3) связующая; 4) срединная; 5) репризная; 6) заключительная (Холопова, 46).

Речь идет сейчас не о верном или неверном смысле, вкладываемом в то или иное понятие, но о том, что понятия в этих рядах либо просто сосуществуют, либо оказываются не вполне адекватно сгруппированными.

По авторитетному суждению Мишеля Фуко, «классифицировать... — это значит уже в исходном побуждении к анализу связывать видимое с невидимым как с его скрытой причиной, а затем восходить от этой скрытой архитектоники к тем ее видимым знакам, которые даны на поверхности тел», и он особо отмечает, что, изучая образовавшиеся группы явлений одного класса, «нужно анализировать каждую из этих групп саму по себе, рассматривая не тонкую нить сходств, которая может связать одну группу с другой, но то сильное сцепление, которое превращает саму эту группу в замкнутое единство» (Фуко, 255, 296). Думается, в этих советах скрыта глубокая истина, которую нельзя игнорировать.

Предложенная в главе I классификация музыкального материала по его принадлежности к определенному *типу*, с точки зрения присущего ему *способа существования* и, наконец, на основе выполняемой им *функции в формообразовании (хромотопической функции)*, как представляется, соответствует этим требованиям: каждая из этих групп отчетливо замкнута (сцеплена) общими фундаментальными свойствами, внутри же групп возникает дифференциация, обусловленная не столько видимыми, внешними факторами, сколько смысловым наполнением, определяющим любую отдельно взятую разновидность.

2

Понятия «фон» и «рельеф» в современную отечественную аналитическую теорию введены Ю.Н. Тюлиным (Тюлин 1962, 25; см. также: Цуккерман 1983, 317), хотя, конечно, как отличительные признаки музыкального материала неоднократно отмечались и ранее.

Дифференциация материала на эти два его типа осуществилась к началу обозначенного периода в истории европейской музыки, хотя «актуализация принципа рельефно-фоновых отношений ... начинается в искусстве Возрождения» (Александрова, 12). Наиболее четко временную сферу рельефно-фоновых отношений очертила Е.А. Ручьевская. Обозначая одну из ипостасей фона как *общие формы движения*, она справедливо вопрошает: «Но что можно считать

общими формами движения в хоровой музыке средневековья или Ренессанса, или в одноголосных формах фольклора, или в сплошь насыщенной тематическими элементами полифонической фактуре современных авторов?» (*Ручьевская 1977, 57*); при этом она вполне оправданно говорит о «неоткристаллизовавшемся или декристаллизованном» материале хоров Палестрины или «сверхконцентрированном» — Веберна (*там же*). Очевидно, что подобная дифференциация была длительным историческим процессом, завершившимся только ко второй половине XVIII в.⁸ и продержавшимся как отличительное свойство материала два столетия.

Ю.Н. Тюлин и В.А. Цуккерман касаются проблем, связанных с рельефом и фоном, усматривая в них явления, помогающие «слушателю раскрыть форму и содержание произведения» (*Цуккерман 1983, 317*); подробно исследует взаимоотношения этой пары понятий с категорией «тематизм» Е.А. Ручьевская (*Ручьевская 1977, 55—78*). И в том и в другом случае оппозиция рельеф — фон рассматривается как фактор *смыслообразующий* (хотя мнение Цуккермана в этом отношении обозначено менее определенно). Эта точка зрения как бы оспаривается В.В. Медушевским, считающим, что «если бы распознавание материальных отношений тождества, сходства, различия, части—целого поручить машине, ей *не понадобилось бы знания смысла*. То же можно сказать и о фактурно-тематическом соотношении голосов по принципу рельеф—фон, существенному для гомофонии» (*Медушевский 1993, 110*; курсив мой. — *М.Б.*). Как можно полагать, Медушевский под смыслом произведения понимает в данном случае исключительно образно-эмоциональную сферу, оставляя за специфически музыкальной только чисто формальные аспекты; кроме того, представляет интерес отнесение «сходства, тождества, различия, части—целого» к сфере «материальных отношений», а «принципа рельеф—фон» — к области «фактурно-тематического соотношения голосов»: неясно, что здесь материал, что — смысл и что — структура?

Можно было бы возразить, что распознавание фона и рельефа не всегда очевидно не только для машины, но и для музыканта-аналитика, причем эта неочевидность вызвана не ущербностью аналитика, но диктуется самим текстом и является важным фактором его драматургии (т. е. опять-таки смыслово-содержательной стороны).

Приходится, однако, констатировать, что позиция, согласно которой обозначенные Медушевским параметры выведены за пределы смысловой сферы, существует и требует контраргументов.

Что это значит — быть рельефом, быть фоном? Вероятно, принадлежность к какому-то из типов материала свидетельствует о том, что материал обладает некоей суммой качеств, свойств, которые по-

зволяют ему либо выделиться из общего звучания, обрести индивидуальность, стать заметным, либо, напротив, «уйти в тень» всеобщности, одинаковости, «суммарности» (по выражению Е.А. Ручьевской). Являются ли такие качества, как яркость и размытость, индивидуальность и суммарность, факторами структурными? Думается, что нет: хотя и можно выделить какие-то области структуры, для которых в большей степени характерен рельефный материал, а для других — фоновый («основные и второплановые разделы», как их определяет В.А. Цуккерман; *Цуккерман 1983, 317*), но жесткой корреляции здесь нет.

С другой стороны, рельеф и фон не могут быть очерчены никакими определенными структурными параметрами: их масштаб может колебаться в сколь угодно широких пределах, их соотношения не охватываются фактором нормативности—ненормативности. Наконец, восприятие материала как фона и рельефа (особенно когда и тот и другой представлены в своих ярких образцах) может быть осуществлено и вне контекста, т. е. во внеструктурном (по отношению к целому) пространстве.

Существует точка зрения, согласно которой фон, в отличие от рельефа, бесструктурен во внутреннем строении («Различия между структурой и орнаментом наблюдаемы во всех видах искусства. ...В музыке есть разница между ... позицией темы и чисто рамплиссажными разделами») (*Kohs, 4*; курсив мой. — М.Б.). Думается, однако, что скорее прав М.Г. Арановский, который находит, что «мелодией линия становится лишь тогда, когда переходит из структуры типа орнамента в структуру типа фразы...» (*Арановский, 4*), предполагая тем самым наличие двух *разных* типов структур. Но и здесь нельзя говорить о существовании жесткой корреляции. Главное же заключается в том, что структурный фактор все равно оказывается «на обочине» восприятия: мы слышим малоинтересные пассажи, не привлекающие внимания мерные повторения аккордов, или, напротив, яркий музыкальный материал или выразительнейшую гармоническую последовательность. Структурными параметрами это все *не обусловлено*. А если фон и рельеф находятся в вертикальном соотношении, т. е. звучат одновременно, их структура часто оказывается просто идентичной.

Высказывание Э. Кос и противоположное по отношению к нему — М.Г. Арановского сближает то, что Кос противопоставляет фону (орнаменту, рамплиссажам) в качестве рельефа *тему*, Арановский — *мелодию*. Между тем, как это убедительно показала Е.А. Ручьевская, отождествление рельефа ни с темой, ни с мелодией неправомерно: понятие рельефа гораздо шире и объемлет любой неординарный, яркий и индивидуальный материал, равно как и понятие фона

не всегда совпадает с так называемыми общими формами движения или общими формами звучания (*Ручьевская 1977, 70, 77*). Более того, оппозиция фон—рельеф, как это показано в главе I (пример 3 и связанный с ним текст), отнюдь не всегда является абсолютной и часто реализуется лишь в контексте целого (хотя любой материал, пусть и не всегда однозначно, можно оценить с позиций присущих ему черт фона и/или рельефа и вне контекста).

Недостаточно отчетливо осознается то обстоятельство, что и фон, и рельеф (т. е. каждый из этих двух типов материала) наделены *особым смыслом*, обеспечивающим существование содержания произведения в целом, которое нуждается в фоне ничуть не в меньшей степени, нежели в рельефе. И все же В.А. Цуккерман, с одной стороны, совершенно справедливо отметил, что «если устои формы реализуются в виде темы (а при значительном их числе — наиболее важными из них), то подчиненные этапы по большей части характеризуются менее выпуклым, “фоновым” материалом, “общими формами движения”. ... Что такая дифференциация материала ни в коей мере не должна расцениваться как минус, как “недостаток содержательности”. Временное снижение яркости и рельефности музыки в связующих частях и предыктах делается ради того, чтоб основные темы и опорные моменты формы прозвучали с наибольшей силой воздействия» (*Цуккерман 1980, 77*)⁹. Но, с другой стороны, он все же как бы предъявляет счет композиторам, утверждая: «жертвами чаще всего оказывались части, которые автор считал второстепенными... меньшая творческая активность, нежелание “ждать вдохновения” наблюдается чаще в отношении “фона”, а не рельефа» (*Цуккерман 1983, 318*). И в качестве примера приводит очаровательный хорал — трио антракта к III действию оперы Вагнера «Лозенгрин», который Цуккерман обозначил как «неинтересную, плоскую среднюю часть» (*там же*). Нет смысла полемизировать по поводу данной конкретной музыки: вопрос важен в его общетеоретическом аспекте.

Безусловно, «и божество, и вдохновенье» необходимы в процессе создания всего произведения, в том числе и в процессе творения фоновых составляющих целого текста, причем это касается не только фоновых разделов в их горизонтальном соотношении с рельефными, но и того фона, который звучит совместно с рельефом в вертикальном соотношении. Но вопрос-то ведь в другом: как оценить наличие этого вдохновения в разделах, которые не должны привлекать к себе внимания — можно ли при этом подходить к ним с той же меркой, что и к рельефу?

Вот, к примеру, фигура альтов, с которой начинается знаменитая симфония g-moll Моцарта, KV550 (пример 15а). На первый взгляд в ней нет решительно ничего особенного: нужна была пульсация

восьмыми в соль миноре, вот и взял «первое, что попало под руку». Где, казалось бы, в связи с этой фигурой место для «божества и вдохновения»?

Конечно, если сравнивать эту пульсацию с последующей за ней прекрасной мелодией, то ее фоновая, гораздо более скромная роль в создании характера целого очевидна. Но все же свою задачу этот материал выполняет: здесь нет той мягкости, ритмической «размытости», которыми характеризуется, скажем, гораздо более спокойное и уравновешенное начало четвертой части симфонии C-dur, KV 551 (пример 15б). В начале g-moll'ной симфонии ритмическая ткань сконцентрирована, насыщена, достигнут особый, необходимый именно в данном случае уровень плотности звучания, и для этого Моцарт нашел поистине гениальный ход: пульсация звучит двойными нотами у альтов — решение для того времени абсолютно неординарное (достаточно сказать, что во всей остальной партитуре первой части этот прием — двойные ноты — использован только в связи с упомянутой темой):

15a Molto allegro

15b Allegro molto

Иными словами, ценность фоновых разделов или пластов фактуры можно попытаться определить, только исходя из степени их соответствия задачам, выполнить которые они призваны (то же относится и к рельефу: обилие рельефа, его несоответствие контексту также способно нанести ущерб общей драматургии произведения).

И следует еще раз напомнить: когда речь заходит об оценке *художественных* достоинств произведения, необходимо сохранять максимальную сдержанность и не пытаться использовать средства анализа в качестве отмычки к «святая святых» — континуальному художественному мышлению¹⁰, ибо оно постижимо на совершенно ином уровне. Только на этом уровне огромное и, в сущности, чисто фоновое оркестровое вступление (Vorspiel) к «Золоту Рейна» — прологу вагнеровского «Кольца нибелунга» — ощущается как единственно возможное решение, соответствующее размаху этого уникального эпического полотна¹¹.

Проблема вертикального (в одновременности) и горизонтального (в чередовании) соотношений фона и рельефа на первый взгляд достаточно ясна и не вызывает разногласий. Однако если ее перенести на плоскость исторического развития свойств музыкального материала, то возникает необходимость определенных уточнений.

Выше показано, что рельефно-фоновые отношения материала возникают на определенной стадии развития европейской музыки и связаны прежде всего с музыкой гомофонно-гармонического стиля. Однако не вполне исчерпывающим представляется утверждение Ю.Н. Тюлина, что «гомофонный склад основан именно на вертикальном соотношении рельефа (солирующего голоса) и фона (сопровождения)» (Тюлин 1965, 25). Разумеется, вертикальное соотношение фона и рельефа неотделимо от представлений о гомофонно-гармоническом типе мышления, но в той же мере неотделимо от него и горизонтальное соотношение этих двух типов материала: смена рельефа и фона во времени — один из основных драматургических приемов, присущих развернутым гомофонно-гармоническим структурам (об этом речь уже шла). Таким образом, более справедливо утверждение, что гомофонно-гармонический стиль оказался той областью музицирования, в пределах которой развернулась *вся* богатейшая палитра вертикальных и горизонтальных рельефно-фоновых соотношений¹².

3

Принципы классификации музыкального материала с точки зрения *способа его существования* также нуждаются в некотором осмыслении. Здесь можно выделить два подхода, неправомерных с точки зрения предлагаемой системы.

Первый из них характеризуется почти безграничным употреблением термина «изложение». «... Разделы предвещения, экспонирования, закрепления, связки, “противоположения”, собственно развития и завершения характеризуются и выявляются через определенные типы изложения», — пишет Д.А. Арутюнов, а страницей далее упоминает о «заключительном типе изложения», а также о «развивающем, точнее, продолжающем типе изложения» (*Арутюнов 19, 20*; см. также: *Цуккерман 1980, 78*; *Стоянов, 11*)¹³.

Обратной стороной такого подхода оказывается столь же широкая трактовка понятия «развитие», которое используется и для обозначения противоположного способа существования материала, т. е. изложения («следует различать три типа развития: 1) экспозиционное, 2) продолженное, 3) разработочное») (*Тюлин 1962, 27*; см. также: *Тюлин 1965, 42*). Такая интерпретация понятия «развитие» оправдывается смыслом, который вкладывается в него автором: говоря об «экспозиционном развитии», Тюлин замечает, что, «в отличие от развития вообще, оно обычно называется изложением. Однако противопоставление этих названий неточно и может быть только условно, так как во всяком изложении имеется и развитие, хотя бы в своей начальной фазе» (*Тюлин 1965, 28, сноска 1*). Очевидно, что здесь смешиваются два понимания термина «развитие» (см. об этом далее).

Второй подход предполагает включение понятия «изложение» в контекст других категорий, вообще не входящих в группу, связанную со способом существования материала: «... существует пять общих логических функций: функции вступления, изложения темы (ее экспозиции), срединноразвивающая, связующая и заклочительная» (*Бобровский 1978, 26*).

Как это вытекает из представленных в главе I дефиниций, изложение в качестве способа существования может быть противопоставлено только развитию — принципиально другому способу существования материала, но отнюдь не категориям «вступление» либо «заклучение» (характерно, что В.П. Бобровский несколькими страницами далее сам как бы опровергает представленную классификацию: «Функция изложения может принимать два вида — вступления и собственно изложения») (*там же, 35*; курсив мой. — М.Б.).

Нередки ситуации, когда изложение как способ существования материала появляется в срединных, разработочных разделах (феномен появления новой темы или так называемого «эпизода в разработке», который, если не представляет собой целиком изложение, то часто начинается с него), когда заклочительная часть экспозиции сонатной формы характеризуется изложением, пусть и сжатым, нового материала, образуя «заклочительную тему» и т. п.¹⁴. Иными

словами, способ существования материала не связан напрямую с реализацией одних и тех же функций.

Даже столь характерная для изложения функция *начала произведения*, способность выполнять которую является единственным серьезным критерием, позволяющим отличить изложение от развития, даже эта функция иногда тем не менее выполняется развитием, если композитор стремится создать эффект внедрения слушательского сознания прямо в центр действия (как, например, во вступлении к Вальсу в балете Чайковского «Спящая красавица»).

Иными словами, изложение и развитие, взятые по отдельности, могут быть способом существования материала *любого типа* и выполнять *любую функцию в формообразовании*; единственное, что невозможно — это соединение *в одновременности*, в рамках *одного материала и изложения, и развития*¹⁵. Именно это обстоятельство оказывается решающим для объединения их в одну группу в качестве противоположных членов оппозиции. В неявной форме эта оппозиция представлена уже А.Б. Марксом: «Всякая мелодически организованная последовательность тонов, не представляющая удовлетворяющего заключения, называется ходом» (Маркс, 192), т. е. мелодические организованные последовательности могут быть *либо ходом, либо чем-то ему противоположным* — т. е. изложением (у Маркса оно обозначено как *период* и *предложение*, что, как это будет видно далее, вполне соответствует излагаемой здесь концепции).

* * *

Как способ существования музыкального материала *изложение* представляет собой феномен, оказавшийся возможным только на определенном уровне развития европейского музыкального мышления. Ни монодическая культура раннего средневековья, ни многоголосие более поздних его стадий, ни высокий полифонический стиль не содержат музыкальный материал, о котором можно было бы сказать, что он существует как изложение: единственным, что отличало изложение от иного способа существования музыкального материала, было *одноголосное* начало каждой строфы мотета или ричеркара, канцоны или фуги (т. е. фактор не смысловой, а скорее структурный)¹⁶. Одноголосие, унисон долгое время и после этого оставались знаком начала произведения. Проблема же формирования специфических свойств *начального материала* в многоголосной инструментальной музыке оказалась для композиторов очень сложной, решалась не одно десятилетие и даже не одно столетие.

Начался этот процесс, вероятно, с танцевальной музыки, в которой изложение и развитие относительно противопоставлены уже на

сравнительно ранней стадии. Вот пример — пара лютневых танцев середины XVI в. — Der Prinzentanz и Proportz (Tanz und Nachtanz); в каждом из них начало и продолжение обладают, соответственно, уже вполне выраженными чертами изложения и развития, причем, что характерно, в первом разделе Nachtanz, т.е. второго из них, изложение (т. 14—30) выражено менее ярко, чем в первом — Tanz, но настолько ощутимо, чтобы быть противопоставленным развитию.

Лютневые танцы (ок. 1550)

16 DER PRINZENTANZ (Медленно)



PROPORTZ (Быстро)





Процесс формирования отличительных свойств изложения и развития шел медленно, и о его относительно завершении можно говорить только в связи с эпохой венских классиков. Относительном, так как изложение и в этот период безусловно реализуется только в начале произведения, в показе, например, первой, главной темы сонатной формы, но далеко не всегда в такой же мере ощутимо в теме побочной партии, причем это касается не только относительно ранней классики (скажем, сонат Гайдна), но даже у Бетховена в определенных случаях изложение в теме побочной партии носит недостаточно выявленный характер (например, тема побочной партии в первой части сонаты для фортепьяно № 19, оп. 49, № 1).

С другой стороны, в классической музыке показ темы даже в разработке или в эпизоде уже часто обладает вполне ощутимыми чертами изложения, экспонирования, которые воспринимаются как таковые не только в контексте, но и вне него:

Бетховен. Соната для ф-п. № 5 (оп. 10, № 1), I ч.

17 [Allegro molto e con brio]



Эффект начальности, показа каждый раз достигается индивидуальными средствами, представляет собой результат конкретного уникального решения и потому не поддается какой-либо типизации. Начальные стадии произведения потому и формировались с такой неспешностью, что к ним требовался сугубо творческий подход. И если можно говорить о чем-то присущем изложению во всех случаях, то только одно его свойство может быть названо с полной определенностью: реальная или потенциальная способность данного материала *начать* произведение, его *уместность* в начале; еще шире — *ощущение показа*, демонстрации, экспонирования. Иными словами,

изложение как таковое постигается на уровне интуитивного восприятия, сформированного музыкой хронотопа, о котором идет речь, воспитанного ею, и потому ориентирующегося в специфических свойствах способа существования материала. Попытка обозначить как-то типические черты изложения (*Способин, 30—31*) уже самим автором поставлена под сомнение, так как каждый из трех обозначенных Способиным критериев (тематическое единство, тональное единство, структурное единство) тут же обнаруживает свою сугубую относительность. Более того: каждый из этих критериев и все они, вместе взятые, могут быть с успехом реализованы и в развитии.

Типические черты изложения, которые могут быть сформулированы, сугубо локальны и «работают» даже не в пространстве стиля определенного композитора, но, в лучшем случае, в произведениях только одного из периодов его творчества¹⁷. Остается одно — так воспитать интуитивное ощущение этого способа существования материала, чтобы безошибочно и вне контекста определять ярко выраженную его реализацию и с большой степенью уверенности ориентироваться в более сложных, не столь очевидно обнаруживаемых воплощениях. Более чем двадцатилетняя практика преподавания анализа ученикам с разной степенью предварительной подготовки убеждает, что цель эта вполне достижима, а результаты оправдывают вложенный труд.

* * *

Исключительно важной для предлагаемой аналитической системы оказывается категория «переизложение».

Ю.Н. Тюлин рассматривает *переизложение* как начальную, но все же одну из стадий *развития* (Тюлин 1965, 28). Примерно так же, т. е. как «принципы развития», трактует «повторение и измененное повторение» И.В. Способин (*Способин, 43*; текст и первые два звена таблицы). И в этом случае недоразумение также проистекает из смешения двух разных толкований категории «развитие».

Да, повторение в музыке, даже когда оно осуществляется без каких-либо изменений в самом нотном тексте (в реальном звучании изменения неизбежны), всегда представляет собой некое поступательное движение, т. е. *развитие в общепроцессуальном смысле*¹⁸. При этом повторяться может любой материал, в том числе и тот, способом существования которого является развитие. Представляется принципиально важным, однако, сосредоточить внимание не на всяком повторении, но только на повторяющемся *изложении* одного и того же материала, в частности таком, о котором Ю.Н. Тюлин пишет: «Экспозиционное развитие [т. е. изложение] встречается не только в первом, но и в повторных показах тематического материала

(в репризе, рефренах)» (Тюлин 1965, 28). Именно к такого рода явлениям и должна относиться категория «переизложение». В рамках настоящей системы эта категория охватывает все случаи *повторного изложения* материала.

Само по себе понятие повторного изложения, напомним, включает в качестве обязательных два момента. Во-первых, речь идет о материале, который ранее уже был изложен (как минимум однажды); очевидно, что установление этого факта невозможно вне изучения произведения в целом. С другой стороны, в связи с переизложением речь идет именно об изложении как о способе существования материала, а это обстоятельство должно быть осознаваемо и вне контекста. Говоря о переизложении, следовательно, мы не покидаем сферу показа, экспонирования материала.

Всякое переизложение рассматривается как принадлежащее к одному из трех типов: *повторение* (т. е. переизложение без изменений), *переизложение с декоративными изменениями* и *переизложение с существенными изменениями*. Следовательно, в переизложении изменения не только имеют место, но и подразделяются на две категории¹⁹. Водораздел между ними, однако, не может рассматриваться как некая жесткая граница, содержащая одинаковые признаки дифференциации для всех без исключения случаев.

Восприятие изменений как декоративных или существенных в значительной мере зависит от временного и, если так можно выразиться, *событийного расстояния* между изложением и переизложением: чем это расстояние протяженней, чем более оно насыщено внутримызыкальными событиями, тем более ощутимыми должны быть изменения, чтобы их можно было воспринять как существенные, и соответственно тем уже становится круг существенных и — шире — декоративных изменений. Изменения по-разному квалифицируются применительно к переизложению, которое, скажем, происходит во втором предложении периода повторного строения, по сравнению с первым, либо к переизложению в рамках удвоенного периода, либо в репризе простой трехчастной формы и в аналогичном разделе сложной трехчастной или сонатной формы.

Каковы бы эти изменения, однако, ни были, они, оставаясь в рамках *переизложения*, не могут: а) превратить *изложение в развитие* и б) создать эффект изложения *другого материала*. Для достижения этой цели (т. е. сохранения и тематического материала, и способа его существования) композиторы часто используют характерный прием: переизложение начинается либо без изменений, либо с изменениями декоративными. Настоящая же трансформация возникает, как правило, уже со второго предложения, когда факт переизложения очевиден, когда узнан уже однажды изложенный материал, и вот

здесь-то композитор более свободен в своих действиях, далее видоизменяя этот материал, подчас до неузнаваемости.

Предлагаемая система классификации переизложений отражает реально существующие отношения, что позволяет ей выступить в качестве основы для систематизации разновидностей удвоенного (утроенного) периода, удвоенных простых форм, типов реприз, характеристики вариационных циклов и т. п.

4

Ранее уже была затронута проблема двойственности в понимании категории «развитие». Развитие, понимаемое как процесс, т. е. как *целенаправленное движение от начала произведения к его концу*, действительно, охватывает все произведение в целом и, соответственно, насыщает собой каждую клеточку материала — независимо от его характеристики по другим параметрам²⁰. Такое развитие определено в главе I как *развитие в общепроцессуальном смысле*, и, разумеется, всякий раз подобное употребление термина будет оговариваться.

Но этим термином обозначен и *способ существования материала*, противоположный и противопоставленный изложению. Противопоставление сосредоточено в той же плоскости, которая является определяющей и для изложения, а именно: *развитие* — это такой способ существования материала, который делает его *неуместным в начале* музыкального произведения, который не вызывает ощущения *показа*, но характерен для материала, помещенного *после изложения*, представляющего собой его продолжение или средний раздел структуры.

Осознание развития как особого способа существования музыкального материала и способность отличать его от изложения позволяют отчетливо понять разворачивающуюся структуру целого, часто основанную на смене изложения и развития как *главном факторе*, членящем это целое на разделы, различающиеся по своей функции.

Однако понимание смысла музыкального произведения в значительной мере связано и с дифференциацией самого развития на различные его типические разновидности — по степени весомости и по той роли, которую развитие выполняет в музыкальном целом.

Место развития в произведении зависит в значительной степени от того, что собой представляет данное творение — небольшую пьесу, миниатюру или развернутое до значительных масштабов сочинение. Понятно, что в первом случае, когда дело, как правило, ограничивается изложением, показом, развитие как способ существования матери-

ала может просто отсутствовать либо играть сравнительно скромную роль; в произведении же крупном изложению не может быть уделено много места (оно, как правило, ограничено периодом или несколькими периодами), и тогда роль развития ощутимо возрастает.

Эта закономерность, однако, не может быть положена в основу классификации *типов развития*, ибо масштаб развития и степень его весомости хотя и взаимосвязаны, но их связь далеко не всегда однозначна. Весомость развития и, соответственно, его место в целом, скорее, проистекают от присущей ему *интенсивности, напряженности, внутренней динамики*. Именно эти свойства и составляют отличительные признаки разновидностей рассматриваемого способа существования материала.

Здесь выделяются два фактора, оказывающие ощутимое влияние на степень интенсивности развития: гармоническое движение и интонационно-тематические свойства материала.

Касаясь проблемы *связки-перехода* как наименее интенсивного типа развития, следует прежде всего обратить внимание, что эта его черта обусловлена именно гармоническими характеристиками. Предельное ограничение гармонического движения, независимо от наличия или отсутствия тематических элементов²¹, создает ощущение минимальной динамики в драматургии, как бы «бега на месте». Такова, например, середина трио в менуэте из Первой симфонии Бетховена, где наличие тематических элементов из первой части трио несомненно, но которая в смысле интенсивности драматургического развития по всем признакам представляет собой развитие типа связка-переход.

18 [Allegro molto e vivace]



Следует также иметь в виду, что и многоголосие, образующееся благодаря «утолщению» голоса его удвоением в терцию, движением секстаккордами или другими однородными типами созвучий, а также противонаправленными мелодическими ходами (особенно когда это движение осуществляется с использованием органного пункта), — такое многоголосие сродни одноголосному мелодическому движению и при отсутствии функционального и тонального развития приравнивается к нему и, следовательно, тоже существует как связка-переход.

Бетховен. Квартет. оп. 18, № 6, I ч.

19 [Allegro con brio]

The musical score is presented in three systems, each containing four staves for the instruments: Violin I (V-nl I), Violin II (V-nl II), Viola (V-le), and Cello (V-c.).

- System 1 (Measures 19-22):** The Violin I part begins with a half note G4, followed by a series of eighth notes. The Violin II part has a half note F4, followed by eighth notes. The Viola part has a half note E4, followed by eighth notes. The Cello part has a half note D4, followed by eighth notes. There are many intervals of thirds and sixths between the parts.
- System 2 (Measures 23-26):** The texture continues with similar polyphonic patterns. The Cello part has a *p* (piano) dynamic marking at measure 25.
- System 3 (Measures 27-30):** The patterns continue. The Cello part has a *p* (piano) dynamic marking at measure 27.



Две другие разновидности — *продолженное* и *разработочное развитие* — характеризуются вполне развитым гармоническим движением, возможными сменами тональности, но отличаются друг от друга интенсивностью интонационно-тематического напряжения.

Само по себе понятие «продолженное» (у В.П. Бобровского — *продолжающее развитие*) не получило достаточно четкого определения в существующей литературе. Можно даже отметить известные расхождения в его толковании у Ю.Н. Тюлина и В.П. Бобровского: «В продолженном развитии ранее изложенная музыкальная мысль подвергается уже некоторому преобразованию. В одних случаях продолженное развитие близко экспозиционному изложению, отличаясь от него лишь деталями... В других случаях продолженное развитие более определенно идет по новому пути, не теряя, однако, ясной связи с тематическим материалом в его первоначальном виде» (Тюлин, 28); «В продолжающем развитии преобладает обновление. Его антагонист (уподобление) играет при этом сдерживающую роль, обеспечивая естественность возникновения нового, где в той или иной степени наблюдается связь с предшествующим» (Бобровский 1978, 36). Однако ни то ни другое определение не дают все же четких критериев, которые позволили бы аналитику отличить эту разновидность от разработочного развития.

В предлагаемой системе таким критерием для *разработочного развития* является факт членения всего раздела, содержащего развитие в качестве способа существования материала, на фрагменты, отличающиеся друг от друга интонационно-тематическими чертами либо сохраняющие общие черты тематизма, но характеризующиеся различными способами его преобразования (вычленением отдельных мотивов, их группировкой в более крупные построения и т. п.). На это обстоятельство обращают внимание и Бобровский, и Тюлин, рассматривающие разработочное развитие как особую категорию²². Именно для разработочного развития в высшей степени характерны процессы *дробления, суммирования и замыкания*.

Раздел же, в котором сосредоточено продолженное развитие, представляет собой либо цельное построение; либо оно характеризуется внутренним членением, однако фрагменты, на которые оно распадается, *одинаковы* или *подобны* и по интонационно-тематическому их рисунку, и по способу преобразования тематического материала, и по структуре («Если вариантно-продолжающее развитие предполагает слитность целостных построений, то разработочное основано на дробности и расчлененности») (Бобровский 1978, 37).

В главе I приведены примеры, наглядно иллюстрирующие эти положения. Интонационно-тематическое единство, единство способа преобразования тематизма и, с другой стороны, расчлененность в сочетании с множественностью тематических элементов либо с множественностью способов их трансформации — и есть та грань, которая достаточно четко отделяет два типа развития, ибо именно от этого зависит большая или меньшая действенность и интенсивность развития²³.

Характеристика развития по предложенным параметрам позволяет не только установить сам факт в различии способа существования материала, но и в значительной степени осознать те процессы, которые скрыты за категорией «развитие» и которые до сих пор либо игнорировались, либо анализировались как всякий раз индивидуальное, нетипическое решение.

5

Следующая группа характеристик музыкального материала в настоящем издании названа, вслед за Ю.Н. Тюлиным, *функциями музыкального материала в формообразовании* (они названы им также «психологическими функциями») (Тюлин, 29). Однако теоретически корректно было бы назвать их *хронологическими функциями*, поскольку, во-первых, как это было показано, и другие параметры материала оказывают свое воздействие на процессы формообразования, а во-вторых, и формообразующая их роль и несомненный психологический эффект с ними связанный находятся в прямой зависимости от взаимоотношений материала с музыкальным *временем* и с тем *местом*, которое музыкальный материал занимает в реальном контексте. Дело в том, что благодаря отчетливой временной нацеленности на *будущее*, *прошедшее* или *настоящее* музыкальный материал обладает совершенно поразительной способностью сообщать о своей роли в контексте, т. е. о своем *месте* в целом, даже будучи извлеченным из этого целого.

Ничего подобного не знает никакой иной вид художественного творчества. По фрагменту литературного произведения или живопис-

ного полотна, кинофильма или архитектурного сооружения в лучшем случае можно понять, находится ли указанный фрагмент в центре внимания или на его периферии (по степени «прописанности фактуры» — понимая это выражение в широком смысле). Музыкальный же материал (в пределах обозначенных исторических и региональных границ) обладает этим свойством в полной мере. Его способность быть *основным, подготавливающим и завершающим* сразу дает представление о его *месте в музыкальном целом*. Это оказывается возможным, как уже указывалось, только в условиях особых отношений материала с феноменом музыкального времени, разворачивающегося в процессе становления, протекания музыки.

Скорее всего, именно эту черту музыкального материала имел в виду Ф. Гершкович, когда писал: [То], «что эпохальное произведение Пруста представляет собой выражение *новой концепции о времени*, рассматривающей время как уловимый в своей — как бы *вещественной — сущности феномен*, стало в определенной степени уже давно достижением литературоведческой мысли. Давно стало все яснее вырисовываться представление о том, что в романе о потерянном и вновь найденном времени оно, время, не есть — как в нормальном романтическом произведении — русло (короткое или длинное, широкое или узкое), по которому текут действия его героев; здесь само время — единственный герой! Здесь время действует!..

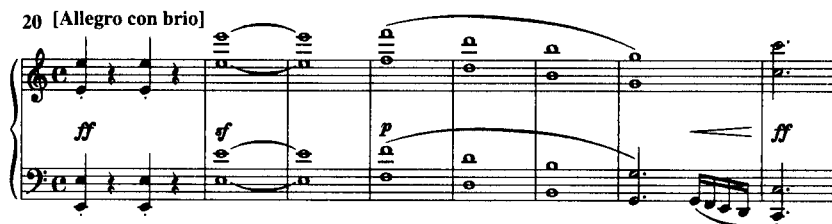
Однако мальчик из Комбрей, которому удалось перетасовать начало романа с его концом, не может претендовать на патент “вещественного” времени. Оно появилось в творчестве Бетховена за целых сто лет до прустовской “*belle époque*”, представляя собой почву, на которой зиждется исключительность этого творчества» (Гершкович, 308).

«Вещественное» музыкальное время в его трех ипостасях (прошлое, настоящее, будущее) как бы впечатано в исследуемый музыкальный материал, и именно этим определена его хронотопическая функция — его способность быть подготавливающим, завершающим и основным.

* * *

Сущность *подготавливающего* ²⁴ *материала*, как это показано в главе I, заключается в том, что он *направлен в будущее*, в ту его точку, где должно произойти некоторое событие: появиться основной материал. В этом смысле нет *принципиального* различия между тем подготавливающим материалом, которым характеризуется вступление, открывающее собой музыкальное действие, и, скажем, предиктом, предвещающим появление репризы, — при том условии,

разумеется, что и в том и в другом случае действительно звучит подготавливающий материал. Подготавливающий материал во всех его проявлениях характеризуется одинаковыми специфическими свойствами: *преобладанием неустойчивости* и тенденцией к *доминированию фона* — будет ли это, скажем, однотактовое вступление к теме главной партии первой части g-moll'ной симфонии Моцарта (пример 15а), или гораздо более развернутое — в Первой симфонии Бетховена, или материал, предшествующий репризе первой части этой же симфонии:



Это может быть материал различной продолжительности — от нескольких тактов до нескольких десятков тактов (например, предыкт перед появлением начальной темы главной партии в коде финала Седьмой симфонии Бетховена включает 42 такта). Но его характеристические свойства, которые обуславливают *минимальную концентрацию внимания на нем самом и максимальное ожидание будущего*, остаются неизменными. Показательно, что они не меняются по сути и с течением исторического времени: те же качества, например, присущи подготавливающему материалу почти 30-тактного предыкта перед кодой финала Пятой симфонии Шостаковича (ц. 129 партитуры и далее).

В то же время нельзя отождествлять структурное понятие (вступление) и смысловое (подготавливающий материал): вступление — это раздел большей структуры, предшествующий ей, но вступление не обязательно должно представлять собой подготавливающий материал (хотя это и распространенный случай): так, например, вступительный раздел первой части «Неоконченной симфонии» Шуберта, вступление к Цыганской песне Кармен (начало II акта), к романсу «Не пой, красавица при мне...» Рахманинова и тем более — к Седьмой симфонии Бетховена — все это отнюдь не подготавливающий материал или, в некоторых из этих случаев, не только подготавливающий.

С другой стороны, место, которое занимает подготавливающий материал, — это не обязательно вступления и предыкты разного уровня и значимости: он может фигурировать и в других обстоятельствах,

подменяя собой иной материал, предполагающийся в данное время и в данном месте, иногда подчеркнуто «обманывая» наметившиеся ожидания. Если такая подстановка является не следствием неумелости или нечуткости композитора, но итогом творческой находки, то такое несовпадение хронотопической и реальной функций материала вызывает особый смысловой эффект (пример такого эффекта будет продемонстрирован далее).

Учитывая, что суть подготавливающего материала есть результат воздействия двух факторов — тонально-гармонической неустойчивости и, если так можно выразиться, неустойчивости интонационно-тематической (В.А. Цуккерман, среди прочего, пишет о «сужении амплитуды гармонических средств» и «тематическом разрежении») (Цуккерман 1970, 122), — понятно, что формирование подготавливающего материала происходит не ранее нижней границы обозначенного исторического периода, т. е. в тот момент, когда уже появились фоно-рельефные и тонально-гармонические отношения.

* * *

Завершающий материал в эмбриональных своих проявлениях появляется гораздо раньше — в то время, когда формируется само понятие каданса как завершения части или целого, т. е. еще в недрах полифонии *ars antiqua*.

Следует хорошо осознать принципиальное отличие двух хотя и родственных, но все же разных явлений: *завершения* и *завершающего материала*. Первое из них — это замыкающий какое-либо построение кадансовый оборот с заключительной тоникой (полный каданс). Если это просто завершение, оно не представляет собой выделенный интонационно или структурно раздел, но является органической частью того раздела, чьим небольшим фрагментом это завершение является. *Завершающий материал*, напротив, выделен пусть и в небольшой, но все же очерченный раздел, границы которого легко установимы. И что весьма важно, весь этот раздел направлен к достижению только одной цели — остановить движение, замкнуть его: в этом его смысл, которому подчинены все остальные факторы.

С точки зрения интонационно-тематической завершающий материал может представлять собой либо некий оборот, вычлененный из *завершения*, как это происходит в менуэте из сонаты для фортепиано, ор. 2, № 1 Бетховена (пример 8, т. 10—14); либо совершенно новый или производный тематический оборот — таков материал, завершающий экспозицию первой части бетховенской сонаты для фортепиано, ор. 10, № 1 (пример 21); либо трио из третьей части его же сонаты для фортепиано № 4 (ор. 7) (пример 9, т. 44 и далее).



Именно к завершающему материалу относится замечательная и почти исчерпывающая характеристика используемых в нем средств, которую дал В.А. Цуккерман: «Функция завершения обладает своим не менее развитым и богатым арсеналом средств. Назовем их. Таково упорное приведение к ладовой и метрической тонике. Первое из них не нуждается в комментариях, что же касается “приведения к метрической тонике”, то здесь я имею в виду стопы ямбического типа с длинными затактами. Они ведут к сильной доле, как к завершающему устою, подобно тому как гармонические обороты ведут к тонике. Далее, это утверждающие, точные или почти точные повторы, сперва крупные, затем более дробные. Это — постепенное свертывание движения и лаконические проведения либо всей основной темы (если она устойчива) или ее начальной устойчивой части. И здесь, как и в предыдках, происходит постепенное сужение гармонической амплитуды, но только противоположное по смыслу: от широко развитых построений кадансового типа через сжатые каденции мы переходим к тоническому трезвучию, нередко длительно фигурируемому, и, наконец, к однозвучной унисонной тонике. Действует своего рода “семантика прощания”, т. е. фактурные и функциональные переклички, очень обычные в заключительных частях» (Цуккерман 1970, 124).

В этой характеристике, помимо ее, как уже сказано, исчерпывающего характера, представляет особый интерес и нуждается по крайней мере в двух комментариях оброненное Цуккерманом словосочетание «своего рода “семантика прощания”».

Первый из них связан с желанием обратить внимание читателя на то обстоятельство, что, говоря о «своего рода семантике», автор тем

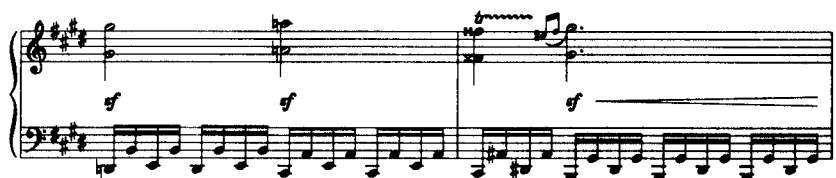
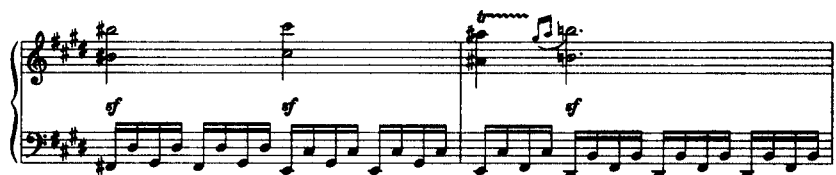
самым подчеркивает наличие в завершающем материале некоего специфического *смысла*, т. е. по сути говорит о материале именно как о *смысловой категории*.

Второй комментарий требует некоторых предварительных рассуждений.

Основная задача завершающего материала — остановить действие, которое ему предшествовало. Это может быть либо участок действия, после его завершения общее действие продолжается, либо может завершаться произведение в целом; однако для характеристики завершающего материала важно не это обстоятельство само по себе, а *уровень драматургической насыщенности и длительность* предшествующего раздела, последним звеном которого он и должен стать. Именно в зависимости от этого завершающий материал может оказаться повторением или неоднократным скандированием кадансового оборота, либо использовать материал предшествующего раздела — это наиболее простые варианты, к которым обычно прибегают в ситуации наименьшего *накопления инерции движения*. Или — если эта инерция значительнее — для ее преодоления используется появление нового материала, которым как бы опровергается то, что было раньше; на этот эффект также обратил внимание Цуккерман: «этот ... путь можно по справедливости рассматривать как диалектическое “отрицание отрицания”». И вот в завершающих частях, особенно — в кодах, со времен Бетховена и Глинки стал обычен прием введения чужеродного элемента, подлежащего преодолению» (*там же*, 126). И, наконец, третий вариант, к которому композиторы чаще всего прибегают в условиях максимально накопившейся инерции движения, — появление как бы нового, но на самом деле интонационно производного материала, полного ностальгических отзвуков уже уходящего прошлого, который создает поэтому психологическое *движение к этому прошлому*, и тем самым возникает тяга в обратную сторону, *противоположно направленное движение*, каковым и преодолевается инерция движения поступательного.

Такой эффект возникает, например, в финале бетховенской сонаты для фортепиано № 14 (ор. 27, № 2), где завершающий материал явно связан интонационно с первой темой побочной партии:







И для всех этих случаев справедливо замечание о «семантике прощания» — прощания, обращенного к конкретному, только что отзвучавшему материалу (пример 9), к предшествующему материалу в целом (пример 21), либо, как в случае с «Лунной» сонатой, обращенного тоже к конкретному материалу, но из более глубокого прошлого.

Гораздо чаще, чем подготавливающий материал, завершающий оказывается «не на месте», т. е. не завершает собой действие, но открывает его, служит ему началом (хрестоматийные примеры — начало первой части симфонии Моцарта № 41, C-dur, KV 551; начало первой части Первой симфонии Бетховена). Учитывая, что таких случаев довольно большое число, надо полагать, здесь возникает определенная закономерность несовпадения структурной реализации и смыслового наполнения (хронотопической функции) материала. Этой закономерности есть весьма близкая аналогия: в законах логики и риторики она носит название «доказательство от противного» (*reductio ad absurdum*). В музыкальной логике это выглядит примерно так: звучит завершающий материал, но ведь у произведения еще *нет прошлого*, следовательно, это — энергичный *начальный* импульс, благодаря своей парадоксальности собирающий внимание, подобно увертюрному унисону (кстати, таково же начало «Патетической» сонаты — продолжительный, по сути кадансовый заключительный аккорд, становящийся начальным импульсом — мощное *reductio ad absurdum*)²⁵.

У материала, который выполняет функцию *основного*, нет внешних «особых примет», по которым его можно было бы идентифицировать. Смысл основного материала — создать максимальную притягательность для слуха, быть неотразимо привлекательным: только тогда он выполняет свою хронотопическую роль — *останавливает время на настоящем*. Время существует уже не как преходящее, не как некий «миг между прошлым и будущим», но как мгновение остановленное, и остановленное именно потому, что «оно прекрасно» — воплощенная мечта Фауста.

Основной материал — главная «приманка» музыкального искусства, кульминация его чувственно-интеллектуальной силы. Все остальные функции, в сущности, составляют только «свиту короля», благодаря которой усилены блеск и потрясающая энергетика «владыки». Но сами по себе они создать его не могут, разве что его видимость. Основной материал — средоточие континуального мышления, воплощенное континуальное мышление, разлитое не по всей обширной территории сочинения, а сконцентрированное на каком-то сравнительно небольшом его участке. И если сочинение задумано как ограниченное основным материалом, тогда ничто не в состоянии его спасти, если этот материал неполноценен (как шутка, которая может состояться, только если она остроумна: ничем иным остроумие заменить невозможно). Так живет или сразу после рождения умирает песня. Она может быть сложна по языку или примитивна, но ее жизнь зависит не от этого, а от того — *останавливает ли она мгновение, создает ли «продленное настоящее»*.

Основной материал может выступать в качестве темы сочинения, но может и не быть таковой, он может быть рельефом, но возможен и фон (например, прелюдии C-dur Баха из «Хорошо темперированного клавира» и Шопена из оп. 28); это может быть изложение, но основной материал встречается и в развитии — во всех случаях он все равно выполняет свою хронотопическую функцию, *концентрируя на себе внимание*. И можно полагать, что именно основной материал подвиг И.Ф. Стравинского на следующие строки: «Музыка — единственная область, в которой человек реализует настоящее. Не-совершенство природы его таково, что он обречен испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего и не будучи никогда в состоянии ощутить как нечто реальное, а следовательно, и устойчивое, настоящее».

Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем» (Стравинский 1963, 99).

В музыкальном искусстве основной материал существовал всегда, ибо в нем сосредоточена сама жизнь музыки. Только впоследствии из основного материала в качестве самостоятельных ветвей сформировались подготавливающий и завершающий материал, но основной — всему первопричина, он — всему начало.

* * *

Понятно, что для драматургии сколько-нибудь развернутого сочинения (в рамках исследуемого хронотопа) важны все три разновидности материала — основной, подготавливающий и завершающий. И в каждом из них по отдельности, и в тех многообразных взаимоотношениях, в которых они оказываются, проявляется способность автора к режиссуре целого, к управлению слушательским вниманием, к возбуждению и удовлетворению интереса, к умению завести в лабиринт и вывести из него, к построению и разрешению чувственно-интеллектуальных загадок и даже к проявлению специфически музыкального чувства юмора.

В завершение этого очерка имеет смысл привести небольшой аналитический этюд, посвященный весьма необычной драматургической роли хронотопических функций музыкального материала.

Бетховен. Соната для ф-п. № 18 (ор. 31, № 3), I ч.,
экспозиция, главная партия

23 Allegro

ritar - dan - do

p *cresc.* *f*

a tempo

p

ritar - dan - do

p *mf* *pp* *cresc.* *f*

a tempo

p

mf

p

tr

mf

p

p

cresc.

p



По хронологической функции материал начала (т. 1—4) — подготавливающий: дробность отдельных мотивов, «выжидающие» паузы, гармоническая неустойчивость, лишенная даже четко очерченной тональной направленности (в первых двух тактах звучат малые минорные квинтсектаккорды, которые могут встретиться по крайней мере в шести тональностях; далее неустойчивость обостряется переходом в уменьшенный септаккорд), движение от тихой отдаленной звучности ко все более громкой и в итоге — к *sforzando*, — все это создает эффект ожидания с постоянным усилением напряженности и неопределенности: «что будет?» Всё, вплоть до т. 7, невероятно серьезно. И вдруг, после нарастания, после *sf* на весьма двусмысленно звучащем кадансовом квартсектаккорде (восьмые и шестнадцатые после четвертей, *ritardando* и фермата на длительности, занимающей целый такт), — неожиданно тихонькое, скороговоркой, завершение: «гора родила мышь» («кажется, над нами смеются!»).

После короткого хода-связки все начинается сначала. Может быть, на этот раз что-то прояснится? Первый мотив звучит светлее и определеннее: тональность уже установилась; следующий за ним — тоже более прозрачен по фактуре (но тут еще и форшлаг — как подмигивание), зато в дальнейших четырех тактах, в которых сопоставлены крайние регистры, и вновь рост динамики, и замедление, и *sf*, и фермата, опять нас заряжают ощущением, что все это достаточно серьезно, и опять столь же безжалостно обманывают — такой же тихонький, скороговоркой, простенький каданс-завершение. Основного материала — того, чего мы так долго уже ждем, — нет и в помине.

Казалось бы, после двукратного обмана «надуть» в третий раз уже немислимо. Ан нет! В этот второй раз завершающий материал не исчерпывается кадансом: звучит довольно большой раздел

(11 тактов), чуть ли не целая кода. Но, собственно, после чего? Разве что-то состоялось? Однако такая кода сама по себе, в силу уже сложившихся в нашем сознании представлений-стереотипов, создает ощущение, что все-таки нечто было — может быть, мы просто не поняли? И когда этот завершающий материал постепенно теряет устойчивость, ритмическую выпуклость и вновь превращается в подготавливающий и вдобавок задерживается на обыгрывании доминантового звука (что есть уже нечто новое: до сих пор эта функция была представлена весьма скупо), мы вновь «полны надежды». И, казалось бы, она начинает оправдываться. Правда доминантовый звук вводит опять в тот же начальный квинтсекстаккорд, но теперь у него минорная окраска, т. е. это малый уменьшенный, все становится еще серьезнее, появляются «стонущие» *lamento* нисходящих секунд, регистровые сопоставления, экспрессивное дыхание *crescendo* и *diminuendo*, наконец все завершается робкой уменьшенной септимой в верхнем голосе (т. 42) — не забудем: все это подготавливающий материал, который на сей раз опять нас настроил на серьезный (даже несколько мелодраматический) лад. И что же? Грубые *f* в колоссальном диапазоне — от третьей и до контроктавы — врываются в эту «хрупкость», напрочь разрушая надежды на основной материал, к которому нас столько готовили. Но как раз в этот момент основной материал появляется, теперь уже совершенно неожиданный, поскольку мы уже «не верим» в его появление, появляется «без всякой подготовки» (хотя все 44 такта, которые предшествовали теме побочной партии, конечно, ее готовили, только логика этой подготовки была далека от привычной).

Драматургия взаимодействий подготавливающего материала, который «вынужден» выполнять функцию основного, с завершающим, задача которого сыграть свиту даже не голого, а просто несуществующего короля, создают в итоге уникальное художественное пространство, насыщенное до краев юмором, заразительная сила которого такова, что действует вновь и вновь, сколько бы раз ни слушал это сочинение, хоть бы знал каждую его ноту. Обычные шутки от повторения тускнеют; этой ничто подобное не угрожает.

Конечно, на интуитивном уровне весь этот изысканный драматургический рисунок улавливается адекватно воспринимающим музыку слушателем — любителем и профессионалом (исполнителем, музыковедом, композитором). Однако вскрыть логику драматургии, не прибегая к характеристике музыкального материала с точки зрения выполняемой им хронотопической функции, довольно сложно; осознание же представленных категорий позволяет сделать это без затруднений.

Глава II

СТРУКТУРА

МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

§1. Форма и структура

Понятие музыкальная форма рассматривается, как правило, в двух аспектах. В широком смысле слова — это такая организация всего комплекса средств выразительности, благодаря которой музыкальное произведение существует как некое содержание. В более тесном значении под музыкальной формой понимается схема, тип композиционного плана.

Указанные аспекты музыкальной формы противостоят друг другу не только по широте подхода к этому явлению, но и по взаимодействию с содержанием произведения. В первом случае форма столь же индивидуальна, неповторима и неисчерпаема для анализа, сколь индивидуально, неповторимо и неисчерпаемо для восприятия содержание произведения. Если же речь идет о форме-схеме, то она бесконечно более нейтральна по отношению к содержанию, а ее характерные и типические свойства легко исчерпываются анализом. Однако, хотя такой анализ и бесполезен, он едва ли способен приблизить к постижению каких-то существенных смысловых сторон данного произведения.

Более перспективно в этом смысле изучение того уровня музыкальной формы, который балансирует на грани индивидуализации и типизации, т. е. освоение формы, понимаемой как отражение логически-смысловых сопряжений и противопоставлений, составляющих сущность процесса музыкального становления. Для такого аспекта формы весьма пригоден термин *структура*.

В общефилософском смысле *структура* — это *система отношений элементов в данном целом*. При конкретизации этого понятия применительно к анализу форм *музыкальные структуры* — это такой уровень музыкальной формы, в котором удастся проследить сам процесс «кристаллизации» композиционной схемы.

Если форму-схему можно уподобить звукоряду лада, дающему о ладе самые общие представления, то структура соотносится с подробной характеристикой всех реальных тяготений,

возникающих в рамках данного лада, т. е. с отражением процесса реального интонирования. Изучая ту или иную структуру, следует вникнуть в основные процессуально-логические связи входящих в нее элементов.

Структуру все же не следует смешивать со всякий раз индивидуальной в каждом произведении, т. е. понимаемой широко, музыкальной формой. Так понимаемая форма, как уже говорилось, мобильна, неповторима. Структура же отличается прочностью, стабильностью, тяготением к типизации. Это связано с известной устойчивостью структуры и ее относительной самостоятельностью, т. е. независимостью любой структуры от изменения отдельных элементов и иногда даже от изменения многих элементов в целом.

Таким образом, типические структуры — это типические формы-схемы с неотделимыми от каждой из них музыкально-логическими процессами, которыми обеспечены существование и смысл каждой из них. Существуют структуры, совпадающие схемой, но достаточно далекие по образующим их процессам, что и служит причиной понимания и классификации их как *различных* (это позволяет продолжить аналогию структур и ладовых схем: и там при одинаковых звукорядах различные системы ладовых тяготений указывают на различные лады).

§2. Закономерности формирования музыкальных структур

Становление типической структуры — сложный, развернутый в историческом времени процесс, протекающий под воздействием множества факторов: от социальных и культурологических до более специфицированных — музыкально-психологических и узкотехнологических.

В первую очередь структуры призваны обеспечить восприятие музыкального смысла. Это так называемая *коммуникативная функция* структур, которой во многом определяются принципы их формирования. Психологические закономерности восприятия музыки (а от них-то и находится в прямой зависимости способность структуры осуществлять коммуникативную функцию) весьма устойчивы, о чем свидетельствует возможность восприятия слушателем нашего времени музыкальных произведений самых разных эпох. Об этом свидетельствует и долгая жизнь в музыкальной практике типических структур: допуская отдельные модификации в соответствии с требованиями времени, они существуют на протяжении не-

скольких столетий, не меняясь в своих основах. Это несомненное свидетельство стабильности психологических основ восприятия, но одновременно и громадного дарования творцов, в произведениях которых эти структуры появились и прошли тщательную и многократную шлифовку.

Не углубляясь в специфическую область психологии музыкального восприятия, необходимо все же определить, какими сторонами восприятие оказывает влияние на структуру и какие именно свойства структур связаны прежде всего с выполнением ими коммуникативной функции.

Для адекватного восприятия музыкального произведения как единого целого нужно, чтобы слушатель *запомнил* основной материал при его первом проведении-показе, *узнал* его при переизложении или в дальнейшем развитии, *сравнил* и обнаружил как сходство, так и различия при каждом новом его «выходе на авансцену».

И сходство, и различия обнаруживаются тем отчетливее, чем более, наряду с узнаванием, действует механизм предположения дальнейшего — *экстраполяции*, когда схожие элементы начала материала заставляют ожидать подобные же элементы в его продолжении, т. е. когда возникает *инерционное предслышание*. При этом ощущение следования инерции или ощущение преодоления инерции *равно важны* для полноценного восприятия.

Таковы свойства и параметры самого музыкального материала, также направленные на достижение этой цели: его существование как изложения и переизложения (для лучшего запоминания), выделение развития как отдельного способа существования, организация слушательского внимания основным, подготавливающим и завершающим материалом и т. п.

Однако этим отнюдь не исчерпываются коммуникативные основы структур.

Большую роль играют в этом аспекте два фундаментальных принципа взаимоотношений различного по своим параметрам материала: *сопоставление* (противоположение) и *сопряжение*.

Сопоставление — это такой тип взаимоотношений, при котором подчеркиваются параметры материала, отмеченные различием. Возможны сопоставления как внутриструктурные (между элементами одной структуры), так и межструктурные (сопоставления структур). Сопоставление играет значительную роль в восприятии музыкального произведения, обеспечивая *эффект обновления* и оказывая тем самым освежающее воздействие на слушательское внимание.

Сопряжение — принцип противоположный по действию, суть его заключается в *постепенном введении нового качества при одновременном вытеснении старого*.

Этот тип взаимоотношений значительно более широк и всеобъемлющ по сравнению с сопоставлением, так как им пронизаны все внутри- и межструктурные связи. Даже если речь идет о сопоставлении на уровне частей многочастного цикла, то и тогда полная автономия, независимость их друг от друга невозможна; наличие же общих элементов, сколь бы незначительными они не казались, обеспечивает сопряжение данных структур. Тем более ярко процессы сопряжения проявляются на внутрискруктурном уровне.

Таким образом, для того чтобы, с одной стороны, при восприятии не утрачивалось ощущение целого, а с другой стороны, дабы внимание не утомлялось длительным сосредоточением в одной сфере, вступают во взаимодействие сопоставление и сопряжение как важнейшие средства, обеспечивающие коммуникативность данного сочинения.

В произведениях малой протяженности чаще и активнее в качестве основного принципа используется сопряжение. Это понятно, так как на небольшом временном пространстве обилие сопоставлений приводит к инфляции новизны и усталости внимания; поэтому чаще всего яркое сопоставление требует, как правило, компенсирующего достаточно развернутого сопряжения, что, естественно, приводит к увеличению масштаба и разрушению миниатюризации. И в то же время небольшие масштабы обеспечивают сопряжению достаточную концентрацию внимания без опасности его ослабления.

В произведениях же крупномасштабных, развернутых сопоставление оказывается необходимым фактором формирования структуры, наряду с сопряжением, так как обновление становится обязательным условием неослабевающего внимания.

Указанная закономерность, разумеется, соблюдается далеко не всегда, однако всякий раз ее нарушение вызвано соответствующими причинами и направлено на достижение определенного художественного эффекта.

Глава III

СТРУКТУРА И СМЫСЛ

§1. Смысловые элементы музыкальной речи

Во всяком музыкальном произведении существуют разделы, неравноценные по степени концентрации в них смысловых факторов. Одни воспринимаются с этой точки зрения как центральные, ключевые; в других смысловое начало предстает в рассредоточенном, «разреженном» виде, и они приобретают значение так называемых *общих форм звучания*¹. Нетрудно заметить, что хотя насыщенные смыслом разделы чаще оказываются рельефом, экспонированием и основным материалом, связь эта отнюдь не однозначна, и смысловая наполненность того или иного раздела не может быть исчерпана этими параметрами.

К числу важнейших понятий, которые используются в связи со смысловой стороной музыкального произведения, относятся, в частности, категория *музыкальной темы*.

Как и любой другой элемент музыкального произведения, тема является элементом его структуры, но таким, который играет особую роль в этой структуре. И эта роль связана не со структурными, но со *смысловыми* параметрами темы и обусловлена максимальной (для данного произведения) *концентрацией* смысла в ее пределах. Естественно, что степень смысловой насыщенности является свойством сугубо содержательного, а не формального (пусть и в широком смысле слова) характера.

Основным критерием темы оказываются ее *функции*: внутри текста — быть *объектом развития*, вне текста — *представлять сочинение*, напоминать о нем. И та и другая функции полностью обусловлены ее основным свойством — *репрезентативностью*, т. е. способностью *запоминаться*, быть узнаваемой

¹ Термин Е.А. Ручьевской (*Ручьевская Е. Функции музыкальной темы*. Л., 1977. С. 59 и далее); не следует смешивать этот термин с близким по звучанию термином «общие формы движения»: последний, как это уже было показано, характеризует определенный тип материала.

в контексте и вне него, стать объектом сравнения и тем самым оказаться фактором, связывающим воедино элементы целого. Из этих двух функций темы вторая обязательна, в то время как осуществление первой иногда остается только в потенции. Такая ситуация возникает в двух случаях: либо в произведении нет тематического развития вообще, т. е. оно (произведение) ограничено изложением темы, либо указанная тема в сочинении не развивается.

Функцию темы может осуществлять любой музыкальный материал, независимо от его типа, способа существования и функции в формообразовании, хотя и не в равной степени.

Материал, наделенный функцией темы, называется тематическим материалом. Это менее строгое понятие, чем тема, и оно может быть использовано двояко. В более тесном смысле, тематический материал — это весь комплекс средств, которые образовали тему или на которые она потом раздробилась (можно сказать, например, что вступление построено на тематическом материале главной партии либо что на этом материале строится разработка); в широком смысле речь может идти о тематическом материале симфонии или сонаты в целом, т. е. подразумевается совокупность тем данного сочинения. Еще более широким является понятие «тематизм», которое совпадает с термином «тематический материал» в его объемном — втором — значении, но может быть использовано и гораздо шире: употребляются выражения «тематизм Бетховена», «тематизм романтиков» и т. п. Вследствие столь значительного объема этого понятия оно неупотребимо во множественном числе (не говорят: «тематизмы», «тематизмов» и пр.).

Исследование тематизма европейской музыки XVIII—XX вв. позволяет прийти к выводу о неравномерной концентрации смыслового начала и в пределах самой темы. Здесь также выделяются смысловые «сгустки» и более нейтральные в этом отношении фрагменты. Именно «сгустки» и сообщают теме свойства запоминаемости, узнаваемости, не обладая которыми она была бы не в состоянии выполнить свою представительскую функцию.

Элементы темы, в которых концентрация смысла особенно высока, получили наименование *мотивов*.

Мотив — это наименьшая часть темы, способная напомнить о теме, быть ее представителем, существуя отдельно от темы, т. е. вне контекста.

Наряду с мотивами в теме можно обнаружить и элементы более нейтральные в смысловом отношении, не обладающие

репрезентативными свойствами мотива, но структурно сопоставимые с ним. Это так называемые *немотивные образования*¹ (речь о них пойдет далее).

Таким образом, *смысловыми элементами музыкальной речи являются тема* (тематический материал, тематизм) *и мотив*, т. е. такие ее элементы, которые обладают известной смысловой независимостью от контекста и способностью репрезентировать данный контекст, будучи изолированными от него.

§2. Структурные элементы музыкальной речи

Процесс экспонирования музыкального материала связан с особой четкостью, организованностью, уравновешенностью структуры. Если в развитии (и продолженном, и разработочном) наряду со структурно оформленными элементами могут быть использованы и иные — структурно-аморфные, то изложение, как правило, не допускает структурной нечеткости, расплывчатости, неопределенности.

Однако в рамках экспонирования существуют структуры, параметры которых весьма отличны. *Наибольшей структурой*, функцией которой является изложение музыкального материала, оказывается *период*, а *наименьшей* из встречающихся в рамках этого способа существования материала — *мотив*.

Между ними находятся еще две промежуточные структуры — *фраза* и *предложение*. Первая из них по характеру основных признаков ближе к мотиву, вторая — тяготеет к периоду. Вначале имеет смысл обратиться к первой из этих структур, а из последних удобнее мотив, так как с фразой и предложением его роднит структурная незавершенность.

Как это было показано ранее, мотив является мельчайшим *смысловым* элементом музыкальной речи. Однако он же оказывается и *наименьшей структурной единицей*, параметры которой к тому же определяют собой характеристики экспози-

¹ Ю.Н. Тюлин называет их *немотивными оборотами*, так как и мотив в его интерпретации рассматривается как *интонационный оборот* (Тюлин Ю.Н. Строение музыкальной речи. С. 14). Думается, термин «немотивное образование» точнее соотносится с понятием мотива как явления, связанного не только с мелодической интонацией (по Тюлину, «под интонационным оборотом ... подразумевается мелодический ход»)(Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. и др. Музыкальная форма. М., 1965. С. 38).

ционной структуры (т. е. предложения или периода) в целом. Аналогия, представляющая мотивы кирпичиками, из которых возводится здание музыкальной формы, как и всякая иная, «хромает». И все же трудно отрицать *зависимость* масштаба и сложности целого от масштаба и структурных характеристик *исходного значимого элемента*, даже если речь идет не о механическом, но об органическом целом.

Если мотив входит в более крупную структуру — фразу, предложение, период, то соответственно их параметры будут, вне всякого сомнения, связаны с основными признаками данного мотива. Именно поэтому такую остроту приобретает вопрос о *структурных границах* мотива, ответ на который открывает дорогу к убедительной характеристике основанных на данном мотиве более крупных структур.

Структурные же границы мотива находятся в прямой зависимости от выполняемой мотивом смысловой функции. Как это уже определено, мотив — наименьшая часть темы, обладающая репрезентативностью. И стало быть, *границами мотива как смыслового элемента* будут именно те, в рамках которых он *сохранит* эту характеризующую его способность (реальную или потенциальную) быть представителем темы *вне контекста*. Как только дальнейшее сокращение мотива приведет к утрате им этой способности, он тут же перестает быть мотивом, так как теряет свойственные мотиву смысловые качества.

Показательный случай разрушения мотива в процессе его развития можно усмотреть в разработке первой части сонаты Бетховена для фортепиано, № 15, оп. 28 (т. 168—256). Разработка начинается с небольшой связки (5 тактов), после которой следует переизложение темы в субдоминантовой тональности (1-е предложение — G-dur, 2-е — g-moll). Из этого последнего предложения благодаря перемене фактуры фона еще в недрах экспонирования выделяется мотив (последние 4 такта темы), который в дальнейшем уже самостоятельно, вне темы проводится трижды (первые 12 т. примера). А затем он дробится, и от него остаются только последние 2 такта, которые, однако, все еще в состоянии представить тему вне контекста. В таком виде двухтактовый мотив проводится 4 раза, после чего второй такт выпущен и заменен многократным звучанием в качестве звена секвенции только первого такта из этих двух, который воспринимается осколком темы в данном контексте, но едва ли способен напомнить о теме, будучи исполненным отдельно (т. 207 и далее). И только в т. 239 мотив исчезает полностью, «растворяется» в чисто гармоническом движении:

f

f

f

p

cresc.

f

f

f

f

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. Each system typically contains a treble and a bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include 'f' (forte), 'ff' (fortissimo), 'p' (piano), and 'dim.' (diminuendo). The piece concludes with a 'più p' (pianissimo) marking and a long, sweeping melodic line in the right hand.

Представительская функция мотива, его способность напоминать о теме наиболее ярко ощутима в произведениях круп-

ной формы, где мотив вне темы в разработочных разделах формы присутствует реально. Однако мотив обнаруживается и в небольших произведениях, где разработочные или развивающие участки действия отсутствуют. В этом случае для выявления мотива используется мысленный эксперимент, позволяющий выделить наиболее яркие в смысловом отношении элементы темы и на основе их потенциальной репрезентативности определить минимальные границы мотива (мотивов).

В большинстве случаев в экспонировании значительна роль немотивных образований, *структурно* во всем *подобных* мотивам. Такое подобие, т. е. совпадение всех основных структурных признаков, но с различием смыслового (функционального) значения, называется *соизмеримостью*. Полное определение немотивных образований выглядит следующим образом: *немотивные образования — построения, соизмеримые с мотивом, но лишённые его смысловой функции* (анализ мотивов и немотивных образований см. в очерке 3: пример 57 и прилегающий к нему текст).

§3. Ритм в формообразовании

Рассмотренные в самом общем виде закономерности логического развертывания музыкальной формы должны включать все основные факторы и процессы, являющиеся ее элементами, которые сконцентрированы в некоей единой плоскости, где они разворачиваются, сопрягаясь друг с другом в единое целое. В это целое, помимо рассмотренных ранее аспектов структурного и смыслового характера, входит и тональное (гармоническое) развитие как важный элемент логики формообразования. Все эти уровни — структурный, тональный и смысловой — объединяет **феномен ритма**, взятый в самом широком его понимании, как «принцип порядка, организованности в чередовании, во всяком движении»¹. Ибо именно движение захватывает все, что составляет материальную сторону музыки: музыкальную ткань, материал в целом, а ритм, следовательно, является основным упорядочивающим это движение фактором. Каждый из перечисленных уровней (структурный, смысловой, тональный) может обладать *своим* ритмическим рисунком.

Структурный ритм — это *ритмическая закономерность в смене, сочетании и масштабных взаимоотношениях структурных элементов*.

¹ Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 134.

тур; он действует по-разному в мелких построениях и на уровне простых и сложных форм.

Тональный (гармонический) ритм — это отражение ритмической пульсации в смене тональностей, иными словами, это пульс модулирования (гармоническая пульсация — это ритм смены гармонических функций).

И наконец, **смысловой ритм** отражает ритм тех взаимоотношений, которые возникают между материалом, различными по его смысловым характеристикам: сюда входят смены его типов, способов существования и функций, а также смены и взаимоотношения материала, различного по интонационно-тематическому облику.

Исследование ритмических закономерностей формообразования в полном объеме — это еще не написанные страницы теоретического музыкознания. Наиболее основательно изучен структурный ритм мелких построений. Обнаружены три процесса масштабного взаимодействия структур: *суммирование, дробление и замыкание*.

Суммированием называется такой процесс, когда последующая структура равна (или приблизительно равна) по масштабу сумме двух или более предыдущих. *Дробление* — обратный процесс: после данной структуры следуют более мелкие, сумма которых равна (или приблизительно равна) протяженности начальной. *Замыкание* — это процесс суммирования, возникающий после дробления.

Действие этих процессов выходит далеко за рамки взаимоотношений мелких структур и проявляется также в смысловом и тонально-гармоническом аспектах формообразующего ритма. Интересна, в частности, параллель между типичной масштабно-ритмической формулой, заключающей все три принципа ($2+2+1+1+2$), и основными этапами логического развертывания: изложение(2) — переизложение (2) — развитие/дробление ($1+1$) — завершение (репризность)/замыкание (2).

Дробление — процесс, свойственный для развивающих структур, в частности для разрабаточного развития, а замыкание часто присуще завершению.

Очень важным проявлением ритма в процессе формообразования является совпадение (или несовпадение) *границ* структурных, тональных и смысловых *ритмических фаз*. Наибольшее значение этот фактор приобретает в тех простых и сложных формах, где существует несколько разделов, где наряду с экспонированием есть и развитие, где таким совпадением или несовпадением границ во многом определяется характер процесса формообразования.

1

В связи с проблемой, рассматриваемой в предыдущем очерке, музыкальная ткань была представлена как воплощение *специфического музыкального смысла*, зафиксированного в характеристиках конкретного *материала*. Однако музыкальная ткань является одновременно и реализацией *формы* музыкального произведения. Существует несколько путей подхода к исследованию этого феномена, среди которых — в той или иной модификации — выделяется отношение к музыкальной форме как имеющей две ипостаси: максимально индивидуализированную и предельно схематизированную. В отечественном музыкознании эта оппозиция получает разную терминологическую окраску. Л.В. Шаповалова выделила несколько таких пар, из которых наибольшее хождение в литературе получили две:

форма как процесс — форма как схема (Б.В. Асафьев);

форма в широком смысле — форма в узком смысле (Л.А. Мазель) (Шаповалова, 8).

В последнее время к ним добавилась еще одна пара противопоставленных членов оппозиции, предложенная В.В. Медушевским: интонационная форма — аналитическая форма, в которой интонационная форма «выступает перед нами как единая и единственная художественная форма, запечатлевающая художественное содержание — возвышенную и прекрасную жизнь человеческого духа», в то время как «структурно-аналитическая организация музыкальной формы» включает в себя «лад, гармонию, метр, масштабно-синтаксические структуры, конструктивно-тематическую организацию, упорядочивающую композицию и фактуру (полифония, гомофония, гетерофония)» (Медушевский 1993, 27, 12).

Очень своеобразное отношение к этой проблеме демонстрирует Дж. Лару. С его точки зрения, можно говорить о типических свойствах мелких построений, но в целостных произведениях они резко индивидуализируются, как это происходит в процессе развития живых организмов: «Произрастание музыкальной пьесы подобно эмбриологическому развитию биологической ткани. На ранней [earliest] стадии структура растений или клетки животного подобны, но они быстро разделяются и дифференцируются. Для поздних стадий развитых [higher] структур ткань обретает индивидуальность, специализированные функции, [такие] как костный остов или нервные связи» (La Rue, 99).

Особый взгляд на категорию формы и ее взаимоотношения с иными аспектами репрезентирует В.Н. Холопова. С ее точки зрения, понятия «музыкальная форма» и «форма» как философская (эстетическая) категория нетождественны: «“Музыкальная форма” — это монокатегория, не сцепленная в диаде или триаде с какими-либо другими категориями. Она не противопоставляется “содержанию”, а обладает содержанием...», и далее следует перечисление тех ипостасей, которые приобретает исследуемое понятие:

«I. музыкальная форма как феномен;

II. музыкальная форма как исторически типизированная композиция;

III. музыкальная форма как индивидуальная композиция произведения» (Холопова, 6—7).

При этом, с точки зрения автора, «наука о музыкальной форме — это наука о музыкально-прекрасном, об идеальном, “специальном” слое содержания музыки», т. е. по сути — о форме в широком смысле слова (*там же*, 7).

Представляется, однако, что такое колебание между противоположными полюсами — индивидуализацией либо типизацией, равно как и концентрация внимания на духовно-душевных отзвуках или музыкально-прекрасном, рождаемых формой в широком смысле слова, не дают возможности прикоснуться к тем сторонам звучащей ткани, каковые позволили бы осмыслить некоторые еще недостаточно освоенные наукой типические закономерности в реализации индивидуальных решений и тем самым еще более четко отделить области, где господствует индивидуум-творец, от тех сфер, в которых он, возможно, даже не осознавая этого, движется по пути неких универсалий, заложенных в самой природе используемого им музыкального материала.

Потребность в таком подходе давно ощущается в качестве актуальной задачи анализа как науки. В сфере внимания отечественных аналитиков — от Б.Л. Яворского и Б.В. Асафьева и вплоть до ученых сегодняшнего дня — эта задача находится постоянно; на Западе же она все еще рассматривается как предстоящая работа: «Должна быть исследована не система идеальных типов формы, но форма как процесс, который преобразует материал в сеть эстетически действенных смысловых связей; движение идет не от типического к индивидуальному, предпосылки к общему должны быть найдены в деталях. И речь здесь идет не о том, чтобы выделить часть **В** из трехчастной формы **АВА**, вопрос заключается в том, что должно произойти, чтобы что-то могло стать частью **В**, а также о том, какие предпосылки должны выполняться частями **А** и **В**, чтобы на базе этой схемы они могли образовать друг с дру-

гом соединении, эстетически осмысленное и действенно эффективное» (*Faltn, 13*).

Задача эта и сейчас во многом остается актуальной, особенно если прислушаться к рекомендации Петера Фалтина и двигаться не от типического к индивидуальному, но искать общее в частностях (таков, кстати, был и совет Г. Шенкера) (*Schenker, 164*). Думается, что ее решение во многом зависит от избранного ракурса рассмотрения феномена музыкальной формы, а именно — в уходе от жестко обозначенных полярных ипостасей и обнаружении посредствующего между ними ее воплощения, в котором индивидуальное и типическое находились бы в известном равновесии.

2

Таким воплощением могло бы стать понятие «структура», как это предложено в главе II.

Разумеется, этот термин достаточно широко используется как в отечественной, так и в зарубежной аналитической науке и практике. Диапазон его смыслов весьма объемлен — от синонимического по отношению к термину «форма» и вплоть до выхода за пределы собственно формальной организации целого: «В понятие “художественная структура” входит не только музыкальный текст как таковой, но и его внутреннее идейно-художественное, духовное наполнение. Познание ее возможно до неких пределов. Памятуя о том, что индивидуальное есть та или иная группировка общих элементов, необходимо этот анализ доводить до выявления принципов такой группировки и этим обрисовать “формулу индивидуальности”» (*Бобровский 1989, 16*); показательно, что здесь тоже намечается движение от индивидуального к общему.

Интересную подборку дефиниций структуры приводит в своей диссертации Х. Флешиг (здесь она дана частично): «...Структура является результатом ограничения комбинаций» [*Meyer-Eppler*]; «Музыкальная структура — это комплекс упорядоченных и взаимосвязанных тоновых событий, которые разворачиваются во времени» [*A. Forte*]; «Структурой является идея связи между материалом и формой, целенаправленно установленная композитором и подлежащая проверке анализом, которая контролируется на слух и зрительно» [*P. Schaeffer*]; структура представляет собой «интегральную конструкцию из запланированных и упорядоченных множеств, находящихся в функционально зависимой связи», под ней следует понимать «организацию частей и характерную для этих частей взаимозависимость» [*W.F. Korte*] (*Fleschig, 90, 55*).

Расхождение взглядов на это понятие в отечественном музыковедении ничуть не меньше. Достаточно сопоставить приведенное выше высказывание В.П. Бобровского со взглядами Ю.Н. Тюлина:

«...Мы будем пользоваться, главным образом, термином структура. Такие понятия, как фраза, предложение и период, экспозиция и разработка, реприза и кода, главная и побочная партии, двухчастная, трехчастная, сонатная форма и пр., относятся именно к этой очень важной внешней стороне музыкальной формы, наиболее легко поддающейся наблюдению и изучению. <...>

Структура может быть представлена в обобщенно-абстрактном виде — как форма-схема, с обозначением лишь основных разделов произведения» (Тюлин 1965, 9).

Расхождение, как это очевидно, существенное — от «внутреннего идейно-художественного, духовного наполнения» и до «формы-схемы».

Для аргументации смысла термина «структура», каким он дан в предлагаемой системе, равно как и для конкретизации стоящего за ним понятия необходимо вначале обратиться к более широкой, философской трактовке.

Здесь значительно меньше расхождений, если говорить о дефинициях. «Структура есть некий *аспект системы* — единство ее элементов, отношений и целостных свойств, выделенных на основе принципов сохранения или инвариантности», — гласит одна из них (Овчинников, 140; курсив мой. — М.Б.). В монографии, специально посвященной проблемам структуры, автор понимает под структурой «принцип, способ, закон связи элементов целого, *систему отношений* элементов в рамках данного целого» (Свидерский, 18; курсив мой. — М.Б.). Очень существенный момент в представлении о структуре подчеркнут в определении этого понятия в новейшей философской энциклопедии: «Структура... — совокупность устойчивых связей объекта, *обеспечивающих* его целостность» (КФЭ, 438; курсив мой. — М.Б.).

В первых двух определениях обращает на себя внимание тесная связь понятий «структура» и «система». В одном структура — это один из аспектов более объемной системы, во втором — она сама представлена как система. Это обстоятельство предполагает отношение к ней как к объекту, несопоставимому со схемой, с композиционным планом, которые как бы *складываются* из кирпичиков-элементов. Наряду с элементами — компонентами структур на передний план выступают и их *отношения* — связи, взаимодействия и взаимовлияния, которые являются не менее стойкими, чем сами элементы¹. В третьем из определений подчеркнута *активная* роль структуры, которая оказывается не просто *способом фиксации* некоего смыс-

ла-содержания, но и решающим образом *влияет* на существование («обеспечивает целостность») эстетического объекта. Таким образом, структура предстает как фактор действенный, как некое магнитное поле, силовые линии которого удерживают целое от распада.

Более того, в процитированной выше монографии В.И. Сви́дерского отмечено еще одно важнейшее свойство структуры — ее устойчивость, стабильность и, следовательно, относительная *независимость* от изменения составляющих ее элементов и даже «до известной степени и от изменения элементов в целом» (*Сви́дерский, 37*).

Все эти свойства структуры имеют самое прямое отношение к представлению о структурах в музыкальном искусстве исследуемого хронотопа (т. е. основанных на соответствующем музыкальном материале). Именно *спецификой материала и существующими на его основе структурными взаимоотношениями отличается в музыке одна структура от другой*, а не просто тем или иным зафиксированным схемой последованием частей; и с другой стороны, *система взаимоотношений и взаимодействий в сочетании с соответствующими характеристиками материала* оказывается подчас *сильнее, чем порядок или даже наличие элементов структуры*. так, например, не являются редкостью рондо с пропущенными рефренами, сонатная форма без разработки, иногда и без репризы, но при этом сохраняется бытие произведения именно как рондо или сонаты.

Понимаемая таким образом музыкальная структура заключает в себе органическое сосуществование типического и индивидуально-го, и поэтому теоретическое рассмотрение формы именно в таком ракурсе представляется перспективным для аналитической науки.

В дальнейшем тексте термины «форма» и «структура» также будут использоваться в качестве синонимов, но в данном случае эта терминологическая пара оказывается «производным соединением в вертикально-подвижном контрапункте»: теперь сверху (как первичное) — понятие «структура» в том его смысле, который обозначен выше, и уже присоединенное к нему в качестве синонимического — форма.

3

Проблема соотношения типического и индивидуального — одна из самых сложных, в особенности в музыкальном искусстве обозначенного здесь хронотопа: ни один вид художественного творчества не знает столь разработанной и устойчивой на протяжении десятилетий и даже столетий системы структур, которой бы так последовательно подчинялась творческая практика. И вместе с тем именно

в музыке можно говорить в полном смысле слова о постоянном обновлении основных средств выразительности, об удивительном своеобразии почерка каждого значительного творца, когда принадлежность к тому или иному индивидуальному стилю узнается сразу же и без усилий².

Разумеется, полное раскрытие этой темы не может входить в число задач, поставленных в настоящем исследовании, однако не коснуться ее вовсе нельзя, ибо поиск типического в индивидуальном и его дальнейшая систематизация — неперенное условие для дальнейшего развития аналитической науки.

Думается, что корни и основы столь активной живучести множества типических факторов в организации музыкальной ткани находятся в психологических закономерностях восприятия музыки, ибо именно этими факторами обусловлено осуществление *коммуникативной функции* музыкальных структур.

Полноценное восприятие музыки — сложный процесс, требующий значительной концентрации слушательского внимания и сочетающий в себе две труднейшие задачи: а) осознание и восприятие музыкального смысла вопреки его отдаленности от внемузыкальных истоков и б) овладении им, несмотря на его существование как непрерывно движущегося во времени и как существующего *только в этом безостановочном движении*. То обстоятельство, что невзирая на эти трудности существует весьма значительное (в абсолютном выражении) число людей, слушающих и понимающих музыку, объясняется среди прочего многими шагами, которые музыка сама делает навстречу слушателю. Первая из названных задач связана с решением музыкой проблемы *внятности*, т. е. прояснения связей музыки с внемузыкальной реальностью, и реализуется в особой специфике музыкальной семантики; решение же второй — целиком и полностью опирается на закономерности, которые лежат в основе формирования музыкальных структур.

«Школой режиссерского владения вниманием слушателей» назвал Б.В. Асафьев партитуры симфоний и квартетов Гайдна, подчеркивая, что «чутким умением» идти слушателю навстречу «владели едва ли не все классики, почему и оказались классиками, зная, как помочь себя слышать» (*Асафьев 1954, II, 69*). На этом пути и возникают устойчивые типические свойства и признаки музыкальных структур, ибо «если с точки зрения исторической нет музыкальной конструкции, не оправдываемой содержанием, то с точки зрения эстетической — нет формы, *не проверенной массовым слуховым опытом*, иначе для чего бы ей быть?!» (*там же, 65*). Сходную мысль высказывает и Леон Штейн: «Музыкальные формы управляются не только музыкальными канонами, но также акустическими и психологичес-

кими принципами. В процессе слушания композиции только ограниченное количество звуковых последований охватывается как единый объект... Восприятие и постижение конкретного сочинения зависит от *памяти*, определяется психологическими принципами, — законами ассоциации...» (*Stein, 227*; курсив мой. — *М.Б.*).

Какие же именно процессы восприятия управляют структурными параметрами музыкального материала, в чем именно они сказываются?

Основа всего — это *память*, которой в первую очередь определяется возможность постижения музыкального материала, либо (при ее беспомощности) это постижение становится затрудненным, а то и вовсе невысказанным. *Запоминание*, находящееся в основе остальных процессов, необходимых для полноценного восприятия — *узнавания, сравнения и экстраполяции*³, — вызывает к жизни необходимость *повторения* — наиболее широко распространенного и действительного фактора всех структур (в рамках избранного хронотопа). «Повторности настоятельно требует материал музыки — для текуче-временной и обобщенно-звуковой природы музыки повторность есть “якорь спасения”, позволяющий и лучше осознать содержание, и яснее ориентироваться в форме произведения» (*Цуккерман 1970, 23*; см. также: *Цуккерман 1980, 8—9*). Именно повторностью обеспечивается возможность «закрепления в памяти художественной материи» музыки, отмеченной «тонкостью и эфемерностью» (*Соколов 1974, 57*).

Повторение не есть прерогатива только музыкального искусства, так как художественная ткань в любом из видов искусства ставит перед воспринимающим гораздо более сложные задачи, чем просто освоение некоторой информации. Искусство предполагает гораздо более жесткий выбор элементов, составляющих структуру коммуникативной цепочки, чем бы она ни была — стихом или песней, танцем или скульптурой. Эта универсалия зафиксирована Р. Якобсоном в его законе *переноса выбора* (т. е. реализации *принципа эквивалентности*) *с оси смежности на ось сочетания* (*Якобсон, 204*). Закон фиксирует то обстоятельство, что для художественной речи подходит далеко не всякий элемент, который в обыденной речи вполне может фигурировать взамен другого (или других), эквивалентных ему по значению, но только тот из них, который в сочетании с остальными реализует *данную художественную мысль*, иначе говоря, соответствует *рожденным в данном тексте нормам сочетаемости*. Простейший пример — рифма в стихотворении: в конце поэтической строки может стоять не любое слово-синоним, но только то, которое рифмуется с концом другой строки. Аналогом поэтической рифмы в каком-то отношении становятся параллелизмы-повторы, которые

сильнее всего ощутимы в музыке и архитектуре — видах художественного творчества, наиболее опосредованно передающих внехудожественную действительность (роль повтора в музыке подробно описывает В.В. Медушевский, касаясь в том числе и вышеупомянутых факторов, связанных с процессом запоминания) (*Медушевский 1976, 135*).

На важную функцию, которую в музыкальном искусстве выполняет повторение, обратил внимание польский музыкант-психолог Я. Вершиловский: «Новая музыкальная тема, которая кажется немелодичной и *рыхлой* при первом прослушивании, начинает приобретать черты мелодии, когда ее слушаешь много раз. В итоге тема воспринимается как мелодия, хотя в ее структуре не произошло никаких изменений. И все же слушатель обнаруживает в ней черты разнообразия и связности и слышит ее как мелодию» (*Wierszyłowski, 21—22*)⁴.

* * *

Наряду с повторами для организации структурированного музыкального пространства особое значение приобретают процессы *сопоставления* и *сопряжения*, которыми регулируются многие структурообразующие факторы, ибо именно эти процессы лежат в основе взаимоотношений элементов в целом. И если повторения материала способствуют его оседанию в памяти, что, в свою очередь, оказывается стимулом для распознавания, сравнения, экстраполяции, то сопряжение и сопоставление — это факторы, обеспечивающие необходимый *уровень концентрации внимания*, с одной стороны, и непосредственно влияющий на *восприятие звучащей материи как целостного единства* — с другой⁵.

Сопряжение во всех его многочисленных модификациях, безусловно, является первичным и ведущим принципом организации материала, ибо именно оно обеспечивает музыкальной речи единство, цельность, спаянность. Часто даже концертные программы строятся по *принципу сочетаемости* входящих в них произведений разных композиторов, веков, стилей, направлений; но ведь сочетаемость произведений и предполагает наличие в них неких *общих факторов* (наряду с возможным и весьма фундаментальным различием), а это и есть одно из проявлений сопряжения.

О творческом характере сопряжения говорит И.Ф. Стравинский: «Контраст везде. Достаточно его только увидеть. Подобие же скрыто, нужно его открыть, а это удастся сделать только крайним напряжением сил. Если разнообразие меня соблазняет..., то подобие требует от меня более сложных решений, и результаты его более значительны и более для меня ценны» (*Стравинский 1978, 281*).

Сопоставление может охватывать множество уровней, соседствуя с сопряжением, взаимодействуя с ним. Оно является, хотя и вторичным, но тем не менее важнейшим фактором, необходимым для активизации внимания, для повышения потенциала восприятия. Однако сопоставление требует сугубой осторожности в его использовании, ибо слишком частое использование этого приема способно не активизировать, но, напротив, ослабить концентрацию внимания. Яркое сопоставление, чтобы выполнить свою функцию, нуждается в более или менее длительной его компенсации сопряжением («контраст является моментом разнообразия, но рассеивает внимание») (Стравинский 1988, 28).

В существующей литературе оппозиция «сопряжение—сопоставление» гораздо чаще используется в несколько иной форме: как противопоставление принципов *тождества* и *контраста*. Именно в таком виде эта оппозиция введена в обиход Б.В. Асафьевым⁶. Не вызывает сомнения ее оправданность в трудах самого Асафьева, в которых таким образом охарактеризованы альтернативные принципы, положенные в основу конструкций — «откристаллизовавшихся форм» (Асафьев 1971, 104). Однако эта оппозиция не в состоянии раскрыть все грани соотношений как материала, так и элементов структуры: *тождество* — это *подобие*, это максимум близости, предусматривающее, как правило, *один и тот же материал*. Поэтому для характеристики взаимоотношений *различного материала* остается лишь *контраст*, что явно не соответствует истинному положению вещей (что и вызвало к жизни ряд терминов-гибридов: «производный контраст», «рассредоточенный контраст» и т. п.). С научной точки зрения гораздо корректнее рассматривать тождество и контраст как частные случаи сопряжения и сопоставления, т. е. видеть в последних категории гораздо более широкого диапазона. Ведь вся гамма реализации сопоставления и сопряжения реализуется в колоссальном разнообразии взаимоотношений, в которые вступает музыкальный материал — одинаковый и различный, а также в совокупности чисто структурных свойств и качеств музыкальной ткани⁷.

4

Музыка всегда считалась средоточием *ритма*, наиболее ярким его проявлением. «Именно осознание ритма как одной из главных закономерностей живописи и пластики позволило грекам ввести их в состав мусических искусств и распространить на них общие принципы, разработанные общей теорией мусических искусств — “музыкальной”» (Бычков, 85); свой трактат «О музыке» Августин посвятил имен-

но проблемам ритма (*там же*); яркие проявления ритма ощущаются именно как музыкальность в словесных и всяких иных видах искусства (*Гиршман, 95; Дворниченко, 36*).

Областью ритмических взаимоотношений охвачены не только музыкальные звуки в их последовательности, образующие горизонтальные пласты музыкальной ткани, но *вся совокупность отношений*, существующих в музыке, — тональных, тематических, структурных, фактурных, словом, как тех, которые относятся к области *структуры*, так и тех, что связаны со *смысловыми* параметрами музыкальной ткани.

«Для Яворского, — вспоминает В.А. Цуккерман, — ритм — это вся временная сторона музыки, все соотношения, которые складываются во времени... Маленькая, короткая интонация и крупные части сонатной формы — все они подвержены законам ритма. <...> Неразрывное связывание ладовой и ритмической сторон сказалось в определении, какое дал ритму Яворский: ориентация слуха в звуковом тяготении и способность расчленять его, то есть осознать деление звукового потока на части и частицы» (*Цуккерман 1994, 231*). Характерно, однако, что в первую очередь понятие ритма, по Яворскому, «проявлялось прежде всего в цезурности, то есть расчлененности музыкальной речи на малые и более крупные части — построения...» (*там же*). С другой стороны, широчайшие возможности ритмических отношений в сфере образности демонстрирует В.В. Медушевский (*Медушевский 1993, 99—100*). Ритму в широком смысле слова, относящемуся к структурным свойствам музыкальной ткани в тональной музыке, посвятил свою монографию Ротстейн (*Rothstein 1990; Sutcliffe*); об очень интересной ипостаси ритма пишет В.П. Бобровский: «Чем больше существенных событий происходит за данный отрезок времени исполнения, тем более плотным становится “внутреннее время” музыки — и наоборот. Моменты уплотнения, чередуясь с зонами разрежения, создают особый ритм временной плотности» (*Бобровский 1989, 31—32*); многообразные формы проявления ритма рассматривает Л. Штейн (*Stein, 228*).

Однако, если вернуться к соображениям Б.Л. Яворского, которые приводит в своих воспоминаниях В.А. Цуккерман, то следует отметить его особый интерес к ритму как фактору, *расчленяющему* музыкальную ткань на определенные части (построения). Было бы не совсем верно рассматривать эту расчленяющую функцию ритма только в его структурном аспекте, т. е. как *структурный ритм*, ибо, как справедливо отмечает Ю.Н. Тюлин, «членению музыкальной формы содействуют следующие основные факторы: 1) структурный, 2) тональный, 3) тематический» (*Тюлин 1965, 23*), и в рамках каждого из них возникают свои ритмические отношения. Таков *ритм сме-*

ны тональностей (гармонических функций) — *тональный ритм*, который может учащаться вплоть до лихорадочного или, напротив, становится эпически спокойным и даже безмятежным (как это происходит в начале вагнеровского пролога к «Кольцу нибелунга»). Таков и *ритм тематических, и — шире — смысловых отношений — смысловой ритм*: пульсация смен фона и рельефа, более или менее часто возникающее ощущение начальности — экспозиционности, длительное пребывание в сфере одного тематического материала или мелькание различных тем и т. п.

Нельзя сказать, чтобы сами ритмические отношения были на сегодняшний день сколько-нибудь полно изучены, хотя в последнее время они все чаще попадают в поле зрения музыковедов. В одной из своих работ, посвященной теории ритма, Роберт Морган не без горечи отмечает, что сбывается предвидение Римана о совершенно иных путях, которыми в будущем пойдет исследование теории ритма, но что «по сравнению с Риманом мы, кажется, немногим дальше сегодня, чем были столетие или больше назад» (*Morgan, 435*)⁸.

Однако есть по крайней мере одна сфера ритмических отношений, исследованная достаточно полно, хотя диапазон ее бытования все еще воспринимается несколько зауженным. Это так называемая «область масштабно-тематических структур, то есть закономерные изменения величины построений, связанные с их тематическим содержанием (суммирование, дробление, дробление с замыканием и некоторые другие родственные им или более сложные структуры)» (*Цуккерман 1970, 388*). Обнаружение этих процессов и отчасти их исследование, равно как и введение в научный обиход связанных с ними терминов, восходит к Б.Л. Яворскому, В.А. Цуккерману и И.Я. Рыжкину (*Цуккерман 1994, 245, 249; Рыжкин, 163*). Однако, по-видимому, независимо от Яворского, на процессы суммирования и дробления обратил внимание в связи с поэзией Лермонтова и Фета Б. Эйхенбаум, отметив это обстоятельство как проявление сугубо музыкального фактора («Это совершенно музыкальный период — недаром перед кадансом происходит *слияние двух строф* (суммирование! — М.Б.), которым достигается обычно в мелодической лирике увеличение интонационной амплитуды») (*Эйхенбаум, 421; см. также: 420, 422*). Эйхенбаум, прекрасный музыкант, виолончелист, написал эти строки еще в 1918—1922 гг., когда шла работа над его самой крупной теоретической работой «Мелодика русского лирического стиха». Впоследствии Цуккерман также нашел немало примеров проявлений указанных ритмических процессов в стихах русских поэтов (*Цуккерман 1994, 248*)⁹.

Не прошли мимо этих ритмических процессов и зарубежные ученые-аналитики, обнаруживая их, как и Цуккерман и его последова-

тели, прежде всего на структурном уровне (*Lerdahl, 116—128; Rothstein 1990, 22, а. о.*). В целом, по крайней мере в отечественном музыковедении, исследование этих процессов на уровне соотношений между собой мелких структур можно считать близким к исчерпывающему¹⁰.

Однако процессы суммирования, дробления, замыкания и все их многочисленные разновидности фигурируют отнюдь не только в этой плоскости, но захватывают и структуры гораздо более масштабные: так, например, структура классической сонатной формы подчинена принципу суммирования, ибо в ней вначале повторяется экспозиция, а затем уже непрерывно идут разработка и реприза, составляющие в сумме величину, соизмеримую с двумя экспозициями:

Разделы:	экспозиция	экспозиция	разработка+реприза	(разработка+реприза)
Масштаб:	A	A	2A	2A

Однако бесспорный их приоритет в *структурном ритме* не означает, что эти же процессы нельзя наблюдать на всех ранее обозначенных уровнях, т. е. на уровне тонального (гармонического) и смыслового ритмов. Так, например, в рамках классического четырехчастного сонатно-симфонического цикла *тональный ритм* также реализуется по принципу суммирования: тональности первых двух частей различны, тональности же скерцо (менуэта) и финала совпадают; подобный процесс характерен и для *смыслового ритма* некоторых циклов, когда либо сближается тематический материал двух последних частей (Моцарт. Симфония g-moll, № 40), либо тематический материал третьей части проникает в четвертую, а иногда между ними существует даже связующий раздел, которым они объединены в непрерывно звучащее единство (и то и другое присутствует во взаимоотношениях третьей и четвертой частей в бетховенской Пятой симфонии):

Части	I	II	III	IV
Тональности	T	S	T	T
Тематизм	A	B	C	D(+C)
			└──────────┘	

Вообще же финалы, как правило, являются воплощением ритмического процесса суммирования в его смысловой ипостаси — именно так в них реализуется драматургический прием обобщения.

Существование ритмических отношений в их разнообразных воплощениях во всех аспектах структуры и смысла требует к себе постоянного внимания, ибо эти отношения оказываются важным типич-

зирующим фактором в процессе рассмотрения конкретных структур, а также весьма существенным уровнем, в границах которого смыкаются структура и смысл.

5

Наука и практика анализа во все времена своего существования сталкивались с тем характерным обстоятельством, что уровень различений, существующих в анализах сколько-нибудь развернутых структур, начиная с простой двухчастной формы и далее, был гораздо ниже, чем тот, который был связан с анализом мелких — от мотива до периода включительно. «Несмотря на то, что теория музыкального синтаксиса имеет давнюю историю, она в настоящее время значительно более дискуссионна и противоречива, нежели теория гармонии или даже теория формы», — считает Е.А. Ручьевская (*Ручьевская 1989, 26*). Это, разумеется, далеко не случайное обстоятельство связано, как представляется, с недостаточной разработанностью теории *мотива* — краеугольного камня в формировании мелких структур, с одной стороны, и тем фактом, что именно мелкие структуры характеризуются особым разнообразием индивидуальных решений, трудно поддающихся типизации, — с другой.

Споры о мотиве ведутся давно и уже сами по себе обросли обширной литературой¹¹. Коротко говоря, точки зрения сосредоточены вокруг представления о мотиве как явлении сугубо структурном либо как о факторе чисто смысловом. В истории анализа наиболее ярко, как считается, они представлены, соответственно, в работах Х. Римана и А. Шёнберга (*Rothstein, 25—26*), однако и по сей день каждая имеет своих последователей. Если говорить об отечественном музыкознании, то мотив в качестве структурной единицы декларируется в работе В.Э. Девуцкого (*Девуцкий, 13*). Однако и в зарубежной, и в русскоязычной литературе все больше сторонников приобретает взгляд на мотив как категорию смысловую. Шёнберговскую традицию в отношении к мотиву продолжил А. Веберн, о чем свидетельствует ученик последнего, Ф.Гершкович: «Мотив, — рассматриваемый Шёнбергом как “мельчайшая частица музыкальной мысли, способная появляться самостоятельно и тем самым повторяться”, — относится как понятие, по Веберну, к одной лишь длительности звуков, в то время как их высотность является исключительным объектом понятия тематизма» (*Гершкович, 64*). Эта же традиция закрепляется в монографии Э. Кос (*Kohs, 7*) и, что особенно характерно, в энциклопедическом по характеру определении В. Драбкина: «Мотив (motive). Термин используется в разных значениях в тематичес-

ком и фразоструктурном анализе... Он обычно означает краткое высказывание, которое сохраняет свою индивидуальность как музыкальная идея, и в этом качестве он часто "появляется в характеристическом и впечатляющем облике в начале пьесы" [*Schoenberg A. Fundamentals of Musical Composition. London, 1967, p. 8*]. Это обычно мысль в мелодическом виде, что дает право иногда обозначать его как "фигуру". Другое часто используемое значение в контексте ... — маленькая единица мелодии, как в начале тем Бетховена» (*Bent, 124*).

Наиболее последовательно эта позиция развита в теории синтаксиса Ю.Н. Тюлина, в которой мотиву вообще отказано в осуществлении структурной функции: «Мотив надо понимать как музыкально-смысловой, выразительный элемент темы (или тематического материала вообще), а не как метрически-структурную "единицу" ее построения»; и несколько далее: «Структурное значение надо понимать в том смысле, что мотивы принимают неизменное участие в строительстве, в "лепке" темы в качестве выразительных интонационных оборотов, придающих теме индивидуальное "лицо". Но это не означает, что мотивы сами по себе всегда являются расчлененными строительными "единицами", из соединения которых в сплошной ряд якобы складывается музыкальная форма, подобно тому как из кирпичей возводится здание» (*Тюлин 1965, 38, 39*).

Именно в связи с таким подходом, по мысли Е.А. Ручьевской, «для Ю.Н. Тюлина мотив может совпадать с фразой, и выражение "мотив в форме фразы" для него не нонсенс», ибо «строение мотива не регламентировано» (*Ручьевская 1989, 30*). Зато мотив в рамках этой концепции находится в сугубо иерархической связи с темой, и потому «мотив как элемент структуры темы не может быть равным теме», а «тема не может быть мотивом, коль скоро часть не может быть одновременно и целым» (*там же, 31*).

Совершенно очевидно, что мотив как *смысловая категория*, как бы его ни трактовать, неотделим от другой такой же — *темы*, и потому целесообразно обратиться прежде всего к теме, тем более что ее теория представляется разработанной в значительно большей мере. В аналитической науке этот шаг осуществлен в монографии Е.А. Ручьевской, специально посвященной этому вопросу (*Ручьевская 1977*). И уже в начале монографии дано четкое определение темы как *важного элемента структуры текста, несущего две функции — внетекстовую* (представительскую, репрезентативную) *и внутритекстовую* (в качестве объекта последующего развития) (*там же, 8*). О тех же функциях темы говорит и В.В. Медушевский, рассматривая ее и теоретически (*Медушевский 1993, 127, 129*), и в очень ярком анализе «фонового тематизма» в финале b-moll'ной сонаты Шопена (*там же, 130—131*).

Но если тема выполняет внетекстовые и внутритекстовые функции по отношению к произведению в целом, то такими же функциями характеризуется *мотив по отношению к теме*, и на это обстоятельство указывает Ю.Н. Тюлин: «По мотивам главным образом и узнается тема при всех ее преобразованиях в дальнейшем развитии. В качестве такого *представителя темы* мотив может “жить” самостоятельно, то есть вычленяться (наряду с вычленением больших фрагментов темы), но напоминая о теме, не теряя с ней смысловой связи» (Тюлин 1965, 39).

Что же представляется самым важным звеном этой теории, какие конкретно свойства темы и свойства мотива могли бы послужить четким критерием их идентификации — как для ученика, только делающего первые шаги на почве анализа, так и для искушенного аналитика, освоившего огромный пласт музыкальных текстов? Таковым, думается, является способность и темы и мотива осуществлять обе свои функции, появляясь *вне привычного (и первичного) контекста*¹². И самым важным звеном она оказывается именно потому, что эта способность мотива определяет его *границы как единицы структурной*.

Осознание того факта, что мотив *одновременно* является и *смысловой* и *структурной* единицей, и что именно *способность выполнять первую функцию — смысловую* (а не какие-нибудь внешние признаки вроде наличия сильной доли) *определяет собой возможность выполнения второй — структурной*, благодаря чему мотив и функционирует в своей *двуединой сущности* (подобно свету, который одновременно — и частица, и волна) и является важнейшей теоретической предпосылкой, снимающей всякую двусмысленность и нечеткость в отношении к мотиву, устанавливающей равновесие между двумя его ипостасями и обозначающей ту черту, где сходятся две различные грани музыкальной ткани — ее структура и ее смысл.

Нельзя сказать, что это обстоятельство вовсе не было отмечено ранее. Подобная трактовка мотива, например, дана в следующих определениях: «Мотив есть наименьшая часть музыкальной мысли, имеющая значение смысловой (выразительной) и конструктивной (строительной) единицы» (Мазель 1967, 552); «Мотив — это наименьшая структурная единица, обладающая тематической индивидуальностью. <...> Мотивная тематическая индивидуальность может заключаться в существенных свойствах его ритма или звуковисотности, или в том и другом» (White, 26); от шёнберговского «мельчайшая частица мысли, способная появляться самостоятельно» (Гершкович, 64) эти определения отличает указание не только на смысловую, но и на структурный облик мотива. Однако эта его природа — «единого в двух лицах» — нуждается в постоянной экспликации, в заострении на ней внимания. Необходимо всемерное внедрение в практику ана-

лиза очерчивания границ мотива как структурного образования в прямой зависимости от его способности в рамках этих границ выполнять соответствующую смысловую функцию. Далее на конкретных примерах будет показано, насколько оправдан такой подход к анализу мотивных границ и для формирования верного отношения к более крупным структурам.

Таким образом, структура — это такой уровень музыкальной формы, в котором типическое и индивидуальное находятся в известном равновесии; структурообразующие процессы охватывают собой типические соотношения элементов структуры (повторы, сопряжение, сопоставление) и так же, как и ритм — фактор всеобъемлющий и вездесущий, оказывают самое непосредственное воздействие и на смысловые характеристики материала.

Мотив — элемент структуры, который одновременно оказывает-ся и элементом смысловым, причем его границы как элемента структуры находятся в прямой зависимости от выполнения им смысловой функции.

Как представляется, указанные процессы и объекты являются *фундаментальными* для изучения теории структур, и одновременно — именно они представляют собой источник типизирующих факторов, благодаря которым и оказывается возможным построение такой теории.

Глава IV

МЕЛКИЕ ПОСТРОЕНИЯ

§1. Общие понятия

Построение — наиболее широко употребляемая категория из области музыкальных форм. Часто эта категория используется для обозначения от мельчайших и вплоть до простых двух- и трехчастных структур, тем или иным способом отчлененных от смежного материала (или законченных).

Различаются *мелкие* и *крупные построения*; граница между ними не является строго фиксированной и проходит примерно на уровне *периода* (сам период рассматривается двояко: как наиболее значительное из мелких построений и одновременно как наименьшее из крупных).

Построения могут быть более или менее весомыми, насыщенными («плотными»); некоторые из них встречаются в любом контексте, в любом разделе структуры, другим свойственно фиксированное место в форме, определенный контекст. Отсюда и необходимость в различных принципах классификации построений в зависимости от свойств, характерных для той или иной их группы.

В настоящей главе рассматриваются только *мелкие построения*.

§ 2. Основные признаки мелких построений

Главной задачей при анализе мелких построений является оценка их весомости, значительности в системе той структуры, частью которой они обычно являются. Зависит же эта весомость от плотности насыщения построений *музыкальными событиями*.

Степень насыщенности музыкальными событиями пока не может быть определена, «измерена» непосредственно. Однако эти параметры находят отражение в облике структур, и возможна их опосредованная оценка по ряду внешних признаков, которые приобретают значение *основных признаков мелких построений*. Их три — *масштаб, способ, состав членения*.

Масштаб — это величина построения, измеряемая в тактах или долях такта (при этом, если речь идет о подсчете целых тактов, затакт, как правило, не входит в их число).

Определение масштаба должно в обязательном порядке включать еще два фактора, пренебрежение которыми способно исказить реальную картину. Этими факторами являются *метрический размер такта и темп*.

Очевидно, что два построения величиной в восемь тактов окажутся несопоставимыми, если одно из них представляет собой музыку в быстром темпе и двухдольном или трехдольном метре (как, например, начальное построение скерцо из сонаты № 3 (ор. 2, № 3) для фортепиано Бетховена), а во втором — медленный темп и метрический размер такта равен $\frac{12}{8}$ (Шопен. Ноктюрн № 2, Es-dur):

25a Allegro

25a Allegro

256 Andante

256 Andante



С учетом же этих двух факторов масштаб является важным признаком весомости построения, причем настолько важным, что долгое время только он и принимался во внимание. И в самом деле — большая вместимость предполагает и большее количество событий, а стало быть, и значительность построения в целом. Но все же масштаб — признак не абсолютный, ибо даже в творчестве одного и того же композитора встречаются примеры материала разной «плотности». И поэтому попытка чисто эмпирическим путем вывести какие-то определенные величины масштаба для каждого построения приводит (особенно в применении к более крупным построениям) к значительному разбросу этих величин (масштаб периода, например, может колебаться от четырех до нескольких десятков тактов). Отсюда необходимость обращения и к другим основным признакам построений.

Состав — это способность данного построения члениться на *определенные* более *мелкие* построения, становящиеся *единицами его структурного ритма*, и, с другой стороны, способность данного построения объединяться с аналогичным (или аналогичными) в *определенные* более *крупные* построения, ока-

зываясь, соответственно, единицами структурного ритма этого более крупного построения.

Данный признак имеет два аспекта, каждый из которых приобретает важное значение в процессе анализа.

Во-первых, чем больше элементов включает данное построение, тем оно насыщеннее, тем больший вес оно приобретает. Однако роль играет не только количество элементов: не менее важна и качественная их сторона. Характеристика структуры во многом зависит от того, *какие именно* построения входят в нее в качестве единиц структурного ритма. Зная это, можно с большой долей вероятности определить искомую структуру.

Во-вторых, каждое построение само оказывается (или не оказывается) элементом более сложной структуры, т. е. «метаструктуры». И зная эту «метаструктуру» (или обнаруживая ее отсутствие), можно с достаточной уверенностью охарактеризовать и данную структуру¹.

И, наконец, третий основной признак — *способ членения*, т. е. тот способ, который избран композитором в каждом конкретном случае для отчленения данной структуры от смежной, следующей за ней.

На протяжении многовековой практики выработался наиболее универсальный способ членения материала — *цезура*. Действие цезуры эффективно и в одноголосии, и в многоголосии, в музыке вокальной и инструментальной, полифонического и гармонического склада, музыке новейшей и отдаленных столетий.

Цезура может образоваться неисчислимым множеством путей, ее возникновение не ограничено никакими условиями — любой пласт музыкальной ткани может образовать цезуру, поэтому исчерпывающее описание способов образования цезуры немыслимо. Да и едва ли есть необходимость в таком описании: для музыканта, перед которым стоит задача интерпретации (аналитической или исполнительской) музыкального произведения, умение *слышать* цезуры — столь же необхо-

¹ Такой подход позволяет снять вопрос: как осуществлять определение формы — от целого к частному или наоборот (ср.: Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 498; Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. и др. Музыкальная форма. С. 22). Органическая целостность сочинения и несводимость структуры к сумме составляющих ее частей несомненны, однако процесс анализа допускает сочетание обоих методов, которые концентрируют внимание то на элементах, то на структуре в целом — в зависимости от способности того или иного построения выполнить функцию структурного эталона либо единицы структурного ритма.

димый навык, как и способность различать высоту музыкальных звуков¹.

В связи с тем, что цезура вплоть до появления гомофонно-гармонического мышления играла роль одного из основных средств членения музыкальной речи, она и в дальнейшем сохранила известную независимость от гармонического движения. Именно этим свойством она отличается от другого способа членения материала — *каданса*, который хотя и фигурирует в старинной полифонической музыке, но и там часто выступает в качестве провозвестника ладогармонических отношений.

В рамках предлагаемой системы *цезура* определяется как *любое осязаемое слухом членение музыкального материала, независимое от участия гармонии*.

Каданс — это та же цезура, но усиленная гармоническим оборотом (гармонический оборот — это последование, как минимум, двух аккордов, принадлежащих различным гармоническим функциям).

Классификация кадансов как факторов формообразования несколько отличается от принятой в курсе гармонии, ибо в данном случае важна не внутренняя структура каданса (т. е. количество и характер аккордов, вовлеченных в кадансовый оборот), но степень его *завершенности*. Поэтому особая роль принадлежит *последнему аккорду каданса*, в зависимости от которого образуются три группы кадансов: *полные, неполные и прерванные*.

Полными называются кадансы, завершающиеся аккордами *тонической функции*. Они классифицируются по степени завершенности и могут быть *совершенными и несовершенными*.

Для *полного совершенного каданса* необходимо выполнение следующих условий — последний тонический аккорд каданса должен быть:

а) в мелодическом положении основного тона;

б) на сильной доле такта;

в) в основном виде (т. е. в виде полного или неполного трезвучия);

г) перед тоникой обязателен аккорд доминанты или субдоминанты на основном функциональном басу (наибольшее зна-

¹ В.А. Цуккерман очень обстоятельно написал о том значении, которое слышание цезур имеет для музыкантов-исполнителей (*Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды*. М., 1970. С. 387—388); но верное ощущение цезур — необходимое условие всякого общения с музыкой, приобщения к ее смыслу.

чение вид предпоследнего аккорда приобретает в музыке венских классиков и стилистически к ней близкой).

Невыполнение любого из этих условий делает полный каданс *несовершенным*.

Неполными называются кадансы, последним аккордом которых оказываются аккорды *нетонической* функции, т. е. доминантовой (*неполные автентические кадансы*) или субдоминантовой (*неполные плагальные кадансы*)¹.

Прерванными называются кадансы, в которых в качестве последнего аккорда *вместо ожидаемой тоники* (трезвучия или секстааккорда I ступени) появляется *любой другой аккорд* — чаще им оказывается трезвучие VI ступени; однако в этом качестве выступают и другие аккорды: трезвучие и секстааккорд IV ступени (пример 26а), уменьшенный септааккорд или иная альтерированная субдоминанта или побочная доминанта (пример 26б) и даже трезвучие или септааккорд V ступени (пример 26в).

Моцарт. Соната для ф-п. № 1, II ч. (KV 279)

26а Andante



Моцарт. Соната для ф-п. № 8, III ч. (KV 310)

26б [Presto]



¹ Термин «неполные кадансы» (т. е. завершающиеся неустоем) позволяет противопоставить их *полным* (т. е. завершенным тоникой) по основному признаку — устойчивости. Этот термин представляется более точным и универсальным, чем традиционные (*половинные* или *серединные* кадансы), еще и потому, что употребление неполных кадансов не ограничивается только одним участком формы — серединой периода (подробнее см.: очерк III, 1).



Бетховен. Соната для ф-п. № 5, III ч.

268 [Prestissimo]



Наряду с этими тремя типами кадансов, которые классифицируются по их гармонической характеристике, существуют особые кадансы по их месту в структуре — возникающие на стыке построений: когда конец одного и начало другого построения *совпадают во времени*. Образуется своеобразная разновидность каданса, в котором цезурой оказывается не *остановка перед началом* следующего построения, а *само это начало*. Такие кадансы называются *вторгающимися*.



Несложно оценить роль цезур и кадансов как признаков более или менее весомого построения: чем значительнее, насыщеннее высказывание, тем более активен способ его членения, тем более радикально оно отделено от последующего. Какие-то построения в силу их развернутости и развитости не могут завершиться цезурой, т. е. обойтись без участия гармонического движения; и, напротив, микропостроения чаще всего завершаются «легким», цезурным членением — иное решение создает уже особый эффект, привлекает к себе внимание.

Характерно в этом смысле сравнение двух начал: в первом оба мотива отчленяются цезурами, что вызывает ощущение легкости, воздушности, неприземленности (пример 28); во втором случае тоже звучат два мотива, причем оба образуют кадансовые обороты, что вызывает совершенно иное к ним отношение — каждый плотен, весом, значим, настраивает на серьезное, углубленное вслушивание (пример 92, т. 1–2):

28 Allegro



Существует еще одно обстоятельство, в какой-то мере «смазывающее» указанный критерий: в полной мере характеристика способа членения в качестве признака той или иной структуры актуальна лишь для *начальных* построений. Это связано с тем, что последующие построения, если они являются частью более крупных, могут завершать собой эти крупные построения, которые характеризуются совсем иным способом членения, чем мелкие, входящие в их состав (скажем, фраза, завершающая предложение, или — мотив, завершающий фразу или тем более — предложение).

Следовательно, как и предыдущие, и этот признак является, хотя и важным, но все же *относительным* критерием принадлежности построения к тому или иному классу.

§3. Нормативные и ненормативные построения

Характеристика мелких построений осуществляется с учетом *всех трех* перечисленных признаков. Любой из них в конкретном выражении свойствен определенным построениям, образуя своеобразную норму. Эти нормативы сложились в процессе огромной творческой практики, и будучи по каждому из трех признаков наиболее естественными в эпоху кристаллизации классических структур, они оказались и наиболее часто употребляемыми в творчестве венских классиков вариантами.

Но та же творческая практика дала и значительное количество отступлений от указанных норм. Именно поэтому приходится постоянно помнить об относительности этих трех признаков. Однако нарушение нормы в одном из них обычно компенсируется соблюдением норм в других, что и оправдывает ориентацию не на какой-нибудь один признак, но на их *комплекс*.

Нормативным построением называется такое, в котором *все три признака нормативны* для данного построения. Однако такие построения встречаются едва ли не реже, чем ненормативные, в которых, как правило, только два признака отве-

чают сложившимся нормативам, а третий указывает на построение иного класса. *Ненормативность* ни в коем случае не следует отождествлять с *исключением из правила* и тем более видеть в ней какую-либо ущербность, напротив, ряд ненормативных построений используется столь широко, а характер их структуры настолько стабилен, что они даже получили устойчивые наименования-термины. Нормативность же — отнюдь не синоним некоей идеальности, образцовости. Достаточно часто в творчестве композиторов не столь могучего дарования, как Гайдн, Моцарт, Бетховен, как раз нормативные построения создают эффект заданности, неорганичности, искусственности.

В теории анализа категории нормативности и ненормативности необходимы в качестве понятий, помогающих ориентироваться во всем многообразии мелких построений, во взаимоотношениях типизации и индивидуализации на этом уровне.

Нормативными параметрами мелких построений могут считаться следующие (в связи с масштабом, напомним, это *две* кратные величины, являющиеся нормативными в зависимости от темпа и метрического размера такта).

Мотив (и, соответственно, *немотивное образование*):

- масштаб — 1 или 2 такта (в дальнейшем союз «или» заменяется запятой);

- состав — неделим, два мотива объединяются во фразу;

- способ членения — мотив завершается цезурой.

Будучи часто элементом экспонирования, мотив не связан, однако, с определенным способом существования материала и — по определению — может существовать и вне тематического контекста, т. е. в развитии.

Нормативные параметры *фразы*:

- масштаб — 2, 4 такта;

- состав — делится на два мотива; две фразы объединяются в предложение;

- способ членения — первая фраза в предложении заканчивается цезурой, второй фразой завершается предложение, и потому у нее в окончании — каданс.

Фраза — построение сугубо структурное, не имеющее прищей только ей смысловой функции. Фраза может состоять из двух мотивов или двух немотивных образований либо сочетать то и другое. Как и мотив, фраза не связана с определенным способом существования материала, т. е. может присутствовать и в экспонировании, и в развитии; по основным признакам она представляет собой построение, промежуточное между мотивом и предложением.

Основные признаки *нормативного предложения* таковы:

- масштаб — 4, 8 тактов;
- состав — предложение членится на две фразы; два предложения объединяются в период;
- способ членения — каданс.

В отличие от фразы, *предложение неразрывно связано с изложением материала*. Поэтому оно, как и мотив, несводимо только к структурным параметрам. Даже если предложение попадает в раздел, посвященный преимущественно развитию, оно создает эффект экспонирования заключенного в его рамки материала. И напротив, построение, структурными чертами совпадающее с предложением, но с материалом, представляющим собой развитие, только *соизмеримо с предложением*, но не является им.

Отступления от нормативов в мелких построениях могут касаться любого из трех признаков.

Для *мотивов* характерно нарушение нормативных масштаба и способа членения. Масштаб мотива может увеличиваться (реже) и уменьшаться (чаще). Это понятно: увеличение масштаба мотива свыше двух тактов при сохранении его неделимости едва ли возможно, а так как способ членения мотива такой же, как и у фразы, то и дальнейшее увеличение мотива легко превращает его во фразу; мотивы же в полтакта — не редкость (дальнейшее уменьшение масштаба мотива чревато утратой им смысловой функции). При сохранении нормативных масштаба и состава мотив иногда завершается вместо цезуры кадансом (пример 27, т. 1). В этом случае ненормативность связана обычно со стремлением придать мотиву повышенную весомость, значительность. Возможна и обратная картина, когда мотив без цезуры переходит в другой мотив: этим достигается определенная цель — подчеркивается стремительность и активность движения, что и приводит к нерасчлененности.

Бетховен. Соната для ф-п. № 1, II ч.



Во *фразе* могут быть нарушены все три норматива. Она может члениться на большее число мотивов или не члениться вовсе; оказаться по масштабу и больше, и меньше нормативного; способ членения фразы также часто отступает от нормы. В этой гибкости проявляется промежуточный характер фразы.

Отступления от структурных нормативов в *предложении* возможны двоякого свойства: если они касаются *состава*, а масштаб и способ членения нормативны, то ненормативность остается свойством только самого предложения (т. е. не играет роли для характеристики периода, в который это предложение входит); если же ненормативность возникает в *масштабе* предложения или *способе* его членения, это приводит к ненормативности не только самого предложения, но и того периода, частью которого такое предложение является. Такие случаи подробнее рассмотрены в разделе, посвященном ненормативным периодам.

Глава V

ПЕРИОД

§1. Общая характеристика.

Нормативный экспозиционный период

Период — форма, предназначенная *исключительно для экспозиции материала*. Это означает, что построение может считаться периодом в том и только в том случае, если *способ существования материала* в построении представляет собой *изложение*.

Указанной функцией периода определяется особая уравновешенность всех компонентов его структуры. Важную роль при этом играет взаимодействие элементов, опирающееся не только на контактные, но и на арочные, дистантные связи; в особенности характерно в этом плане взаимодействие кадансов, которыми завершаются предложения. Неполный каданс после первого предложения разрешается в устойчивый, полный после второго — на расстоянии. Такое разрешение способствует значительной цельности формы, оказываясь как бы стягивающей скобой для всех ее элементов.

Поскольку период не только принадлежит сфере мелких построений, но и является наименее значительным крупным построением, для его характеристики недостаточно упомянутых выше трех признаков — масштаба, состава и способа членения. Здесь необходим уже иной «инструментарий». Характеристика любого периода обязательно должна учитывать особенности материала и тонального развития, демонстрируя совпадение или несовпадение *структурного, тонального и смыслового ритмов*.

Структурный ритм периода зависит от количества соизмеримых построений — ритмических единиц, на которые членится *период*, т. е. от его *состава*, и соответственно будет рассмотрен в рамках структурной характеристики нормативных и ненормативных периодов.

По *тематическому ритму* различаются периоды *повторного и неповторного строения*.

Период повторного строения состоит из предложений, совпадающих по тематическому материалу *хотя бы своим началом*. Если же материал в началах предложений не совпадает,

т. е. второе предложение не ощущается как *переизложение* первого предложения, в этом случае образуется *период неповторного строения*.

Таким образом, *тематический ритм* в периоде фиксирует *количество начальных этапов* изложения одного и того же материала. В периоде повторного строения смысловой ритм *двухфазен*, неповторного — *однофазен*, так как начало второго предложения ощущается *не как начало* переизложения, но как *продолжение* изложения.

С точки зрения *тонального ритма* периоды классифицируются следующим образом:

1) *однотональные периоды* начинаются и завершаются в *одной и той же тональности*;

2) в *модулирующих периодах* начало и конец звучат в *разных тональностях*;

3) независимо от принадлежности к любому из двух предыдущих типов, период оказывается *модуляционным*, если внутри него возникает модуляция в тональность, *не совпадающую с конечной*.

Нетрудно прийти к выводу, что в однотональном периоде тональный ритм однофазен, в модулирующем — двухфазен (тональность начала и тональность завершения), в модуляционном — трехфазен (либо многофазен), ибо если есть хотя бы одно отклонение в тональность, отличающуюся от конечной, то возникают *три фазы*: *начальная* тональность — тональность *середины* — *конечная* тональность (независимо от того, является ли эта последняя такой же, как вначале, или другой). Если же в середине возникает целый ряд отклонений, число фаз соответственно умножается, но не становится предметом фиксации при восприятии: слышно, что модуляций несколько, но их количество ничего не меняет в существе восприятия тонального ритма как многофазного. Таким образом, *модуляционным может быть как однотональный, так и модулирующий период*.

Каждая из этих разновидностей тонального ритма является важным свидетельством более или менее интенсивной тональной пульсации, свойственной данному изложению материала.

Реализация тонального и тематического ритмов характеризует любой период, *независимо от его структурных параметров*.

По структурным характеристикам (основным признакам мелких построений) период, как и другие мелкие структуры, может быть *нормативным и ненормативным*.

Структурные параметры *нормативного экспозиционного периода*¹ (сокращенно — НЭП) таковы:

- масштаб — 8, 16 тактов;
- состав — *два равновеликих* предложения; следовательно, *структурный ритм* нормативного периода всегда *двухфазен*;
- способ членения — *неполный каданс* в конце первого предложения и *полный* в заключении второго.

Творческая практика создает в рамках нормативного периода множество вариантов взаимодействия структурного, тонального и тематического ритмов. Вот несколько конкретных реализаций этого взаимодействия в нормативных периодах одного композитора и в одном жанре — все примеры заимствованы из фортепианных сонат Моцарта.

Первая часть темы вариаций из сонаты № 11, KV 331, представляет собой классический образец нормативного периода повторного строения, однотонального, без каких-либо отклонений. Двухфазный структурный ритм совпадает с двухфазным тематическим, что подчеркивает членение периода на два предложения, однофазный тональный ритм создает некий противовес этому членению, обеспечивая единое ладотональное пространство. Первый двутакт второго предложения представляет собой переизложение аналогичного двутакта первого предложения без каких-либо изменений, зафиксированных в нотном тексте. Это позволяет слушателю вспомнить материал начала и более прочно зафиксировать его в памяти. По инерции предслышания ожидается, что и в третьем такте повторение продолжится, однако эти ожидания не сбываются — и тем острее воспринимаются обнаруживающиеся отличия, которые прежде всего относятся к гармонической характеристике разных окончаний — неустойчивого на доминанте в первом предложении и устойчивого на тонике — во втором:

30 Andante grazioso



¹ Ю.Н. Тюлин пользуется термином «нормальный» экспозиционный период (Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. и др. Музыкальная форма. С. 52 и далее). Однако определение «нормативный» в данной системе терминов представляется более корректным по отношению к альтернативному понятию — «ненормативный период».



Однако этим обстоятельством отнюдь не исчерпываются взаимоотношения между последними двутактами первого и второго предложений. Дело в том, что мелодически и гармонически они организованы таким образом, что двутакт второго предложения как бы *дополняет* двутакт первого (пример 31а), т. е. их связи на расстоянии — это не только разрешение каданса, но и *продолжение* (а не *повторение*, как в первом двутакте второго предложения) *того материала*, который содержался в последнем двутакте первого предложения (о том, что предлагаемое их соединение не противоречит логике моцартовского текста, свидетельствует повторенный каданс в конце темы, очень близкий гипотетическому, — пример 31б):



В первом периоде из Andante cantabile (второй части) сонаты № 13, KV 333 (нормативном, повторного строения, однотональном, модуляционном) второе предложение представляет собой по его началу (первому двутакту) *переизложение* первого с *декоративными изменениями*: это орнаментированное изложение мелодического материала с некоторыми переменами в гармоническом движении во втором такте (вариант гармони-

зации неизменной мелодии). Таким образом, можно зафиксировать совпадение структурного и тематического ритмов. Однако оно не столь ярко выражено, как в предыдущем периоде, благодаря орнаменту, сливающему воедино ход-связку от первого предложения и конец второго. Тональный ритм здесь более сложен: период однотональный, но в первом предложении весь третий такт звучит в *f-moll*, которому в аналогичном такте второго предложения соответствует намечающаяся модуляция в *As-dur*, правда, несостоявшаяся в силу невыраженности модулирующего аккорда (он только подразумевается). Тем не менее тонально-гармонический пульс этого периода по сравнению с предыдущим гораздо более активен, тем более что музыка звучит в небыстром темпе и существует возможность все прослушать и осознать (пример 32а).

Интересно также, что в этом периоде также гораздо более активно выражены дистантные отношения и взаимосвязь кадансов — последних двутактов первого и второго предложений прослеживается даже на фактурном и интонационном уровнях (пример 32б).

32а Andante cantabile



32б

4 такт 7-8 такты

Следующий пример нормативного периода заимствован из Фантазии с-moll (KV 475), раздел Andantino. Это тоже период повторного строения, однако изменения во втором предложении по сравнению с первым более радикальны: они начинаются уже в первом такте и представляют собой мотивное сжатие. По предложенной классификации — это *существенные изменения*. Тот мотивный материал, который в первом предложении занимал два с половиной такта, здесь изложен в полутора тактах. Тем не менее двухфазность тематического ритма и здесь ощущается весьма сильно, совпадая с двухфазностью структурной. Однако в периоде (однотональном, модуляционном) гораздо ощутимее многофазный тональный ритм: и в первом, и во втором предложениях перекликаются между собой отклонения в с-moll — более основательное в начале периода и данное как бы намеком в ускоренной пульсации второго предложения, оно значительно обогащает ритмическую палитру периода в целом:



Исключительно интересен с точки зрения тематического ритма начальный период темы вариаций (третьей части) сонаты № 6, (KV 284). Строго говоря, это период *повторного строения*, хотя совпадают первое и второе предложения только на-

чалом, объемом в один такт (куда входит и затактовый полутакт). То есть интонационно начало второго предложения воспринимается как переизложение только в пределах этого однотокового мотива — все остальное, в том числе и структура второго предложения, ощутимо отличается от первого:

34 Andante



Это дает возможность Моцарту совершенно по-разному строить каждую вариацию, то подчеркивая в ней тематическую двухфазность, как в 4-й вариации (пример 35а), то полностью ее снимая в 10-й вариации (пример 35б). В последнем случае, хотя это и строгая вариация, Моцарт совершенно меняет структуру ритмов в периоде по сравнению с темой. Тема представляет собой нормативный модулирующий период повторного строения, что означает: все три ритма — структурный, тональный, тематический — двухфазны. В 10-й вариации двухфазным остается только структурный ритм, тематический превращается в однофазный, а тональный — в трехфазный (на рубеже т. 1 и 2 второго предложения возникает отклонение в h-moll). Это обстоятельство, среди прочих, несомненно способствует ощущению этой вариации (находящейся к тому же в точке «золотого сечения») как кульминационной в цикле.

35а



356

Последний из приводимых здесь примеров нормативного периода (соната № 10, KV 330, начало второй части) — это период неповторного строения, модулирующий. Начальный мотив второго предложения не напоминает начало первого, а не-

посредственно *продолжает его окончание*, вытекает из его каданса. Соответственно усложняется и взаимодействие кадансов, которыми завершаются первое и второе предложения. Поскольку они уже не являются опровержением инерции предслышания (ибо ее просто не возникает), они не оказываются и элементами структуры, *интонационно сопряженными* на расстоянии (как это наблюдалось в периодах повторного строения). Их взаимодействие организовано более тонким образом. Первый каданс представляет собой последование $S_{\text{альт.}} - K_{64} - D$, т. е. неполный автентический каданс. Но доминанта $F^{\text{альт.}}_{64}$ — начальной тональности периода и тоника $C\text{-dur}$ (куда происходит модуляция уже в начале второго предложения и она же конечная тональность периода) — это *один и тот же аккорд*, выступающий на сравнительно небольшом расстоянии *в двух противоположных функциях* — максимально неустойчивой в первом из кадансов и максимально устойчивой — во втором, т. е. осуществляется *переинтонирование одного и того же объекта*. Родство оборотов подчеркнуто и характером альтерированной субдоминанты в первом из них — по звуковому составу она соответствует доминанте (VII_6) $C\text{-dur}$:

36 Andante cantabile

The musical score is for a piano piece in 3/4 time, marked 'Andante cantabile' and 'dolce'. It consists of three systems of staves. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'dolce' marking. The second system continues the melody and bass line, with a 'p' (piano) marking. The third system shows a more complex melody in the right hand and a bass line, with a 'p' marking. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Этот период являет собой структуру, в которой членение подчеркнуто структурным и тональным ритмами, а внутреннее единство обеспечено тематическим однофазным ритмом: изложение здесь не прерывается с концом предложения, а представляет собой единое движение от начала к концу, чему немало способствует и описанное взаимодействие кадансовых оборотов.

§2. Ненормативный экспозиционный период (ННЭП)

Период может быть **ненормативным** по любому из трех основных признаков, а иногда и по нескольким сразу.

Ненормативность по масштабу возникает в следующих случаях:

1. *Каждое из предложений* само ненормативно по масштабу. Если при этом предложения *равновелики* (6+6, 3+3, 5+5 и т. п.), то ненормативность не слишком ощутима. Такой период называется *симметричным*¹.

Моцарт. Соната для ф-п. № 15, III ч. (KV 494)



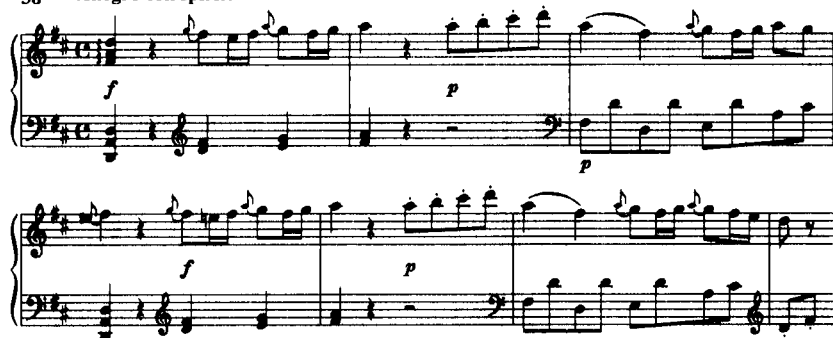
¹ В основных работах Л.А. Мазеля, Ю.Н. Тюлина и В.А. Цуккермана ненормативность такого рода определена как *органическая неквадратность* (см.: Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. С. 605, 612; Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 171; Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. и др. Музыкальная форма. С. 59). Дело, однако, обстоит сложнее: нечетный структурный ритм внутри предложений сталкивается здесь с четным структурным ритмом самого периода, и таким образом происходит взаимодействие квадратности и неквадратности.

Это ненормативный по масштабу период повторного строения, однотональный. При прослушивании первого предложения ощущается, что оно расширено за счет повторения некоторых мотивов, однако «привкус ненормативности» снимается проведением точно такого же второго предложения: отступление от нормы при его точном воспроизведении само как бы становится нормой.

2. Предложения *не равны* по масштабу.

Реже такая ненормативность возникает в связи с увеличением масштаба первого предложения или усеченностью второго. Обычно это вызвано наличием в первом предложении неотъемлемых от него вступительных тактов и т. п., как это происходит в начальном периоде из моцартовской сонаты № 9, (KV 311), масштаб которого — 7 тактов за счет того, что во втором предложении (3 такта) отсутствует вступительный мотив¹:

38 Allegro con spirito



Гораздо чаще нарушение нормативности происходит за счет увеличения масштаба *второго предложения* либо за счет увеличения масштаба *периода в целом*.

Если увеличение масштаба представляет собой внедрение во второе предложение *элементов развития*, оно называется *расширением*. Иногда расширение возможно как бы уже вне пределов второго (последнего) предложения (обычно в этом случае оно звучит после каданса, который воспринимается как недостаточно убедительный), но и тогда — это участок развития в экспозиционном в основе периоде. Внедрение элементов развития в материал, основным способом существования которого является изложение, меняет в какой-то мере его смысловой

¹ См. также пример 89, в котором первый период ненормативен по масштабу по той же причине: второе предложение меньше первого (4+3).

ритм, ибо он перестает быть однофазным на всем протяжении периода (когда нет ничего, кроме изложения), однако оно не меняет в целом способ существования материала, поскольку развитие в этом случае не оформлено структурно в самостоятельный раздел, а фигурирует в качестве неотъемлемого участка разросшегося периода.

В первом периоде менуэта из бетховенской сонаты № 1 для фортепиано (ор. 2, № 1) после второй фразы второго предложения (т. 6—8) следует ее повторение, но в производном соединении двойного контрапункта, что и создает эффект развития, усиленный динамикой (*forte* среди общего для периода *piano*), и только после этого звучит каданс (т. 10—12, пример 8). В результате период оказывается расширенным за счет увеличения масштаба второго предложения до 8 тактов (против 4 тактов первого предложения). При этом следует обратить внимание на то, что в т. 8-м от начала периода есть каданс, которым как бы завершается второе предложение, но тем не менее оно не воспринимается завершенным именно потому, что звучит повторение второй его фразы: если бы прозвучала первая, то это могло бы быть воспринято как начало третьего предложения. Такой прием — «подхватывание последнего построения» и внедрение на этой основе элементов развития — весьма типичен для расширений (см. также пример 27).

3. Если же масштаб периода увеличивается благодаря звучащему *после* последнего предложения *завершающему построению*, основные функции которого — утвердить тональность, в которой завершилось построение, затормозить движение и т. п., такое увеличение масштаба называется *дополнением*.

Расширение строится, как правило, на материале периода; для дополнения же весьма характерно появление новых мотивов или, если оно развернутое, даже новых тематических элементов, что свойственно для завершающего материала. В том же начальном периоде из менуэта (пример 8) последние два такта представляют собой дополнение — вычлененный каданс, который «подтверждает» завершение периода (но и сам этот каданс — «новое слово» в периоде, не связанное с предшествующим материалом). Таким образом, период включает расширение в 4 такта во втором предложении и дополнение в 2 такта. Общий масштаб его — 14 тактов.

Существует также особая разновидность — *модулирующее дополнение*, функция которого заключается в возвращении к первоначальной тональности после завершения модулирующего периода. Область наибольшего распространения таких до-

полнений — вокальная музыка, в которой куплет или припев завершается в иной тональности, а инструментальное дополнение вновь переводит материал в русло первоначальной. Очень интересен с этой точки зрения последний период в романсе Чайковского «Лишь ты один» (ор. 57, № 6). Романс открывается вступлением, балансирующим между е-moll (в начале) и G-dur (в конце). Последний период в романсе начинается в G-dur и завершается в е-moll, но его инструментальное дополнение (оно повторяет материал вступления) приводит вновь к начальной тональности периода¹.

39 [Andante non troppo]

Лишь ты о - дин мис в жиз - ни ни мгно - вень - я не от - рав -

- лял... О - дин ме - ня ща - дил, о - дин бе - рег от

бурь с у - часть - ем неж - ным... и ни - ког -

¹ О понятии и термине «модулирующее дополнение» см. также: Мазель Л. Строение музыкальных произведений. С. 171 (текст и сноска 10).

più mosso string.

- да ме - ня ты не лю - бил! Нет,

molto riten. Tempo I

ни - ког - да, ни - ког - да ме - ня ты не лю - бил!

sim. pp

Ненормативность периода по составу возникает в следующих двух случаях.

1. Период представляет собой структуру, *нечленимую на предложения*. Иногда масштаб такого периода делает несомненным его восприятие как самостоятельного, законченного раздела формы. Такой период называется *слитным*.

Однако встречаются слитные периоды, написанные в быстром темпе, которые в определенных условиях могли бы быть восприняты как *предложения*; однако их место и функция в более крупной форме (чаще всего они представляют собой отделенную знаком репризы первую часть простой двух- или трехчастной формы) делают возможным их восприятие как периодов. Такие периоды получили наименование *период-предложение*¹.

¹ Термин предложен Ю.Н. Тюлиным (См.: Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. и др. Музыкальная форма. С. 60).

Два таких случая представлены в первой части менуэта из Первой симфонии Бетховена.

Период, которым открывается менуэт, звучит в очень быстром темпе в трехдольном метре, и потому первые четыре такта просто не в состоянии быть воспринятыми как предложение, хотя формально они и завершаются кадансом. Снятию этого эффекта завершенности способствует и то, что цезура-остановка на первой доле т. 4 смягчена подобными же остановками в предыдущих (т. 1 и 2), где она никак не могла выполнять разделительную функцию. Таким образом, возникает типичный период-предложение, т. е. предложение, выполняющее функцию периода, ибо начальное изложение материала им исчерпывается (пример 40а).

Совершенно иная ситуация создается в связи с переизложением этого материала в репризе первой части менуэта. Здесь — полноценный период, в котором после 8-тактового предложения следует расширение объемом в 6 тактов, строящееся по тому же принципу «подхватывания последней фразы» и увенчанное кадансом. А далее следуют два дополнения: одно — на материале последнего каданса, второе — на собственном материале. Общий масштаб периода — 35 тактов (пример 40б):

40а Allegro molto e vivace



40б





Наряду с такого рода «эталонными» примерами можно отметить промежуточные варианты, допускающие различную их интерпретацию.

Заключительный период трио из менуэта (он же финал) G-dur'ной фортепианной сонаты Гайдна (Ноб. XVI/11) складывается из трех фраз по 4 такта, причем первые две включают по два мотива, интонационно идентичных в каждой из них; третья фраза не распадается на мотивы (т. е. ненормативна по составу), благодаря чему возникает эффект суммирования. Таким образом, членения ощущаются как равновесные в т. 4 и 8, и в целом период может быть интерпретирован как слитный (другой вариант — два предложения по 4 такта + расширение 4 такта — представляется менее убедительным, так как четырехтакты все же недостаточно весомы для предложений, исходя из их состава и способа членения; играет роль и то обстоятельство, что и первый и второй четырехтакты построены на основе одной гармонической функции).

41 Trio





В другом случае факт нечленимости периода на предложения не вызывает сомнений, вопрос заключается только в том, слитный это период либо период-предложение: в принципе возможна и та и другая интерпретации (Гайдн. Соната для фортепиано g-moll, Ноб XVI/44, вторая часть, первый период).

По степени насыщенности мелодическим и гармоническим движением это построение достаточно убедительно выполняет функцию экспонирующего раздела; с другой стороны, его масштаб (6 тактов), а также способ членения (период разомкнутый) являются аргументами в пользу его восприятия как периода-предложения. Интересно его сопоставить с аналогичным периодом в репризе: наличие кульминации, «расширяющих пространство» пауз, а также завершение его полным кадансом приближают построение к восприятию его в качестве слитного периода.



2. К числу ненормативных по составу относятся также периоды с количеством предложений *более двух*.

Третье предложение невозможно спутать ни с расширением, ни с дополнением, ибо оно непременно несет на себе отпечаток только одного способа существования материала — изложения, чем отличается от расширения; с другой стороны, оно представляет собой, как правило, основной материал, а не за-

вершающий, которым характеризуется дополнение. В реальных условиях третье предложение чаще всего началом идентично с одним из двух предшествующих, что оправдывает его существование именно как изложения (примеры 43а и 74), но довольно часто оно строится и на самостоятельном тематическом материале, который в этом случае отделен от второго предложения четким завершением последнего и по характеру не может быть воспринят ни как развитие-расширение, ни как завершение-дополнение (Брамс. «Dort in den Weiden», op. 97, № 4 — пример 43б):

Бетховен. Симфония № 1, финал

43а Allegro molto e vivace

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

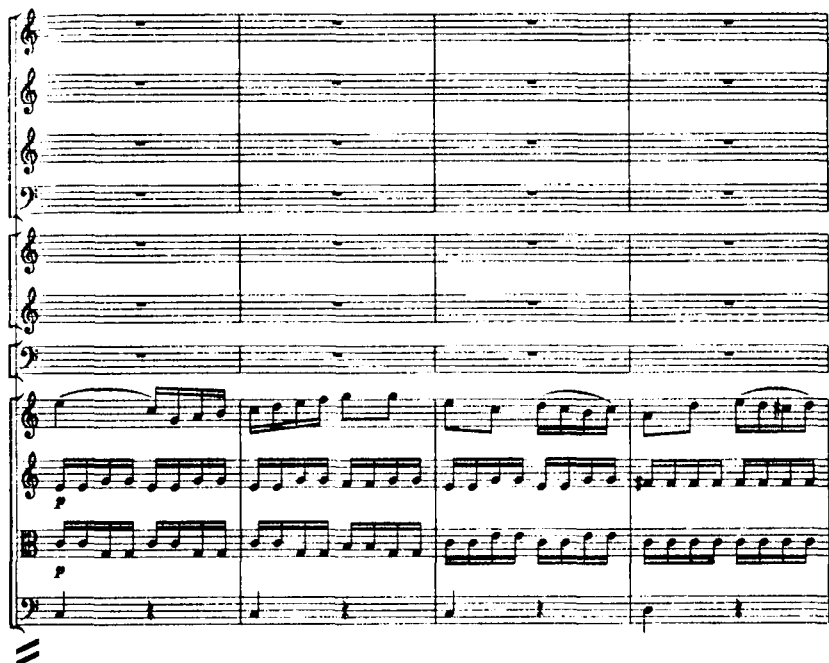
Timp.

V-ni I

V-ni II

V-le

C-b.



First system of musical notation, consisting of two systems of staves. The first system has four staves (two treble, two bass), all of which are empty. The second system has four staves: the top two are treble clef and contain melodic lines with eighth and sixteenth notes; the bottom two are bass clef and contain a rhythmic accompaniment of eighth notes. A double bar line is present at the end of the system.



Second system of musical notation, also consisting of two systems of staves. The first system has four staves: the top two are empty, and the bottom two contain a short melodic phrase in the bass clef. The second system has four staves: the top two are empty, and the bottom two contain a more complex melodic and harmonic passage with various note values and rests. A double bar line is present at the end of the system.

This musical score is for a piano and voice piece. It is divided into four systems. The first system features four staves: two for the piano (treble and bass) and two for the voice (soprano and alto). The piano part has a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The voice part has a melodic line with some rests. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The second system has three staves: two for the piano and one for the voice. The piano part continues with its complex texture, and the voice part has a melodic line. Dynamics include *ff*. The third system has four staves: two for the piano and two for the voice. The piano part continues with its complex texture, and the voice part has a melodic line. Dynamics include *ff*. The fourth system has four staves: two for the piano and two for the voice. The piano part continues with its complex texture, and the voice part has a melodic line. Dynamics include *ff*.

436 Lebhaft und anmutig

This musical score is for a piano and voice piece. It is divided into two systems. The first system has two staves: one for the piano (treble) and one for the voice. The piano part has a simple texture with eighth and sixteenth notes. The voice part has a melodic line. Dynamics include *p* (piano). The second system has two staves: one for the piano (treble) and one for the voice. The piano part continues with its simple texture, and the voice part has a melodic line. Dynamics include *p*.

Dort in den Wei - den steh - tein Haus, da schaut die Magd zum

Fen - ster 'naus! Sie shaut stro - mauf, sie schaut stro - ma bist

sim.

noch nicht da mein Her - zens - knab'? Der schon - ste Bursch am

gan - zen Rhein, den nenn' ich mein, den nenn' ich mein, den

p cresc.

nenn' ich mein!

Проблема отнесения таких периодов к числу периодов повторного или неповторного строения решается так: если *все три предложения* хотя бы своим началом *повторяют* друг друга,

они образуют период *повторного* строения; если они *отличаются* друг от друга, возникает период *неповторного* строения. Если же совпадения можно отметить только в двух из трех предложений, то период нельзя отнести ни к одной из типических групп, и следует просто указать, как именно формируется тематический ритм (см. указанные выше примеры).

Ненормативность по способу членения возникает в следующих двух случаях:

1) если каданс, завершающий *первое* предложение, оказывается *вместо неполного — полным*;

2) если *заключительным* кадансом вместо полного оказывается *неполный*; в последнем случае период называется *разомкнутым*.

В связи с первым вариантом такой ненормативности необходимо отметить, что обычно и в этом случае, когда не существует дистантного (арочного) разрешения доминанты в тонику, взаимодействие кадансов на расстоянии обычно сохраняется, но касается уже не функциональных их свойств, но мелодических, фактурных, а иногда и сказывается в перекличке тональностей (пример 8, первый период: первое предложение завершается полным несовершенным кадансом в f-moll, второе — после расширения — полным совершенным в As-dur; при идентичности звуков *as*¹, которыми завершаются оба каданса, происходит переинтонирование этого звука, и соответственно возникает дистантная связь, сопоставимая с той, что образуется во второй части C-dur'ной сонаты Моцарта; см. пример 36 и сопутствующий текст).

Интересным случаем такой ненормативности оказывается завершение первого предложения *прерванным кадансом*, как это происходит в гайдновской сонате для фортепиано h-moll (Hob XVI/32, ч. I, т. 4). Следующее предложение начинается с субдоминантовой гармонии (она подразумевается в мелодической последовательности начала второго предложения), с которой начинается и кадансовый оборот, завершающий период (последняя восьмая т. 7), — и здесь кадансы смыкаются на расстоянии:





Относительно *разомкнутых периодов* необходимо заметить, что в этом случае также отмечается своеобразное несовпадение структурного и смыслового ритмов: *изложение материала* завершилось, а структура так и осталась незавершенной, и ее отчленение от следующей за ней — недостаточно внятным. Чаще всего это связано с включением периода в активное, стремительное действие, когда четкая остановка на тонике могла бы оказаться камнем преткновения для активного движения. Так происходит, например, в начале Allegro (первая часть) фортепианной сонаты № 26 (ор. 81a) Бетховена: кадансы в периоде как бы меняются местами — первое предложение (5 т.) завершается полным, а второе (13 т.) — неполным автентическим.

45 Allegro

С другой стороны, у классиков весьма частым явлением (и тоже, вероятно, для большей связи разделов) был разомкнутый период в качестве первой части менуэта или скерцо (см. пример 42). Очень интересна функция разомкнутого периода во второй части гайдновской сонаты F-dur (Hob XVI/47). Этим периодом, сумрачным, даже суровым по характеру, открывается вторая, минорная, часть. Первое предложение кончается мелодической тоникой (по сути — цезурой), второе — неполным автентическим кадансом, на кульминации. А дальше без всякого перехода звучит тоника As-dur, которая воспринимается как резкое сопоставление тональностей. Можно с уверенностью считать, что период здесь разомкнут, но не для связи с последующим, а, напротив, для их отъединения: As-dur'ная тоника прозвучала бы гораздо мягче после тоники f-moll, чем после его гармонической доминанты:

46 *Larghetto*

И еще один пример разомкнутого периода, заверщенного на сей раз вторгающимся прерванным кадансом на VI низкой ступени, — активнейший момент драматургической кульминации (Бетховен. Соната № 7 для фортепиано, ор. 10, № 3, финал):

The musical score is for a piano piece, measures 47-52. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system (measures 47-48) shows a piano introduction with a 'p u. c.' (piano unison) marking. The second system (measures 49-50) shows a crescendo leading to a forte (f) section. The third system (measures 51-52) includes a piano (p) section, a fortissimo (ff) section, and a 'tre corde' (all three strings) marking.

§3. Удвоенные формы периода

Перед композиторами в определенных случаях возникала необходимость в увеличении масштаба и значения экспозиционного раздела формы. Одним из наиболее широко использованных в этой ситуации приемов являлось удвоение периода, т. е. его переизложение сразу же после первоначального изложения.

Такого рода периоды называются **удвоенными** и в зависимости от характера изменений в переизложении подразделяются на три типа: *повторенный* период, *двойной* период и *сложный* период.

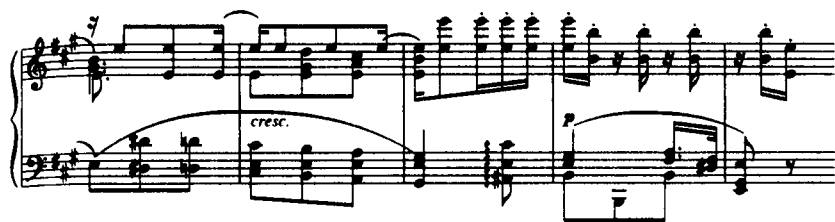
Повторенным называется *период*, переизложение в котором представляет собой *точное повторение* первоначального изложения. Вместо воспроизведения периода в этом случае можно поставить знак репризы (как часто и делается). Никакой новой формы при этом не возникает, и период использует-

ся только с одной целью — продлить момент экспозиции или уравновесить длительное развитие.

Двойным периодом называется такая удвоенная его форма, когда в переизложении возникают *декоративные изменения*, охватывающие в данном случае весь комплекс фактурных свойств, ритмические взаимоотношения в мелодии и фактуре, не слишком значительные изменения масштаба, кадансирования и т. п., но не затрагивающие существенных черт материала, в частности мелодический рисунок, структурный ритм, тональное развитие и т. п. остаются, в основном, неизменными. В двойном периоде происходит объединение двух периодов как бы в рамках новой формы. Это связано с психологическим эффектом восприятия декоративных изменений (т. е. процессом узнавания-сравнения): каждый обновленный элемент во втором периоде вызывает в сознании его первоначальное звучание и в момент обнаружения различий связывает эти два элемента в единое звено общей цепи.

Наличие декоративных изменений в начале переизложения может даже послужить различительным критерием при решении вопроса: удвоенный двойной ли это период или простой период, состоящий из двух «больших» предложений (только на структурном уровне решить этот вопрос часто бывает сложно). Наличие декоративных изменений в спорных случаях дает основания считать общую структуру удвоенным периодом, так как в началах предложений декоративные изменения встречаются гораздо реже. Таков, например, удвоенный период в начале медленной части Второй симфонии Бетховена:

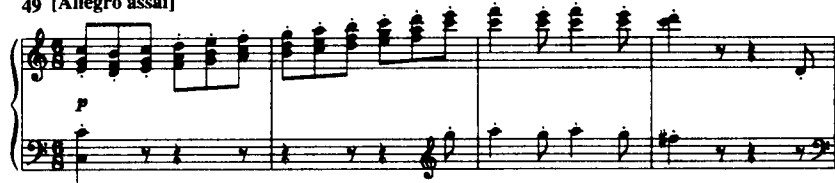


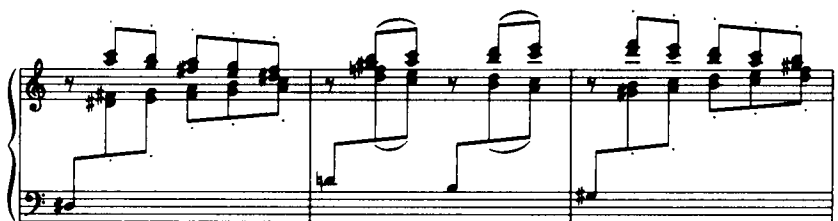
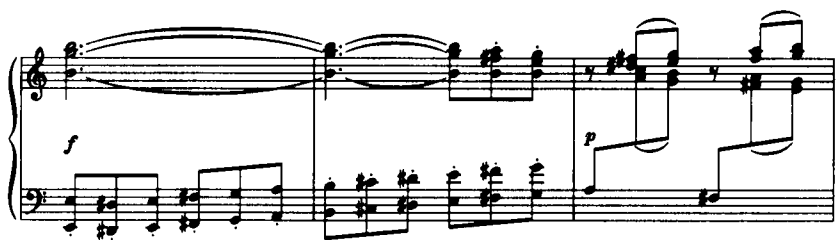
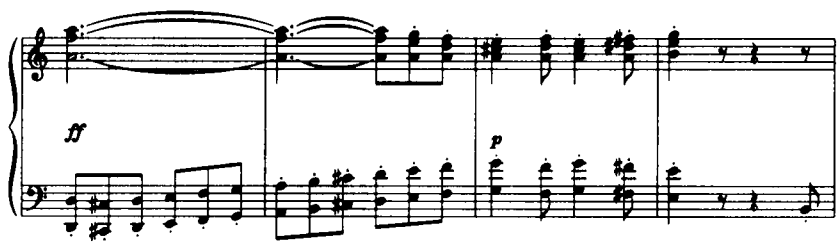
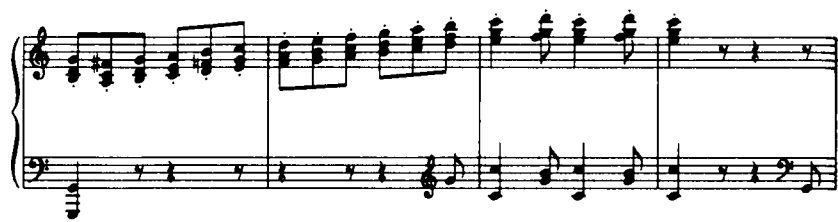


Сложным называется *период*, в котором при переизложении возникают *существенные изменения* материала: либо значительное увеличение масштаба периода, либо изменение структурного ритма (состава), появление нового рельефного материала, возникновение полифонического склада и т. п. Благодаря таким свойствам второго периода в сложном периоде образуется значительный эффект динамизации материала, спаивающий оба периода в нерасторжимое целое. При воспоминании о материале, звучавшем в момент первоначального изложения, восприятие фиксирует не просто обновленное повторение, но и осуществившееся активное развитие (в общепроцессуальном смысле).

В форме сложного периода написан один из рефренов в финале сонаты для фортепиано № 3 Бетховена (т. 69—101). Изложение материала представляет собой НЭП, масштабом 8 тактов (т. 69—76), повторного строения, однотональный, модуляционный (в связи с отклонением в G-dur на границе первого и второго предложений). Его переизложение звучит с существенными изменениями: второй период — ННЭП по масштабу, составу, способу членения, модулирующий, модуляционный. Главные изменения касаются, во-первых, *структурного ритма* — в периоде уже не 2, а 3 предложения и, во-вторых, *тонального развития* — отсутствует отклонение в G-dur, но зато есть отклонения в d-moll, e-moll, а заканчивается период в a-moll. Помимо этих изменений, возникает значительное увеличение масштаба за счет огромного расширения в третьем предложении, т.е. по сути меняется смысловой ритм, ибо наряду с изложением внедрены элементы развития (т. 88—101):

49 [Allegro assai]

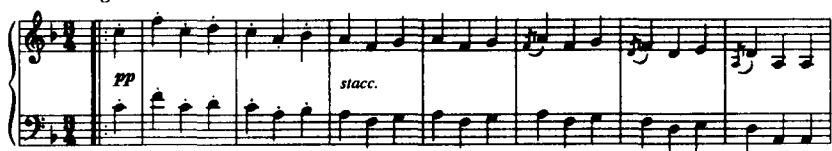


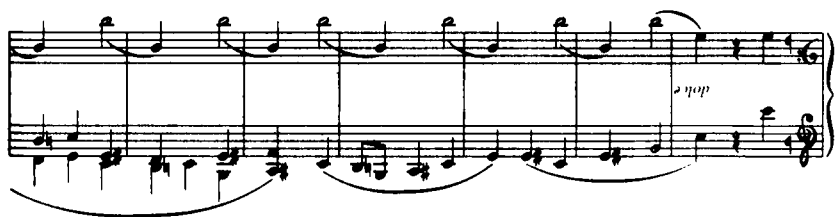
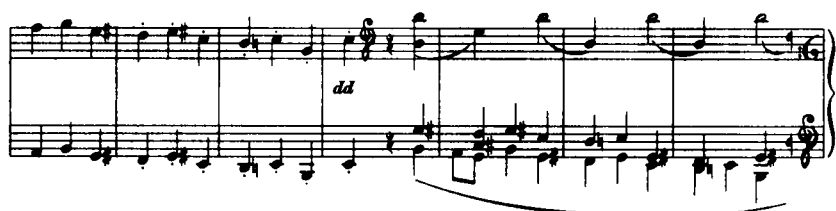
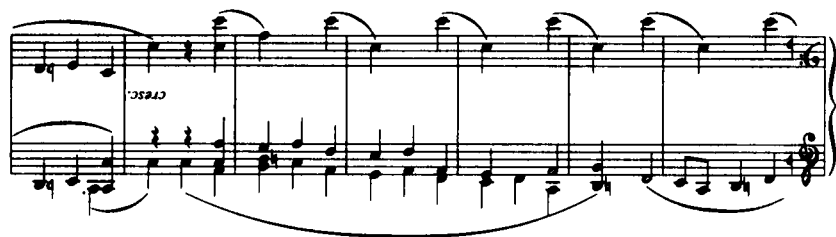




Сравнительно редко используются утроенные формы периода, которые классифицируются подобно удвоенным. Примером утроенного сложного периода может служить начало третьей части Шестой симфонии Бетховена (т. 1—86), где изложение (т. 1—16) — НЭП, неповторного строения, модулирующий (F-dur — D-dur); далее следует точное его повторение (т. 17—32); третий период (т. 33—86) — это переизложение с существенными изменениями: ННЭП по масштабу (расширение и дополнение), способу членения (полный каданс после первого и второго предложений); но главное — изменяются *структурный и тональный ритмы*: период ненормативен по составу (вместо двух — три предложения: т. 33—41; 42—52; 53—75), модулирует уже из D-dur в F-dur и, кроме того, становится модуляционным — в связи с отклонениями в G-dur и C-dur:

50 Allegro







В итоге, не покидая пределов изложения одного тематического материала, композитор реализует заложенный в нем мощный энергетический потенциал.

1

Группа структур, находящихся в сфере синтаксических отношений, получает в предлагаемой системе наименование *мелкие построения*. Принятое во многих отечественных работах наименование *масштабно-тематические* (либо *масштабно-синтаксические*) *структуры*, как представляется, не вполне соответствует тем явлениям, которые располагаются в данной терминологической группе. Во-первых, слово «масштабные» по тому смыслу, которым оно наделено в русском языке, предполагает объекты крупной величины, большого масштаба, т. е. означает нечто противоположное по отношению к представлениям о мелких и мельчайших музыкальных структурах. Столь же неточно обозначение этих структур как *тематических*, ибо далеко не всегда они функционируют в рамках тематического материала: сфера их бытования гораздо шире. В связи с этим наименование «мелкие построения», вероятно, гораздо точнее отражает существующую за ним объективную реальность¹.

Выделенные таким образом структуры — от мотива до периода включительно — все же весьма разнообразны по своим структурным параметрам и связанным с ними смысловым характеристикам, и потому требуют прежде всего установления неких единых принципов их классификации внутри указанной группы на соответствующие типы, разновидности и т. п.

Еще с XVIII в. существует традиция, согласно которой эти структуры в их соотношениях между собой уподоблялись синтаксическим единицам словесной речи — с учетом масштаба, а также характера завершения. Так, например, анализируя менуэт, Маттезон пользуется терминами: *параграф, период, предложение, двоеточие, точка с запятой, запятая, точка* (*Mathesohn, 224 ff.*); на аналогии с языком основаны и те различия, которые Кох проводит между периодом и частью (*Koch II, 351—352²*). Эта традиция отнюдь не отошла в прошлое, о чем свидетельствует, например, уже упоминавшийся труд Э. Кос, в котором автор сочиняет ряд построений, иллюстрируя ими синтаксис все более усложняющихся словесных высказываний (*Kohs, 19—21*), а также новейший труд В.Н. Холоповой, в котором в рамках «метрического восьмитакта» метрические функции отдельных тактов обозначены знаками препинания: запятой, точкой с запятой, двоеточием и точкой (*Холопова, 48³*).

В ставших классикой анализа трудах А.Б. Маркса во главу различительных критериев между *ходом, предложением и периодом* — основными формами, к которым сводятся, по Марксу, «все мелодии», — ставится *характер завершения* каждого из этих построений и, коль скоро вопрос касается периода, его *состав* (Маркс, 192— 197).

С течением времени основное внимание при классификации структур приобрел фактор пропорциональности их *величин*, в особенности при характеристике, идущей от общего к частному⁴. При этом большинство авторов отнюдь не пренебрегают и другими критериями, но впервые, по сути, все эти критерии сведены воедино в некую *систему основных признаков* Ю.Н. Тюлиным (Тюлин 1965, гл. 2, § 2— 5), хотя и он использует примечательную в этом смысле формулу: «Сложность развития ... находится *в зависимости* от величины построения и *отражается* на его составе и структуре членения» (там же, 47; курсив мой. — М.Б.).

В настоящей книге эта система используется с некоторыми модификациями, которые будут в соответствующих разделах оговорены. Причины, по которым система *трех критериев* для оценки весомости построений, их насыщенности музыкальными «событиями»⁵ более предпочтительна, кратко изложены в главе IV и не требуют, как кажется, дополнительного обоснования. Ее привлекательность наиболее очевидна в случаях непростых, неоднозначных. Как об этом пишет сам Ю.Н. Тюлин, «иногда не все признаки согласованно характеризуют данное построение и даже одни противоречат другим: например, сочетаются специфические признаки фразы и предложения или предложения и периода. В подобных случаях решающее значение может иметь хотя бы один преобладающий признак. Если же при таком противоречии нет явного преобладания какого-либо признака, то построение приобретает смешанное или двойственное значение...» (там же, 47).

Однако главное достоинство системы — это то, что ею охвачены *все построения*, входящие в эту группу. Только существование единых критериев, используемых при сравнительной оценке весомости построений, позволяет в значительном большинстве случаев интерпретировать принадлежность этих построений к тому или иному классу с уверенностью в истинности результатов⁶.

Точка зрения Ю.Н. Тюлина на определяющую роль *масштаба* в классификации построений в значительной мере оправданна, и протест может вызвать только абсолютизация этого признака (как это часто случается и в теории, и в практике анализа). Тюлин оговаривает

необходимость учитывать при определении величины построения такой фактор, как метрический *размер такта* (Тюлин 1965, 48, сноска 1) и, добавим, *темп*. Однако, думается, этих оговорок недостаточно.

Сугубая осторожность необходима в отношении к масштабу как структурному критерию и в связи с музыкой двух полярных драматургических сфер — созерцания и связанного с ним прекращения или приостановки активности и — напротив — музыки действия, предельно насыщенной внутренним развитием, в которой на единицу времени падает в несколько раз большая информационная нагрузка, чем это происходит обычно. Обе эти драматургические сферы весьма ощутимо представлены в творчестве композиторов XX в., однако их проявления обнаруживаются гораздо ранее.

Так, например, в первой части бетховенской сонаты для фортепиано № 25, ор. 79 есть четырехтактные построения — и в экспозиции, и в разработке (в последней они занимают доминирующее положение), основанные на длении или повторении только одного мотива на неизменной на всем протяжении гармонической основе, что создает атмосферу «разреженного», лишенного «событий» пространства:

51a [Presto alla tedesca]

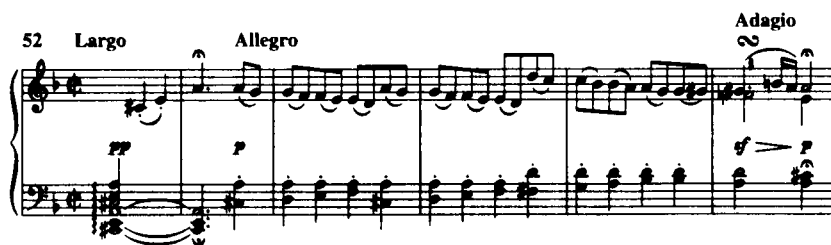


51b





И с другой стороны, предельно насыщенный «событиями» (и не только в гармонической ткани) начальный шеститакт сонаты для фортепиано № 17, (ор. 31, № 2) — по сути сконцентрированная трехчастная форма в миниатюре (Largo — Allegro — Adagio — трехфазность темповая, но есть еще и тональная: d-moll — g-moll — d-moll, и регистровая: a_1 — $d_1 - d_2$ — a_1):



Понятно, что величина этих построений, примерно одинаковая по количеству тактов и сопоставимая по темпу и метрическому размеру, взятая сама по себе, не в состоянии создать представление об их внутренней насыщенности.

Как это понятно, по мере исторического развития контраст в подходе к организации музыкального времени обостряется, и уже в XX в. на одном полюсе музыка сонористических школ и минимализма с их погружением в длительное, как бы бесконечное пребывание в сфере

одного модуса, и на другом — музыка А. Веберна, в которой время спрессовано, как кажется, до мыслимого предела. Ни та ни другая музыкальные сферы не могут, в принципе, рассматриваться в категориях настоящей аналитической системы — для них нужны иные подходы, но тенденции, столь ярко выраженные в них, формировались и проявлялись гораздо раньше — в рамках материала, охватываемого традиционной аналитической системой, и этот факт требует к себе соответствующего отношения.

Состав как свойство построения включать в себя определенные более мелкие построения в качестве *единиц структурного ритма* был отмечен уже А.Б. Марксом в качестве свойства периода. Именно так этот признак трактуется и впоследствии, разумеется, с расширением круга построений, для которых он актуален, за счет включения мотива, фразы и предложения: «Под составом построения мы подразумеваем наличие и характер внутренних, подчиненных построений, объединяющихся в высшее» (Тюлин 1965, 49).

В предлагаемой системе выдвигаются два дополнительных соображения.

Во-первых, состав определяется не любыми построениями, из которых складывается анализируемое, но только теми из них, которые ощутимы как *характеризующие его структурный ритм*. Так понимаемый состав делает излишней необходимость объяснений, что иногда предложение складывается не из фраз, но из мотивов, не объединенных во фразы, а период — из фраз, не объединенных в предложения, и т. п. (см., например: Мазель 1967, 551 и сноска 1). И в то же время такой подход объясняет, почему мы слышим, что период состоит из *двух предложений*, а не из четырех фраз, восьми мотивов (немотивных образований) и т. п.

Во-вторых, в качестве состава рассматривается не только способность построения *включать в себя* несколько фаз структурного ритма, но и его пребывание в качестве *одной из фаз* такого ритма в более крупной структуре. Характеристика построения иногда находится в прямой зависимости от того, в каком более крупном оно проявляется в этом качестве.

Так, например, во второй части фортепианной сонаты Моцарта № 14, KV 457 начальное построение масштабом 3 такта в медленном темпе может быть интерпретировано как ненормативная по масштабу, составу и способу членения *фраза* либо как ненормативное по масштабу и составу *предложение*: оно состоит из трех равновеликих мелких структур, по смыслу более близких к мотивам, хотя каждая завершается кадансом, что придает им большую весомость, чем обычно характерна для мотива. Вопрос решается однозначно только в том случае, если учтено выполнение указанным построением

функции структурной ритмической единицы в *периоде*, ненормативном по масштабу (он строится вначале как симметричный, включающий два предложения по 3 такта, но второе предложение расширено за счет развития одного из мотивов и внедрения субдоминантовой гармонии в т. 6). В данном случае именно свойство построения быть включенным в качестве *структурной единицы* в определенное более крупное построение — *период* — является *ultima ratio* в пользу его классификации как *предложения*.

53 Adagio

The musical score for Adagio, measures 53-56, is presented in two systems. The first system (measures 53-54) shows the piano part with a 'sotto voce' section in measure 53 and a forte (f) section in measure 54. The second system (measures 55-56) shows the piano part with a forte (f) section in measure 55 and a piano (p) section in measure 56. The vocal part enters in measure 55 with a melodic line and a fermata in measure 56.

В связи с проблемой *способа членения*⁷ существует некая недовговоренность, несогласованность позиций. Этот признак является важным компонентом настоящей системы, поэтому есть смысл рассмотреть его более внимательно.

Подразделение всех видов членения на два основных типа — *цезуру* и *каданс* — имплицитно заложено в каждой работе, затрагивающей проблему членораздельности музыкальной речи, однако далеко не во всех случаях оно обозначено с достаточной степенью отчетливости. Вероятно, предполагается, что по этому вопросу, в принципе, не может быть разногласий. Однако и в связи с этим подразделением, и в связи с пониманием каждого из указанных способов членения возникают определенные неясности.

С одной стороны, существует всеобщее и совершенно справедливое убеждение в том, что «момент раздела между любыми частями формы называется цезурой» (*Способин, 10*) и что термин «цезура» применяется «по отношению к разделам как между крупными, так и самыми малыми частями произведения» (*Мазель 1967, 345*). В то же время там, где есть определения *кадансов*, отмечается, что в кадансах основное место принадлежит гармоническим оборотам, поставленным в условия «наибольшей заметности», т. е. выступающим в функции завершения «более или менее крупных построений» (*там же, 363*). Логично было бы предположить, что указанные условия «наибольшей заметности», т. е. функция завершения, которую выполняет гармонический оборот, — это и есть *совпадение* данного *гармонического оборота*⁸ с *цезурой*, где бы она ни находилась, какие бы построения ею ни отчленялись. Однако в определениях каданса, как правило, подчеркивается его особая роль в качестве завершения *основательного* построения — как минимум, предложения («каданс завершает относительно более крупные построения, чем мотивы или фразы, разделяемые обычно ритмической остановкой») (*Мазель 1967, 367*). В этом определении каданса, кстати сказать, вообще отсутствует даже упоминание о цезуре как таковой; а в связи с высказыванием Ю.Н. Тюлина может возникнуть представление о том, что каданс и цезура — явления вообще разнорядковые: «В *цезурах* играют роль *кадансы*, кадансообразные мелодические и гармонические обороты...» (*Тюлин 1965, 50*; курсив мой. — М.Б.); в то же время и он указывает, что членению фразы свойственно «быть едва намеченным, сглаженным, без кадансирования, образуя лишь некоторую закругленность построений» (*там же, 51*).

Такой подход разделяет ощутимым барьером два способа членения — цезуру и каданс, отводя последнему место только и исключительно в середине и конце периода как завершителя достаточно протяженных структур. Между тем такой подход не согласуется с реальной практикой формирования материала в рамках исследуемого хронотопа.

Л. Ратнер, ссылаясь на работы середины XVIII в., принадлежащие Ф. Марпургу, пишет, что только «в контрапунктическом стиле пол-

ные кадансы должны были следовать... в конце пьесы. В галантном стиле не было никаких церемоний с кадансами, и они могли употребляться в любом месте, в конце с таким же успехом, как и в середине, без какого-нибудь различия их уместности или неуместности в диктуемых обстоятельствах» (*Ratner 1956, 440*). То есть уже в предклассический период функционирования развитого гомофонно-гармонического стиля проблема размещения кадансов перестала рассматриваться как актуальная. В связи же с исследуемым хронотопом необходимо со всей определенностью представлять себе, что *нормативное* размещение кадансов исключительно в завершениях предложений вовсе не означает, что следует «не замечать» их и тогда, когда ими завершается уже первый мотив либо когда *мотив* и *является* по сути *кадансом*, как это происходит, например, в начале медленной части фортепианной сонаты № 4 Бетховена (пример 92, т. 1—2).

С другой стороны, подобно тому как мотив может завершаться кадансом, предложение может быть завершено цезурой, что придает движению ощущение легкости, стремительности, полетности: так завершается, например, первое предложение начального периода из финала A-dur'ной фортепианной сонаты Моцарта (№ 11, KV 331), которое целиком звучит на тонической гармонии, и поэтому в нем нет каданса (ибо нет ни одного гармонического оборота):

54 Allegretto



Как раз то обстоятельство, что кадансы и цезуры свободно размещаются в тексте, и создает каждый раз уникальные взаимоотношения структур между собой, оказываясь одним из самых могущественных драматургических средств в рамках мелких построений⁹.

Следующая проблема, которая в этой связи заслуживает внимания, касается терминологии, используемой в классификации кадансов, и непосредственно вытекает из предыдущей — проблемы их размещения.

Если признавать кадансами только те гармонические обороты, которые совпадают с цезурами в конце предложений, то тогда присвоенные им наименования «полный» и «половинный» («серединный») имеют смысл, ибо вполне адекватно очерчивают местоположение кадансов *в периоде*. (То обстоятельство, что кадансы существуют не только в этой структуре и не только в рамках изложения, разумеется, при этом выносятся за скобки, как выносятся за скобки и чрезвычайно частое завершение первого предложения именно полным кадансом.) Однако если все же признать, что произведение может *начинаться* кадансом (и явление это не столь уж редкое), что даже в пределах периода размещение кадансов не исчерпывается общепринятой схемой, то тогда термин «половинный» решительно теряет смысл и по логике *реально* существующей оппозиции должен быть заменен предлагаемым термином «неполный».

Классификация кадансов по трем группам — *как полных, неполных и прерванных* — является общепринятой, причем не только в отечественном, но и в зарубежном музыковедении (*Ratner 1980, 34; Stein, 10—11*). Некоторые различия в терминологии и интерпретации конкретных ситуаций есть, но они не имеют существенного значения и связаны преимущественно с отношением к кадансу либо по его *последнему* аккорду, либо по входящей в кадансовый оборот их *группе*. Для целей анализа, как об этом уже сказано в главе IV, предпочтительнее первый из этих подходов, ибо главную роль в характеристике структуры играет *степень ее законченности*, завершенности, которая во многом зависит от *способа членения*, каковой в первую очередь определяется заключительным аккордом кадансового оборота¹⁰.

Особую проблему, в большей мере теоретическую, нежели прикладную, практическую, представляет собой так называемый *вторгающийся каданс*. На практике он обнаруживается и интерпретируется как таковой без малейших затруднений. Его теоретические дефиниции не столь бесспорны. В значительном большинстве исследований, в которых эта проблема затронута, вторгающийся каданс обозначен как сопровождающееся кадансом одномоментное совпадение конца предыдущего и начала последующего построений (*Мазель 1979, 129; Ручьевская 1977, 96; Способин, 94—95; Тюлин 1965, 91; Ratner 1980, 34, и др.*). Опираясь на введенное Б.Л. Яворским понятие «наложения», В.А. Цуккерман оценивает вторгающийся каданс как одно из проявлений *бесцезурности* (*Мазель 1967, 381*); как *пропущенный, выпущенный* (*elided*) каданс интерпретирует его Л. Штейн (*Stein, 14—15*). Думается, однако, что вторгающийся каданс не есть *отсутствие* цезуры, но скорее ее не вполне обычное проявление: поскольку ипостаси цезуры неисчислимы, то такой

каданс — это тоже ее реализация, но не как *остановки* перед новым построением, а как *само начало* этого нового построения¹¹.

Вообще понятие *бесцезурности*, вводимое В.А. Цуккерманом, требует корректировки и уточнения. Когда он пишет, что «образуется бесцезурное членение, т. е. такое членение, где мы без труда различаем отдельные построения, однако закончить первую лигу на таком-то звуке и со следующего звука повести вторую лигу было бы неверно», что «значение бесцезурного членения заключается в том, что оно соединяет в себе противоположные свойства: ясность членения и непрерывность движения» (*Мазель 1967, 353*), то здесь просто смешиваются два представления о цезуре — аналитическое и исполнительское. Ясность членения — это и есть проявление структурного ритма, обеспеченное наличием межструктурных цезур, без каких эта ясность была бы немыслима. Другой вопрос — совпадение или несовпадение *структурных* и *исполнительских* цезур: композиторы очень часто указывают исполнителям, а при отсутствии таких указаний и сами исполнители открывают для себя, что цезуры, зафиксированные как завершения построений, *настолько очевидны*, что следование им в исполнительском рисунке привело бы к ощущению прямолинейности, примитивной однозначности и даже убогости интерпретации. Поэтому исполнительскими цезурами, часто сугубо индивидуальными для каждого артиста, создается новый рисунок членений, накладывающийся поверх этой очевидности и однозначности и образующий вместе с ним интереснейшее контрапунктическое сочетание, ажурную структурно-ритмическую ткань.

Особого внимания заслуживают те сложные отношения, которые весьма часто возникают между структурированием ткани, проявляющимся в членении мелодического материала, и гармоническими средствами, препятствующими восприятию очевидных цезур как таковых, вступающих с ними в противоречия. Прежде всего это относится к аккорду, который, появляясь на сильном времени такта, не может быть однозначно идентифицирован как представляющий ту или иную гармоническую функцию в силу отчетливо выраженной *бифункциональности*: им оказывается кадансовый квартсектаккорд — I_{64} — тоника на основном функциональном басу доминанты. Цезура, совпадающая с этим аккордом, не только не может быть квалифицирована как каданс (ибо аккорд принадлежит сразу двум функциям), но часто даже не воспринимается в общем контексте как цезура (хотя в мелодии, звучащей отдельно от гармонического сопровождения, без сомнения ощущается таковой). Такой эффект, в частности, достигнут в разработке Larghetto Второй симфонии Бетховена: после шести кратких однократных построений звучит более протяженное, в котором затактовый материал (в кратких построениях он занимал две

доли) расширен до 8 долей такта, но когда наступает сильное время, на которое в предшествующих построениях приходилась цезура (т. 9), здесь звучит кадансовый квартсекстаккорд, которым цезура преодолевается, и наступает лишь двумя тактами позднее уже как полный совершенный каданс:

55 [Larghetto]

Однако существуют и другие средства гармонического «оттягивания» момента цезуры либо даже вовсе ее преодоления. Таковыми могут быть *модулирующие гармонии*, вступающие в момент мелодической, ритмической или фактурной цезуры, неожиданные (в данном контексте) *альтерированные аккорды*, как, например, в начальном разделе финала сонаты для фортепиано № 11 Моцарта: в первом периоде на сильной доле т. 4 звучит цезура, подготовленная всем предшествующим контекстом и обусловленная ритмически (пример 54), однако в аналогичном месте в репризе (т. 20 финала) цезура преодолевается введением альтерированной субдоминанты, снимающей эффект остановки и членения:

56 [Allegretto]



* * *

Проблема *нормативных* и *ненормативных построений* в литературе либо вообще не затрагивалась, либо затронута мельком, бегло. Так, например, вопрос о нормативных структурах, но без какого-либо углубления в проблему, поднят Дж. Уайтом (*White, 49*). О нормативности и ненормативности в применении к периоду говорит Ю.Н. Тюлин (*Тюлин 1965, 56—61*), не распространяя, однако это понятие на другие, более мелкие структуры¹².

Между тем представление о нормативности/ненормативности всех мелких построений — от мотива и до периода включительно — это не только прекрасный инструмент для их классификации, в значительной мере расширяющий возможности аналитика и способствующий гибкому подходу к конкретным композиторским решениям, но, главным образом, тот ключ, который позволяет увидеть типическое в индивидуальном и индивидуальное в типическом, т. е. осознать, какими путями двигалась композиторская мысль в поисках своего стиля в рамках весьма регламентированной системы. Конечно, речь идет не о какой-либо внешней регламентации, но об объективно существующих закономерностях формирования структур в расчете на оптимальную реализацию последними коммуникативной функции (о чем уже говорилось).

Именно в рамках мелких структур и достигается наибольшая свобода (в особенности в период венской классики и в примыкающих к этому периоду творческих системах; позднее нерегламентированность расширяет диапазон действия и охватывает крупномасштабные структуры, вплоть до сонатного цикла во всем его объеме). Поэтому анализ даже на первый взгляд однотипных нормативных периодов способен открыть, сколько небанального, специфического и просто уникального скрыто за фасадом нормативного, типического, регламентированного.

Таков, в частности, период, приведенный в примере 33 (фрагмент Фантазии для фортепиано c-moll Моцарта, KV 475). В этом периоде в уникальной форме сочетаются изложение как основной способ

существования материала в нормативном по всем параметрам периоде с весьма активным общепроцессуальным развитием, которое, как считается, для подобных структур нехарактерно. Это, в частности, достигнуто тем обстоятельством, что в рамках нормативного периода нет *ни одной* более мелкой нормативной структуры, включая предложения.

Первое предложение, например, нельзя считать нормативным по составу. Если первые два мотива и создают в совокупности фразу благодаря взаимодействию неполного и полного кадансов в их окончаниях (наличие каковых, между прочим, делает ненормативными и сами мотивы, и эту первую фразу), то последующие мотив и немотивное образование никак в одну фразу не объединяются в силу абсолютного различия проявляющихся в каждом из них тенденций: третий мотив в периоде представляет собой переизложение с существенными изменениями первого (или второго) мотива и потому если и примыкает, то именно к ним, а не к последнему немотивному образованию (оно явно выделено из контекста). Следовательно, состав предложения — *фраза и два мотива*, а не *две фразы*¹³, что свойственно нормативным предложениям. Соответственно структурный ритм этого предложения *трехфазен*, что подчеркнуто и динамикой (третий мотив звучит *forte*, что резко отделяет его от последующего, в котором возвращается прежнее тихое звучание).

Аналогично обстоит дело и во втором предложении, состав которого — *мотив и фраза*, складывающаяся из *трех мотивов*, — тоже ненормативен. Первый мотив во втором предложении ненормативен по способу членения (каданс), три последующих — по масштабу ($\frac{1}{3}$, $\frac{1}{3}$, $2\frac{1}{3}$ такта), сама эта фраза — по составу.

Исследование ненормативности этих мелких построений позволяет продемонстрировать «подводную часть айсберга», видимая на поверхности часть которого выглядит столь безупречно нормативной, и, соответственно, осознать один из источников внутренней динамики, скрытой в этом, казалось бы, вполне типичном, хрестоматийно-эталонном периоде.

2

В отечественном музыкознании сложилась четкая иерархическая субординация мелких построений, включающая четыре звена: мотив — фраза — предложение — период. Каждое из трех первых по отношению к последующему представляет собой структурообразующую единицу, т. е. *фазу структурного ритма* этого последующего. Такая иерархия, хотя и представляется вполне адекватной, отнюдь не является повсеместно признанной.

Как уже упоминалось, Ю.Н. Тюлин вообще не рассматривает мотив как *структурную* единицу и не включает его в число *построений*. «Наиболее *простым построением* является фраза. В чистом структурном отношении она отличается *единством внутреннего состава*, включая только мотивные образования» (Тюлин 1965, 49; курсив мой. — М.Б.). С другой стороны, в западной литературе весьма часто игнорируются другие члены этой иерархии: «Период — это структура из двух последовательных *фраз*, часто построенных на том же или параллельном мелодическом материале, когда первая фраза производит впечатление вопроса, на который следует ответ во второй фразе» (White, 1984 44; курсив мой. — М.Б.); такой же отказ от категории «предложение» характерен для учебника Э. Кос: «Структурно фраза, подобно вербальному предложению, — самодостаточная и полная единица, включающая мелодический материал, гармоническое движение и ритмическую протяженность», — и в качестве примера приводятся первые 8 тактов из третьей части сонаты № 4, ор. 7 для фортепиано Бетховена (явное предложение) (Kohs, 37)¹⁴.

Зато *фразу* как структурную единицу игнорирует К. Кюн, хотя отдает себе отчет в существовании промежуточной структуры между мотивом и предложением: в систематике можно говорить о последовательностях, «...которые шаг за шагом ведут от малого к большому: мотив, группа тактов, *полупредложение* [Halbsatz], период...» (Kühn, 9—10; курсив мой. — М.Б.).

Думается, что такое расхождение имеет в своей основе как разницу в слышании музыки, так и укоренившиеся терминологические пристрастия. Однако если отвлечься от привходящих обстоятельств и рассуждений и обратиться непосредственно к музыкальным текстам, то совершенно очевидным становится тот факт, что период как наиболее развернутая структура, в которой основным способом существования материала является изложение, в рамках исследуемого хронотопа в подавляющем большинстве случаев включает в себя *три типа* структур: предложения, фразы и мотивы (немотивные образования), находящиеся в достаточно четком иерархическом соотношении друг с другом и с периодом¹⁵.

Другой вопрос, что наряду с нормативными структурами существуют и, возможно, даже с определенным количественным перевесом, структуры ненормативные, и часть из них ненормативна по составу, когда четный структурный ритм сменяется нечетным и возникает так называемая неквадратность. Однако ненормативность воспринимается именно как *отступление от нормы*, которым достигается определенный эффект, но не как *отсутствие нормы*, ибо последние, как это вытекает из уже высказанного ранее, заложены

в фундамент формирования исследуемых структур, обеспечивая выполнение ими коммуникативной функции.

* * *

В связи с рассматриваемыми мелкими структурами — мотивом, фразой и предложением — возникают еще по крайней мере две проблемы, требующие к себе внимания.

Первой из них является проблема соотношений *мотива* и *немотивного образования* и возникающего в связи с ними понятия *соизмеримости*.

В предыдущих главах категория «немотивное образование» фигурировала как характеризующая структуры, совпадающие по *структурным параметрам* с мотивом, но не обладающие его *смысловым наполнением*. *Совпадение одинаковых структурных свойств и несовпадение весомости и характера смыслового наполнения* не является прерогативой только этих двух структур, но представляет собой достаточно типическое явление для музыкального материала исследуемого хронотопа и получает название *соизмеримости*¹⁶. В мелких структурах оно проявляется прежде всего в отношениях между мотивом и немотивным образованием.

Очевидно, что *тема* не может не включать *мотивы*, которыми были бы обеспечены как ее внутритекстовая, так и внетекстовая репрезентаторские функции (глава III, § 1). С другой стороны, даже яркая в мелодическом отношении, но сколько-нибудь протяженная тема очень редко строится как взаимодействие только таких структур, которые обладают смысловой насыщенностью мотива, в частности его способностью представлять тему вне контекста¹⁷. Типическим случаем в этом смысле является сочетание мотивов и немотивных образований, которые создают относительно нейтральные участки темы, необходимые для более яркого функционирования мотивов. Не следует, однако, полагать, что чередование тех и других структур всегда различимо на слух как последование фона и рельефа (хотя встречается и такое): весьма часто отличить мотив и немотивное образование друг от друга можно только путем специального вслушивания и контекстного анализа.

С этой точки зрения, например, большой интерес представляет тема побочной партии из первой части «Неоконченной симфонии» Шуберта. Ее первое предложение строится на основе внутренней симметрии в последовании четырех структур, каждая из которых занимает один такт и с чисто структурной точки зрения является нормативным мотивом:

Cl. (A) *pp*

V-ni I

V-ni II

V-le *pp*

V-c. *pp*

C-b. *pizz.* *pp*

С гармонической точки зрения объединение первых двух мотивов во фразе менее очевидно — движение идет от устойчивости к неустойчивости, и поэтому каждая структура выглядит в этом плане самодостаточной. Иное дело — мелодически, интонационно. Кульминационный начальный звук *g* нуждается в «аргументации», каковой и становится его опевание в следующем такте, поэтому мелодически эти два такта все же взаимосцеплены во фразу, вопреки авторским лигам (которые, кстати сказать, играют роль не столько указателей фразировки, сколько предназначены в качестве обозначений движения смычка для оркестрантов-струнников). Противоположная картина возникает в следующих двух тактах. Мотив в т. 3 интонационно в наибольшей степени независим: он симметричен, с четким интонационным центром на звуке *fis*, от которого движение исходит и к которому оно возвращается, его характеризует энергичная ритмическая полонезная формула (пунктир в первых двух восьмых и его «заглаживание» в четырех последующих), что, вместе взятое, и придает мотиву черты законченности и внутренней уравновешенности и завершенности. Это его качество, однако, вступает в противоречие с гармонией — мотив строится на доминантовом неустое, прямо и очевидно направленном в тонику следующего такта, что и формирует единую фразу. Симметрия охватывает, следовательно, и тематизм (одна и та же интонация открывает и закрывает предложение), и гармонию (гармонические функции распределены в весьма распространенной в классической музыке последовательности: T-D — D-T)¹⁶.

В такой «плотно сбитой» теме сложно отделить друг от друга мотивы и немотивные образования, и единственным критерием в этом случае становится та роль, которую они играют вне контекста темы.

И уже в рамках экспозиции четко отделяются, как масло и вода, эти две соизмеримые, но совершенно различные по смыслу структуры.

Выясняется, что первый двутакт вне контекста существует только в таком, объединенном, виде; только так он в состоянии напомнить о теме, а если из него и вычленяется фрагмент, то не начальный, а заимствованный из т. 2 — то самое опевание, которое становится интонационным импульсом для мотива в третьем такте:

58



Интонация же начального такта в качестве самостоятельного тематического элемента, способного представлять тему, не встречается нигде, зато в качестве *фона* (и очень выразительного, у виолончелей) она используется уже при втором проведении темы:

59 [Allegro moderato]

Cl. (A) *pp*

Fag. *pp*

Cor. *pp*

V-ni I *pp*

V-ni II *pp*

V-le *pp*

V-c. *pp*

C-b. *pp*

Подлинным же «героем», действительно могущим выполнить и выполняющим функцию мотива, становится наиболее самодостаточный, действенный и, можно было бы сказать, сжатый до формулы, до афоризма *мотив из т. 3* темы. Окрашиваясь гармонией в «оба цвета» — устойчивости и неустойчивости в условиях попеременного чередования мажора и минора, он оказывается *основным материалом* в активном развитии, внедренным в изложение темы, причем не просто напоминающим о ней, но в качестве *pars pro toto* (части вместо целого) раскрывающим заложенные в этой «равнинной мелодии» экспрессивные возможности:

[Allegro molto]

60

Fl.

Ob.

Cl. (A)

Fag.

Cor.

Tr.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.



Очевидно, что именно эта структура в объеме одного такта только и может претендовать на роль *мотива* как *смысловой мельчайшей единицы темы*; отчасти с этой функцией справляется и т. 2 темы, хотя для того чтобы выступить в этом качестве, ему несколько недостает энергии. И уж совсем недостаточно внутреннего потенциала для выполнения функции мотива у материала первого и последнего тактов анализируемого фрагмента (пример 57).

Тем не менее и первый такт этой темы представляет собой структуру, обладающую *всеми признаками* того *построения*, которое в рамках принятой классификации *характеризуется как мотив*,

т. е. оказывается *немотивным образованием*, только *соизмеримым* с мотивом¹⁹.

Проблема соизмеримости возникает и в связи с другим построением — *предложением*, хотя здесь, конечно, речь идет о совершенно ином смысловом наполнении указанной структуры.

Если фраза и мотив, что безоговорочно признано в отечественной литературе, — это структуры, которыми пронизана вся ткань музыкального произведения, т. е. и изложение, и развитие (*Мазель 1967, 565; Мазель 1979, 159; Тюлин 1965, 65*), то с предложением дело обстоит совершенно иначе²⁰.

Будучи структурой, возникшей в особых условиях, и обладая определенной функцией, предложение, как и период, неразрывно *связано с изложением материала*. Но вот здесь-то и возникает проблема. Если Ю.Н. Тюлин просто пишет о том, что «предложения и периоды встречаются не во всяком развитии, преимущественно в экспозиционном» (*Тюлин 1965, 65*), то В.А. Цуккерман и Л.А. Мазель настаивают не просто на неотъемлемости предложения от экспозиционности, но на его существовании только *как части периода*: если нет изложения и, соответственно, периода, то «следовательно, *нет и предложений*, ибо предложениями называются части периода» (*Мазель 1979, 159; курсив мой. — М.Б.*); позиция Цуккермана еще категоричнее: «предложение является частью периода, а не самостоятельной формой: *где нет периода, там, как правило, нет и предложения*» (*Мазель 1967, 551—552; курсив мой. — М.Б.*). Правда, оба исследователя допускают, что предложение может выполнять функцию периода в качестве «части задуманного, но не осуществленного периода» (*там же, 552, сноска 1; см. также: Мазель 1979, там же*; Ю.Н. Тюлин, как уже отмечалось, называет такие структуры *периодами-предложениями*; *Тюлин 1965, 60*). Однако при таком подходе возникают серьезные противоречия с существующей в музыкальных текстах объективной реальностью.

Вот конкретный случай. Тема побочной партии первой части Третьей симфонии Бетховена представляет собой ненормативный экспозиционный период, масштабом 12 тактов, в котором первое предложение в 4 такта завершается полным несовершенным кадансом, второе предложение расширено до 8 тактов и заканчивается также полным несовершенным кадансом; разница между этими двумя кадансами существует принципиальная и заключается в том, что в первом случае тоника звучит на доминантовом органном басу (что, однако, не превращает ее в кадансовый квартсекстаккорд, ибо органнй пункт звучит на всем протяжении первого предложения, и, кроме того, перед тоникой, которой завершается первое предложение, находится не субдоминанта, а доминанта, создавая атмосферу ожи-

дания именно *тоники*), а во втором — бас уже тонический (хотя и появился вследствие мелодического хода, а не квартового скачка в басу — это и делает полный каданс несовершенным, «промежуточной остановкой», ибо отсутствует привкус окончательности).

61 [Allegro con brio]



Эта тема занимает важнейшее место в первой большой стадии разработки, оказываясь ее отправной точкой и одновременно основой для итога-кульминации (где от темы остается только ритм). С ней же самой в пределах разработки происходят удивительные метаморфозы, причем прежде всего в области структурного ритма. Уже в первом проведении этой темы в разработке она оказывается периодом из *трех предложений* по 4 такта в каждом, причем кадансы расположены симметрично и таким образом, чтобы третье предложение нельзя было отделить от первых двух: первое предложение завершается полным несовершенным, второе — неполным автентическим и третье — опять полным несовершенным кадансом (Т—D—Т) — все в одной тональности (с ладовой модуляцией в момент последнего кадансирования):

62 [Allegro con brio]

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(Es)

V-ni I

V-ni II

V-c.

C-b.



Таким образом, 12-тактный период становится, при сохранении масштаба, совершенно иным по структурному ритму (по отношению к аналогичному периоду в экспозиции возникает элемент дробления, так как второе расширенное предложение в периоде из экспозиции здесь дробится на два, нормативных по масштабу). Следующее проведение этой темы — также ненормативный экспозиционный период и тоже из трех предложений, с аналогичными кадансами и даже без ладовой модуляции в конце. Повторение в таком виде предопределяет восприятие его как полностью заверщенного. Но далее сразу же звучит *еще одно предложение, уже вне периода*, отделенное не только полным кадансом, но и явным переходом в другую тональность: после устойчивого As-dur предыдущего периода (мелодия в последнем предложении у скрипок) — четко очерченный f-moll отдельного предложения (последние 4 такта примера; мелодия — у вио-

лончелей). Обозначив отдельным предложением как бы следующий период, но не дорастив его до законченной формы, Бетховен «бесшовно» начинает огромную волну нарастания, переходя от изложения как способа существования материала в гомофонно-гармоническом стиле к его (изложения) ослабленной — полифонической — форме: началу фугато, которое — по инерции — воспринимается как продолжение показа, и только потом уже начинается собственно развитие:

63 [Allegro con brio]

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (Es)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c. C-b.

System 1 of the musical score, consisting of five staves. The first staff is a single melodic line. The second and third staves are a pair of staves with a treble clef on the second and a bass clef on the third. The fourth and fifth staves are another pair of staves with a treble clef on the fourth and a bass clef on the fifth. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first staff has a long rest followed by a melodic phrase. The second and third staves have a long rest followed by a melodic phrase. The fourth and fifth staves have a long rest followed by a melodic phrase.

System 2 of the musical score, consisting of five staves. The first staff is a single melodic line. The second and third staves are a pair of staves with a treble clef on the second and a bass clef on the third. The fourth and fifth staves are another pair of staves with a treble clef on the fourth and a bass clef on the fifth. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first staff has a long rest followed by a melodic phrase. The second and third staves have a long rest followed by a melodic phrase. The fourth and fifth staves have a long rest followed by a melodic phrase.



Но пока звучит это одинокое предложение, *продолжается изложение материала*. Следовательно, не наличие периода, а *способ существования материала* обуславливает бытие предложения.

Случай, о котором шла речь, далеко не единственный. Тема побочной партии в первой части Второй симфонии Бетховена представляет собой, взятая в целом, удвоенный сложный период, первый период в котором — ненормативный экспозиционный период, масштабом в 8 тактов, ненормативный по способу членения, так как первое предложение завершается цезурой, а не кадансом.

64 [Allegro con brio]



Трактовка этого построения в целом только как предложения несостоятельна не только потому, что мотив, который существует в разработке вне темы, представляет собой однотоковое построение (см. пример 65, т. 6 — 7), становясь эталоном структурного ритма для четырехтактового предложения, но прежде всего с той точки зрения, что первое предложение, взятое отдельно, *создает эффект изложения*. Так происходит и в разработке, где предложение появляется как «островок изложения» в нестабильном «море развития»:

65 [Allegro con brio]



Подобную ситуацию («островок изложения») создает и внедрение второго предложения начального симметричного 14-тактного периода в разработочную середину из первой части Скерцо из Третьей симфонии Бетховена:

66a Allegro vivace

sempre *pp* e stacc.

66b [Allegro vivace]

sempre *pp* staccato

Подытоживая, можно с полной уверенностью утверждать, что предложение существует и вне периода именно как *предложение* (т.е. не выполняя функций периода) и что в момент звучания предложения *способом существования материала* может быть только его *изложение*²¹.

Нередки ситуации, когда построение своими *структурными параметрами* полностью (или в значительной мере) соответствует предложению, однако *отсутствует* эффект показа, изложения мате-

риала. Вот в этом случае позволительно говорить только о *соизмеримости* данной структуры с предложением, но не о предложении как таковом. Возникает та же коллизия, что с мотивом и немотивным образованием, но на сей раз смысловое наполнение, которым предложение отличается от соизмеримой с ним структуры, заключается в том способе существования, которым характеризуется материал, представленный в данной структуре.

Так, например, в ярко выраженном развитии в середине первой части менуэта (т. 8 и далее) из фортепианной сонаты № 11 Бетховена (ор. 22) сохранены все структурные черты фраз и предложений, что, однако, не делает четырехтактовые структуры предложениями, а весь восьмитакт — периодом (в то время как фразы остаются фразами, а вся эта структура представляет собой цепочку фраз)²². Об этих структурах можно сказать, что они соизмеримы: четырехтакты, соответственно, с предложениями, а восьмитакт — с периодом:

67 Menuetto

The musical score for the Menuetto (Op. 22, No. 11) by Beethoven is presented in three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a crescendo (*cresc.*) marking. The third system includes piano (*p*), crescendo (*cresc.*), and fortissimo (*ff*) markings. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

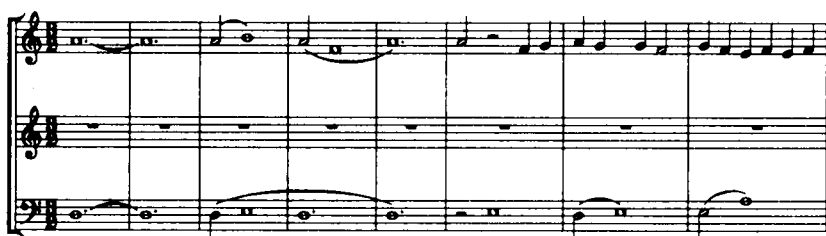
This page contains six systems of musical notation for piano. The notation is written on grand staves (treble and bass clefs joined by a brace). The key signature is one flat (B-flat). The systems are as follows:

- System 1:** Features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *p cresc.* and *f*.
- System 2:** Continues the melody and bass line. Dynamic markings include *decresc.* and *p*.
- System 3:** Continues the melody and bass line. A dynamic marking of *cresc.* is present.
- System 4:** Continues the melody and bass line.
- System 5:** Continues the melody and bass line. A dynamic marking of *p* is present.
- System 6:** The final system on the page. It includes the words *cre*, *scen*, and *do* written above the staves. A dynamic marking of *p* is present at the end.

Путь европейской музыки к овладению формой периода был непрост и долг. Он начался, возможно, несколько ранее, чем тот, который привел к дифференциации материала на изложение и развитие, но в какой-то момент наступило их пересечение и слияние, что и предопределило успешное творческое решение столь трудных проблем. Период — столь же великое завоевание музыкальной логики, как fuga и сонатная форма, но в отличие от последних он сравнительно редко становится предметом исследования и, как правило, не выходит за пределы учебного курса анализа. Между тем его история поучительна, а в теории накопилось довольно много проблем, требующих разрешения. И то и другое, вероятно, еще окажется предметом специального исследования; в настоящем же издании будут затронуты только некоторые аспекты истории и теории периода, которые необходимы для полноты общей картины.

Как можно предполагать, формирование структуры периода шло по двум направлениям почти одновременно. Первое ознаменовало собой собственно возникновение *повторно-периодической* структуры еще в недрах полифонического стиля, когда имитация стала появляться на достаточно продолжительном времени от вступления пропосты. Как отмечает Ю. Хоминский, такой эффект был типичен для итальянских канонов XIV в., называвшихся *качча (caccia)*: «имитирующий голос в итальянской качче часто вступал на значительном расстоянии, которое иногда превышало 10 тактов. Однако встречаются каччи, в которых имитирующий голос вступает после более короткой паузы (4—5 тактов)» (*Хоминский I, 404*). В этом случае обычно и появлялась структура, напоминающая периодическую возникающими арками — дистантными связями и двухфазным структурным ритмом, как это хорошо ощутимо в примере, приведенном Хоминским, где «первое предложение» равно как раз 8 тактам:

68





Разумеется, в связи с этим построением можно говорить только о намечающейся тенденции к использованию арочных связей, и до ощущения этих связей в качестве структурообразующего фактора еще далеко²³. Но ведь эволюция музыкальных структур, как и эволюция биологическая, во многом совершалась методом проб и ошибок, или, лучше сказать, *проб и находок*. Открытие — это именно осознание случившейся находки в качестве фундаментального принципа.

Другое направление, по которому европейская музыка двигалась навстречу периоду, возникло на два века позднее и было связано с осознанием гармонических отношений между комплексами голосов, которые впоследствии были обозначены как аккорды. Речь идет о второй отличительной особенности периода, тоже реализующейся в арочных, дистантных связях, на сей раз между кадансами в окончаниях построений. Один из ранних примеров таких «протопериодов» приведен во втором томе исследования Ю. Хоминьского. Это песня Иоганна Вальтера (1496—1570), автора самой старой книги протестантских церковных песнопений и друга Мартина Лютера. Хоминьский не проходит мимо очевидного сходства начала песни с периодом и говорит в связи с ним о «новых свойствах гармонической системы, которые наиболее ярко проявлялись на основе ионийского лада» (*Хоминьский II, 93*). Действительно, в приводимом фрагменте связь между «предложениями» реализуется на основе функционально-гармонического взаимодействия их окончаний:

«Vor zweien Maertyren zu Brussel»

69

Soprano

Alt

Tenor

Bass



Формирование периода как структуры, в которой двухфазный ритм проявился бы и на структурном, и на тематически-смысловом уровне, заняло, как это видно, не менее трех столетий, ибо только на рубеже XVI и XVII вв. появляются характерные образцы периодических структур, связанные, естественно, с инструментальной танцевальной или народно-песенной жанровой сферой²⁴. Такова, в частности, тема вариаций Дж. Фарнеби (ок. 1560 — ок. 1600) «Loth to Depart» из Фитцуильямовой книги. Здесь обращает на себя внимание полнота черт, уже характерных для классического периода: перекличка первых фраз каждого из предложений (и, соответственно, четкое их членение на фразы), ротация мотивов во втором предложении по сравнению с первым (материал последнего такта первого предложения переходит в предпоследний — второго, в то время как последний такт второго воспринимается обновлением и дальнейшим развитием мысли). И — перекличка кадансов.

Дж. Фарнеби. «Loth to Depart»

70



На все еще долгом пути к овладению структурой, предназначенной для изложения музыкального материала, равно как и на пути к овладению самим этим способом существования, было испробовано множество вариантов, совершено множество находок, отброшено множество менее удачных решений, пока период не приобрел свой статус *непременного начала любой композиции*, а использование в этом качестве любого иного построения не стало восприниматься *отклонением от нормы*²⁵.

Здесь все эти промежуточные разновидности не могут быть рассмотрены, но в качестве примера имеет смысл обратить внимание хотя бы на одну из них: тему из с-молл'ной органной Пассакальи и фуги И.С. Баха (BWV 582).

Это восьмитактное построение, по способу существования материала — изложение, по структуре — слитный период. При соответствующей гармонизации он мог бы быть воспринят и как период из двух предложений (неповторного строения). Отчасти эта тенденция реализована в двух начальных вариациях: в первой — конец первого и начало второго предложений «разведены» регистрово, что углубляет цезуру между ними (второе предложение начинается с мелодической кульминации, особенно заметной после нисходящих секвенций, ему предшествующих); во второй вариации единым нисходящим движением охвачены оба предложения, но первое отделено мордентом, появляющимся также в момент завершения периода в целом:

71

Manual

Pedal



Интересно, однако, другое. Хотя кадансы в концах предложений намечены, основным типом связей материала внутри структуры остается контактный, основанный на непосредственном следовании друг за другом ритмически идентичных звеньев нисходящей секвенции (только в т. 2 первого предложения секвенция единственный раз в теме становится восходящей: *g—as* после *es—f*), однако во втором предложении секундовый шаг сменяется квартовым, а потом и квинтовым. Одним словом, между предложениями не возникает никакого арочного подобия; как это свойственно полифонической музыке, все построение основано на развертывании одной интонации. И все же, помимо самого факта изложения и обозначенного (пусть и не четко) каданса в середине, есть у этой темы свойство, сближающее ее с периодом, — переключка *начала и конца темы*: одна и та же интонация, но данная в ракоходном движении — в начале от Т к D, а затем — наоборот (прием, характерный для барокко). И, конечно, черты законченного периода придает построению расширенный ритм последних двух звуков — чрезвычайно важное в данном случае преодоление накопившейся ритмической инерции.

Такое решение проблемы структуры, предназначенной для изложения материала, не могло не остаться уникальным, единственным в своем роде опытом, доступным для подражания, но немислимым в качестве типического в силу изысканности использованных в нем приемов. Разумеется, эта тема несет на себе отпечаток горизонтального, линейного мышления в гораздо большей степени, чем, ска-

жем, тема не менее знаменитой Чаконы — финала скрипичной партии d-moll, написанная в форме периода повторного строения, ненормативного только по способу членения (пример 98). И в том и в другом случае Бахом создан грандиозный вариационный цикл, однако структурирующая роль гармонии в Чаконе несравненно действеннее, чем в Пассакалье, что объясняется типическими особенностями каждой из этих форм (о чем — позднее) и, соответственно, структурой их тем.

* * *

Теоретическое освоение периода началось, по сути, почти одновременно с началом его функционирования в качестве *типической структуры*, хотя явление периодичности, как считается, было впервые отмечено Дж. Царлино еще в 1558 г. (Ratner 1980, 33). Именно в XVIII в. произошло осознание структурообразующих различий между неполным и полным кадансом (Koch): «фраза, завершающая период, названа им *Schlußsatz*, в то время как все другие — *Absätze*. *Absätze* классифицировались по завершающим их кадансам; завершающиеся на тонике были названы *Grundabsätze*, а на доминанте — *Quintabsätze*» (Ratner 1956, 442); обращено внимание на симметрию как на важнейшее структурное свойство периода (Chastelleux, 1765) (там же, 442–443). Период рассматривался также как состоящий из «четырехтактовых фраз»; о других типических свойствах периода высказывается И. Кирнбергер (1779) (там же, 442). Следовательно, параллельно с творчеством Гайдна и Моцарта, в рамках которого период приобретает почти весь спектр присущих ему свойств, идет его теоретическое осмысление как ведущей структуры, в которой излагается законченная мысль.

Именно благодаря всем этим качествам изложение в форме периода в эпоху классиков, как считает К. Кюн, приобрело такое же фундаментальное значение, что и принцип развертывания в эпоху барокко (Kühn, 55).

Нет смысла в данном случае проследивать шаг за шагом всю историю теоретического осмысления периода. Оно развивалось и в работах А.Б. Маркса, и в трудах Х. Римана и его последователей и антагонистов, в частности А. Шёнберга, работы в области формы которого были собраны и изданы уже после кончины композитора (Schoenberg). Необходимо рассмотреть и понять ситуацию сегодняшнего дня, которую отделяет от начальных этапов исследования периода двести с лишним лет²⁶.

С одной стороны, в трудах некоторых зарубежных музыковедов до сих пор не исчерпана полемика о том, считать ли периодом совпа-

дающую с ним по основным принципам структуру, в которой предложения строятся на *различном* музыкальном материале и для которой в немецком музыкознании существует термин *Satz* (термин, кстати сказать, весьма неопределенный, ибо этим словом может быть обозначена и часть более крупной формы, и предложение в периоде, и, наконец, та структура, о которой сейчас речь, — соизмеримая с периодом, но не периодическая по материалу²⁷⁾ (см.: *Mühe*, 21; такой же позиции придерживался Шёнберг: *Rothstein 1990*, 26). Корни этой полемики, как считает К. Дальхауз, уходят в прошлое и связаны с путаницей «еще со времен венской классической школы» (*Dahlhaus 1978*, 16)²⁸⁾. С его точки зрения, различие этих структур опирается на остатки барочного типа мышления, которые проявляются в периоде неповторного строения (в нашей терминологии), или в *Satz* (в терминологии немецкого музыковедения). Соображение, по-видимому, совершенно справедливое для начального этапа существования периода, но вряд ли оно актуально для его бытия на всем протяжении истории, которая характеризуется использованием различных модификаций периода: в периоде неповторного строения, написанном Шопеном или Чайковским, следы барочного типа мышления едва ли ощутимы. Здесь уже действует своя логика развития, которая приводит к результатам, сходным только на первый взгляд.

С другой стороны, отрицание периодичности в периоде только на том основании, что непериодической оказывается его мотивная структура, т. е. отсутствует двухфазный тематический ритм, едва ли оправдано, так как при этом игнорируется тонально-гармонический ритм и, в частности, соотношение кадансов, завершающих ритмические единицы периода — предложения, а также сам факт наличия соизмеримых структур, благодаря которым и создается эффект периодичности²⁹⁾. Этими соображениями, далеко не всегда их эксплицируя, и руководствуются многие зарубежные музыковеды, признавая, наряду с периодом «параллельного» строения (так в большинстве случаев обозначен период повторного строения), «контрастные» периоды с предложениями, основанными на различном тематическом материале (*Kohs*, 61; *Stein*, 42—43; *White*, 45). В отечественном музыковедении дифференциация периодов на две группы — повторного и неповторного строения — с точки зрения их тематического ритма давно уже стала повсеместной и, как правило, не вызывает возражений³⁰⁾ (о разногласиях, связанных с критериями этого подразделения, речь пойдет далее).

Однако за вопросом, что именно считать периодом и до какой степени допустимы те внутренние в нем изменения, которыми ненормативный период отличается от классического эталонного нормативного периода повторного строения, но при этом сохраняет право счи-

таться именно периодом, стоит проблема гораздо более серьезная и глубокая, связанная с самой сутью этой структуры, с природой периода и с той его функцией, которой обусловлено само его существование.

Речь идет о неразделимом *единстве структурных и смысловых свойств*, которым характеризуется *период как форма изложения материала*. Экспозиционность как способ существования материала может быть реализована только в двух структурах — в предложении или периоде, и в этом смысле неотделима от них. Но в еще большей степени неотделимы и *сами эти структуры* от способа существования заключенного в их рамки материала (другое дело, что возможны ситуации *соизмеримости*: совпадения внешних, структурных свойств, но совершенно разного смыслового наполнения, которое делает одну структуру периодом, а другую — лишает права быть обозначенной этим термином). Но даже весьма отдаленно подобная эталонному периоду структура, коль скоро она *обеспечивает изложение материала*, может и должна рассматриваться либо как предложение, либо как *период* (в зависимости от соответствия структуры обозначенному в главах IV и V набору свойств)³¹.

В существующей литературе по большей части не дифференцировались типы развития (как альтернативного изложению способа существования материала) и, соответственно, не учитывались, в частности, свойства продолженного развития, иногда структурно соизмеримого с изложением в форме периода. Возможно, именно это и привело к точке зрения, согласно которой периоды и предложения усматриваются всюду, где есть членение на 8- или 16-такты. Так, например, вся экспозиция первой части Четвертой симфонии Брукнера рассматривается как состоящая из 11 предложений (*Mühe, 22*); либо утверждается, что «тема как единица гомофонной музыки обычно написана в форме *одного или более периодов...*» (*Stein, 37*; курсив мой. — М.Б.) и т. п. Такой подход приводит к представлениям об относительной и даже вовсе не обязательной связи периода с изложением материала, о приобретении периодом черт более развитых, сложных форм: «экспозиционная функция очень характерна для периода, но не является только его “привилегией” и не всегда для него обязательна» (*Тюлин 1965, 52, сноска 1*); «период с серединой» усматривает в «Веселом крестьянине» Шумана В.П. Бобровский (*Бобровский 1989, 220—221*); о периодах, которые самогруппируются в «большие периоды» (имеются в виду простые двух- и трехчастные формы), пишет У. Ротстейн (*Rothstein, 102*). И по мысли Л.А. Мазеля, период — это структура, предназначенная отнюдь *не только* для изложения музыкальной мысли: приводя в качестве примера простой двухчастной формы начало второй части Концерта для скрипки с

оркестром Глазунова, о второй его части Мазель говорит следующее: «В этом примере второй период двухчастной формы исполняет функцию *развития*, продолжения мысли первого периода. Ясно ощущается..., что второй период *не мог бы служить первым, начальным периодом*, что это именно типичный “второй” *продолжающий период*» (*там же*, 210—211; курсив мой. — М.Б.). Со ссылкой на В.В. Протопопова, о «движущемся периоде», который обладает неограниченными возможностями и распространен в неустойчивых развивающихся средних частях, говорит В. Стоянов (*Стоянов*, 47).

Между тем точка зрения, согласно которой период является структурой, неотделимой от изложения как способа существования материала, имеет своих сторонников и в отечественном и в зарубежном музыкознании.

«Танеев, — пишет В.П. Бобровский, — делил все музыкальные построения на два типа — тема и ход. При этом период... является одной из самых подходящих форм изложения темы, то есть несет функцию экспонирования <...> ход означал переходную стадию музыкального развития» (*Бобровский 1978*, 4); отказывает вторым частям простых форм в праве принадлежать к числу периодов в связи с «развивающим, неустойчивым характером этих частей» В.А. Цуккерман (*Цуккерман 1980*, 102); о функционировании периодов и предложений исключительно как экспозиционных разделов говорит Е.А. Ручьевская (*Ручьевская 1989*, 29). А Э. Кос прямо указывает на необходимость «быть осторожным, рассматривая комбинации фраз как период. Некоторые кажущиеся³² периоды лучше анализировать как повторение фраз, группы фраз, цепочки фраз, фразы с расширениями или фразы деформированные» (*Kohs*, 67).

В рамках настоящей системы такая связь периода только с одним способом существования материала — изложением — рассматривается в качестве одного из основных структурообразующих принципов, благодаря которому специфические музыкально-смысловые факторы и факторы структурные образуют нерасторжимое единство и на котором основана вся систематика простых (а отчасти — и сложных) форм. Ни в коем случае не следует закрывать глаза на то обстоятельство, что разделы формы, в которых материал по способу существования представляет собой развитие, могут быть структурированы *подобно* периоду, чем это развитие и характеризуется, чем и объясняется его специфика как *продолжающего* изложение (как в приводимом Л.А. Мазелем фрагменте из Концерта Глазунова). Однако только четкая грань между тем, что *является периодом*, и тем, что только *соизмеримо с ним*, в состоянии обозначить для аналитика четкую систему ориентации во множестве индивидуальных решений в конкретных музыкальных произведениях. Кстати сказать, имен-

но эта грань и является критерием завершения периода как завершения изложения, чем период отделяется либо от изложения другого материала, либо от развития как иного способа существования. Эту закономерность можно сформулировать так: *структурно оформленное завершение изложения — и есть та граница, которой завершается период* ³³.

* * *

Возвращаясь к вопросу о периодах *повторного* и *неповторного строения*, необходимо отметить отсутствие достаточной четкости в принципах дифференциации периодов на две эти группы.

Впрочем, в формулировках на первый взгляд присутствует полное единодушие. Большинство авторов говорит о сходстве предложений по тематическому материалу, которое прежде всего сказывается в их началах. В.А. Цуккерман нашел афористическую формулу для характеристики этого феномена: «“движение от единства” (совпадение начал при расхождении концов)» (*Мазель 1967, 528*). Однако когда дело доходит до анализа конкретного материала, эта четкая теоретическая установка как бы «размывается», теряют четкость очертания ее границ. Так, в упомянутом труде Цуккерман страницей далее говорит уже о «приблизительном, обобщенном сходстве» как о возможном в периодах повторного строения и приводит в качестве примера припев из «Песни о встречном» Шостаковича, в котором ни о какой интонационной близости начал речь не идет (можно говорить только об инверсии начала первого предложения — такова и обозначенная выше позиция и А.Б. Маркса) (*там же, 529, пример 558*):

72



И в то же время начальный период «Песни шарманщика» из «Детского альбома» Чайковского рассмотрен в числе периодов *неповторного строения*, хотя начало второго предложения (вся первая фраза) представляет собой точное секвентное повторение первого предложения.

С другой стороны, Л.А. Мазель, опирающийся на подобную же теоретическую установку (*Мазель 1979, 164—165*), отождествляет периоды неповторного строения и *слитные*, т. е. *не членящиеся на предложения* (он их называет периодами «*единого строения или единой структуры*») (*там же, 165*), и в качестве примера периода

неповторного строения приводит тему «32-х вариаций» с-moll Бетховена.



Думается, что и тот и другой подходы к анализу периода неповторного строения неверны по существу. В *периоде повторного строения* структурный и тематически-смысловой ритмы *совпадают*, причем двухфазность последнего обеспечивается наличием двух начал: изложения в первом предложении и переизложения во втором³⁴. Переизложение может быть с существенными изменениями, но оно должно восприниматься именно как переизложение. Период *неповторного строения* — это период с *несовпадающими* структурным и тематическим (смысловым) ритмами. Поэтому однофазность тематического ритма в таком периоде не сама по себе делает его таковым, но только в сочетании с *двухфазным структурным ритмом*. В приведенном Л.А. Мазелем примере структурный ритм несомненно *однофазен* (или, если вслушиваться в мелкие структуры, — *пятифазен*, что отнюдь не противоречит однофазности, но ее предполагает: мелкие структуры, на которые членится период, несоразмерны с ним и потому не становятся единицами его структурного ритма).

Поэтому наиболее адекватной для реальной дифференциации периодов на указанные две группы можно признать следующую формулировку (естественно, с соответствующей корректировкой терминологии): «В параллельном периоде, по крайней мере, *первый такт* последующей фразы должен быть подобен *первому такту* предшествующей фразы...» (Stein, 39; курсив мой. — М.Б.).

И в завершение разговора об общей характеристике периода следует подчеркнуть обоснованность введенной Ю.Н. Тюлиным новой категории — «модуляционный период», которая выделяет реально существующую группу периодов с *трехфазным (многофазным)*

тональным ритмом, ранее в теории не зафиксированную (Тюлин 1962, 35; Тюлин 1965, 54)³⁵. Думается, что характеристика тонального ритма не должна ограничиться только теми свойствами, которыми отмечены начало и конец периода, и не может проигнорировать все то, что происходит в центральной стадии его реализации, без ущерба для понимания процессов, которые свойственны каждому конкретному образцу этой структуры.

4

На существование *ненормативных периодов по масштабу* было обращено внимание на заре их теоретического освоения, т. е. еще в XVIII в. Как один из наиболее важных вкладов в теорию музыкальных форм этого столетия рассматривает Л. Ратнер исследование Г. Кохом «многих способов расширения периодов за пределы их нормальной восьмитактовой длины» (Ratner 1956, 449); причем Кох в качестве примеров сам сочиняет периоды — нормативный, 8-тактовый и ненормативный — с расширением и дополнением (*там же*, 449—450).

За истекшее с тех пор время по многим вопросам достигнуто по крайней мере принципиальное единство позиций (что, правда, не всегда реализуется в анализах конкретных текстов). И все же остаются некие стороны этой проблемы, которые требуют специальных оговорок, ибо без их решения общая теоретическая конструкция оказывается неустойчивой.

Практически не возникает разногласий относительно дифференциации способов увеличения масштаба периода на *расширение* и *дополнение*. В трудах зарубежных исследователей это различие отмечается не всегда (Kühn, 64; здесь и тот и другой способы получают обозначение «*potenzierung*» — *расширение, увеличение*), но все же находит себе место (Kohs, 73—79), причем используется терминология, приближающаяся к принятой в отечественном музыкознании: *докадансовые расширения* и *кодетты* (*там же*, 76—77). На дополнение, которое названо *расширенным кадансом* (extended cadence), обращает внимание Л. Штейн (Stein, 15).

Сложности появляются, когда возникают, во-первых, потребность точной дефиниции каждого из способов увеличения масштаба периода; во-вторых, необходимость теоретического осмысления тех процессов, которыми характеризуются расширение и дополнение; и, в-третьих, потребность четкой дифференциации разрастания величины периода именно в связи с его ненормативностью по масштабу от появления *третьего предложения*, т. е. по сути с *ненормативностью* периода по составу.

Адекватное определение расширения как роста масштаба, «достигнутого посредством *внутреннего развития* в пределах данной части», дано В.А. Цуккерманом (*Мазель 1967, 577*; курсив мой. — М.Б.); на развивающий характер расширения и его размещение *внутри* построения указывает И.В. Способин (*Способин, 85*); «расширение периода от дополнения к периоду» предлагает различать Л.А. Мазель (*Мазель 1979, 169*). Особой оказывается позиция Ю.Н. Тюлина, который вообще не пользуется термином «расширение», но предлагает различать дополнение *в* периоде от дополнения *к* периоду, причем в первом случае говорит о «дополнительном развитии заключительного характера — в виде фразы или третьего предложения», во втором — о «самостоятельном предложении (или нескольких предложениях) заключительного характера» (*Тюлин 1965, 57*).

При некотором расхождении терминологии, эти позиции можно считать достаточно близкими и в целом соответствующими реальным процессам, происходящим в периодах, ненормативных по масштабу. Однако и в определениях, и в тех образцах анализа, которые приведены в качестве примеров, есть некая теоретическая нечеткость, которая и приводит, как кажется, к неверным выводам.

Эта нечеткость касается прежде всего принципиального различия, которое существует между увеличением *масштаба предложения* за счет его расширения и нарушением нормы периода *по составу* за счет появления *третьего предложения*. У Ю.Н. Тюлина это различие ступешено уже в определении, у В.А. Цуккермана, Л.А. Мазеля и И.В. Способина — в приводимых ими образцах конкретного анализа.

И.В. Способин приводит в качестве примера расширения 12-тактовый период — тему главной партии из первой части Восьмой симфонии Бетховена:



Но это ярко выраженный ненормативный период по составу, в котором второе и третье предложения строятся на одном и том же материале, поэтому в периоде явно ощутим трехфазный структурный ритм, и не возникает ни малейших оснований видеть в нем какое бы то ни было нарушение масштабных пропорций, ибо нет никакого повода к объединению второго и третьего предложений в единое целое. Мало того, если второе предложение — часть изложения, какой оно без сомнения является, то нет причин для восприятия третьего четырехтакта как развития, что неизбежно связано с представлением о расширении.

Противоположная ситуация, но связанная все с тем же теоретическим недоразумением, возникает в связи с анализом первой части менуэта из фортепианной сонаты № 1 Бетховена (пример 8).

Л.А. Мазель рассматривает первый период менуэта как ненормативный по составу, ибо видит в нем период из трех предложений, считая третьим предложением т. 9—12 периода (*Мазель 1979, 165—166*). В.А. Цуккерман предлагает несколько трактовок этого четырехтакта и, в частности, также считает возможным отношение к нему как к третьему предложению (*Мазель 1967, 593—594*).

С позиций изложенных выше теоретических положений такой анализ явно ошибочен: прежде всего начало третьего предложения должно восприниматься именно как начало очередной фазы структурного или тематического (смыслового) ритма; кроме того, предложение должно представлять собой изложение материала, но не его развитие, даже если этим развитием оказывается видоизмененное повторение серединной фазы предложения. Как уже говорилось, подхватывание последней фразы предложения как импульс к началу расширения-развития — достаточно типический прием (см. анализ этого менуэта в главе V, §2).

Такого рода недоразумения естественны, если не уделять достаточного внимания структурному ритму периода, с одной стороны, и не видеть существенной разницы между изложением и развитием как альтернативными способами существования материала — с другой. С учетом же этих двух обстоятельств дифференциация между расширением-развитием и предложением-изложением не представляет сложности и предотвращает возможность неверной интерпретации характера ненормативности периода³⁶.

В связи с проблемой *дополнения* возникают два соображения, которые следует иметь в виду для полной ясности картины.

Первое возникает в связи с определением дополнения, какое дает ему Ю.Н. Тюлин (см. выше). Указывая на дополнение как на предложение или ряд предложений заключительного характера, автор тем самым допускает, что в дополнении происходит *изложение* какого-

то (неясно, правда, нового или уже отзвучавшего) материала. Предположение абсолютно невозможное, ибо изложение нового материала сразу же дает повод считать форму вышедшей за пределы периода, а переизложение только что отзвучавшего создает предпосылку к возникновению удвоенного периода. На самом же деле *дополнение* — это *завершающий материал*, звучащий после окончания последнего предложения, увеличивающий масштаб периода, но никоим образом не представляющий собой изложение даже в масштабе предложения: структурно дополнения, даже наиболее развернутые, как правило, складываются из мотивов и фраз, не вступающих во взаимодействие и не составляющих более крупных структур (пример 79; т. 93 и далее). Исключения иногда возникают в некоторых заключительных частях побочных партий сонатных экспозиций, но в этом случае дополнения уже выступают в качестве самостоятельных периодических структур (хотя, как правило, несоизмеримых с самой побочной партией). Такой структурной «зажатостью» рамками кадансового оборота характеризуется *завершающий материал* — *непременный атрибут дополнения*.

Возникает в связи с этим и другое соображение относительно правомерности отношения к завершающему материалу, перерастающему в подготавливающий, как к дополнению. О возможности восприятия в качестве дополнений завершений тем главных партий, постепенно переходящих в связующую часть, пишут Л.А. Мазель (*Мазель 1979, 371, 373, 378—379*) и В.А. Цуккерман (*Мазель 1967, 575*). Действительно, многие связующие части главных партий начинаются как дополнения, до какого-то момента представляя собой завершающий материал по отношению к теме главной партии, изложенной в форме периода. Но можно ли эти разделы, взятые в целом, рассматривать в качестве дополнения к периоду? Думается, что с того момента, как начинается уход из тональности периода, с того момента, как завершающий материал трансформируется в подготавливающий к теме главной партии — периоду — этот раздел уже не относится, ибо не составляет часть его структуры; это уже *ход-связка*, в которой происходит вытеснение материала главной партии и подготовка тональности (а иногда — и тематизма) побочной.

Таким образом, анализ *способа существования* материала в связи с *расширением* и его *хронологической функцией* в связи с *дополнением* дает возможность внести отмеченные выше коррективы в теорию периода, ненормативного по масштабу.

Значительных теоретических расхождений в связи с ненормативностью периодов по составу, в принципе, не возникает ни по отношению к слитным периодам (периодам-предложениям), ни по отношению к периодам, структурный ритм которых трехфазен, помимо тех,

что были рассмотрены выше в связи с недостаточной дифференциацией между третьим предложением и расширением.

Имеет смысл, однако, при характеристике ненормативных периодов иметь в виду, что ненормативность по составу (при условии, что масштаб каждого предложения, из которых складывается период, сам по себе нормативен) не дает оснований считать период ненормативным также и по масштабу, хотя общий масштаб периода окажется больше нормативного. Так, период, звучащий в начале Восьмой симфонии Бетховена (пример 74), безусловно ненормативен по составу, но, по сути, *нормативен по масштабу*, так как состоит из трех *равновеликих, нормативных по масштабу* предложений, т. е. при восприятии отсутствует ощущение нарушений масштаба.

Причины, по которым образуется *слитный период*, всякий раз иные, однако можно выделить из них одну, достаточно типическую: после завершения того построения, которое могло бы считаться первым предложением, нечто в периоде мешает ощущению начала следующего построения в качестве второго предложения. Этим «нечто» может быть преодоленная гармонией цезура (и, соответственно, каданс), что «сливает» два построения в одно, неразделимое (пример 56), либо когда после первого предложения следует не начало следующего предложения, знаменуя собой вторую фазу тематического ритма, а опять-таки, как и в случае с расширением, подхватывается вторая (не начальная) фраза первого предложения:

Моцарт. Струнный квинтет g-moll, II ч., KV 516

75a Allegretto



Моцарт. Струнный квартет d-moll, III ч., KV 421



Некоторые теоретические разногласия возникают в связи с *ненормативными периодами по способу членения*. Они касаются тех периодов, у которых первые предложения завершаются такими же кадансами, как и вторые.

Существуют разноречивые суждения относительно этих структур. И.В. Способин и Ю.Н. Тюлин считают, что подобные предложения не образуют периода (*Способин, 62—63; Тюлин 1965, 62—63*); иная точка зрения высказана Л.А. Мазелем и В.А. Цуккерманом (*Мазель 1967, 527; Мазель 1979, 178*;). Думается, что последняя позиция более оправданна, ибо повторение, даже точное, всегда воспринимается иначе, чем первое проведение («нельзя дважды войти в одну реку»), и, следовательно, в таком переизложении появляется при восприятии некий минимум изменения (т.е. развития в общепроцессуальном смысле).

Классическим случаем такой структуры является первый период из пьесы Шумана «Веселый крестьянин» (ор. 68, № 10). Он представляет собой сочетание двух предложений с совершенно одинаковыми кадансами, смысл которых, однако, воспринимается совершенно по-разному именно в силу их повторения. Последование DD—D в окончании первого предложения воспринимается естественным в данных обстоятельствах неполным автентическим кадансом; в окончании же второго предложения, поскольку такой каданс звучит вторично и, стало быть, более убедительно, слышится модуляция в тональность доминанты, и тот же самый оборот воспринимается как движение доминанты в тонику, т. е. как полный несовершенный каданс.

76 Frisch und munter



Однако в тех случаях, когда предложение в силу каких-либо параметров внутренней структуры или выполняемой функции воспринимается как период-предложение, его повторение образует *удвоенную форму периода*, как, например, в начале менуэта из Первой симфонии Бетховена (пример 40а).

Ненормативность по способу членения требует сугубой внимательности в оценке границ построений. Это касается завершения периода неполным кадансом — в этом случае следует четко ощущать ту его границу, где завершается период и вместе с ним изложение

как способ существования материала. Может возникнуть трудность и в определении той грани, которая отделяет первое предложение от второго, если завершение первого предложения ненормативно в связи с отсутствием каданса и заменой его цезурой. В тех случаях, когда при этом отмечена явная *двухфазность тематического ритма*, обычно никаких дополнительных проблем не возникает (примеры 54 и 64). Они появляются, если действие этого ритма либо ослаблено, либо он становится однофазным в периоде неповторного строения. Вот, например, как выстроен с этой точки зрения начальный период второй части квартета d-moll Моцарта (KV 421):

77 Andante

The musical score is presented in three systems, each containing four staves for the instruments: Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Cello/Double Bass (V-c.). The key signature is D minor (three flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The first system (measures 1-3) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 4-6) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 7-9) starts with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

В первом предложении две ясно выраженные фразы: первая, завершенная кадансом, и вторая — целиком строящаяся на перемещении тоники и, соответственно, завершенная цезурой (т. 3—4). Второе предложение начинается фразой, сокращенной до одного такта и напоминающей первую фразу первого предложения ритмом завершающего ее мотива (ср. первую половину т. 2 и т. 5), интонационно — это противодвижение (типичное проявление барочного мышления в периоде неповторного строения). Зато вторая фраза расширена с полутора до двух тактов, причем устойчивая тоника, перемещения которой и здесь, как и в первом предложении, составляют ее гармонический смысл, в последний момент сменяется D_2 в тональности доминанты, т.е. в *C-dur*, кадансом в котором и завершается период. При всей четкости структурного ритма отсутствие столь же очевидного гармонического членения, а также однофазность тематического ритма могут привести к иным, как кажется, не совсем оправданным интерпретациям. Так, например, Ю.Н. Тюлин считает, что рассматриваемый период представляет собой структуру, состоящую из двух ненормативных по масштабу предложений (5+3), относя первую фразу второго предложения к первому, по-видимому, в связи с ярко выраженным кадансом после нее (но каданс и после первой фразы в первом предложении не менее ярок). Анализ структурного, тонально-гармонического и тематически-смыслового ритмов, рассмотренных в их совокупности и взаимодействии, все же свидетельствует в пользу отношения к этому периоду как к ненормативному именно по способу членения, а не по масштабу.

Любопытно еще и то обстоятельство, что, несмотря на близость вторых фраз обоих предложений, образуется все же период неповторного строения и только потому, что отсутствует переизложение начала; более того, начало второго предложения, как это видно из анализа Ю.Н. Тюлина, вообще может быть воспринято не как начало второго, а как завершение первого предложения.

5

Как это ни покажется странным, но на сегодняшний день отсутствует теория удвоенных форм периода. Это тем более непонятно, что в значительном числе музыкальных произведений удвоение периодов для расширения экспозиционной стадии в более крупных формах практиковалось едва ли не ранее кристаллизации самого периода. Так, например, в *Messe h-moll* И.С.Баха (№ 9, ария альты «*Qui sedes*») встречается даже не удвоенный, а утроенный сложный период, где первый период — инструментальное вступление, вто-

рой — строфа арии альты, а третий — инструментальная постлюдия, которой и завершается экспозиционная стадия арии. Все три периода ненормативны, крайние — по масштабу (в первом — расширение и дополнение, в третьем — расширение), а центральный — по составу (три предложения).

78

The musical score is for a piano piece, measures 78 through 87. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 78-79) begins with a forte (f) dynamic in the right hand and a piano (p) dynamic in the left hand. The second system (measures 80-81) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 82-83) features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand. The fourth system (measures 84-85) shows a continuation of the sixteenth-note figure. The fifth system (measures 86-87) concludes with a final cadence, marked with 'p' and 'f' dynamics.

Alto

Qui se - des ad dex - tram

Pa - tris, qui se - des ad dex - tram

pp *p*

Pa - tris, ad dex - tram Pa - tris, mi - se - re - re

pp *p*

no - bia.

f



Тем не менее все три периода — это изложение одного и того же материала, они следуют друг за другом без каких бы то ни было промежуточных разделов и складываются в единое экспозиционное пространство. И такие случаи не единичны³⁷.

Для классиков удвоение периода стало почти нормой в менуэтах, скерцо, но не только — оно проникает и в недра сонатной формы, словом, всюду, где восьмитакта или шестнадцатитакта недостаточно для того, чтобы с необходимой внятностью изложить музыкальный материал или уравновесить им последующее развитие.

Теоретические недоразумения начались с того, что удвоенную форму периода интерпретировали как период из четырех и более предложений (фраз), которые якобы складывались в один период. Вот как, например, высказывается по этому поводу А.Б. Маркс: «Музыкальная форма, состоящая из двух отвечающих друг другу предложений или даже из многих взаимно связанных предложений, называется периодом. Период обнимает, следовательно, меньше или более законченные целые, в числе двух или даже более, соединяющиеся в одно большее целое. Правильно достигается это только тем, что второе и следующее за ним предложения получают содержание, родственное или подобное содержанию первого предложения» (Маркс, 195). Эта точка зрения отнюдь не является толь-

ко достоянием истории, о чем свидетельствуют определения гораздо более близкие к нам по времени: «Двойной период — это группа, по крайней мере, из четырех (иногда больше, чем четырех) фраз, в которой первые две фразы — форма предшествующая, а третья и четвертая фразы вместе — форма последующая» (*White, 46*); «Трех- и четырехфразовые периоды являют собой бинарную структуру [периода]» (*Kohs, 55*).

Такая позиция не может быть оценена как состоятельная, исходя из самого существа проблемы. Какие процессы происходят в удвоенном периоде, независимо от деталей его внутренней структуры (о которых разговор пойдет далее)?

Первый период представляет собой, как это было обосновано ранее, *структурно завершенное изложение музыкального материала*. При этом вспомним, что структурная завершенность вовсе не предопределяет завершенность тонально-гармоническую: существуют и *разомкнутые* периоды. Когда после двух предложений звучит третье, примыкающее ко второму, как это, в частности, возникает в Восьмой симфонии Бетховена (пример 74) или в его же Третьей симфонии (пример 62), то это дополнительное предложение никак не может быть выделено в отдельную структуру и становится частью периода, тем самым создается трехфазный структурный ритм. Коль скоро после структурно завершенного изложения в форме периода появляются новые два (или три) предложения, которые структурно также объединены в период, то реально воспринимается не четырехфазный (или тем более шестифазный) структурный ритм, но двухфазный структурный ритм высшего порядка, и он будет впоследствии рассмотрен в связи с двухчастной формой, отдаленным аналогом которой удвоенный период является³⁸. Поэтому неверно представлять себе удвоенную форму периода как состоящую из четырех предложений: в вопросах ритма высшего порядка простое «дважды два четыре» теряет смысл — *мы просто не слышим в этом случае четырех предложений, а слышим период и его переизложение*.

Здесь возникает еще один важный момент. Удвоенный период — это *единая* структура; однако при этом, разумеется, структура *каждого* из входящих в него периодов не зависит от этого факта, не теряет свойственной периоду завершенности. Подход же к удвоенному периоду как состоящему из четырех или более предложений предполагает отношение к входящим в него разделам только как к несамостоятельным разделам, находящимся в прямой зависимости от целого.

В отечественном музыкознании эта последняя точка зрения преодолена, но ее рудименты ощутимы. Так, например, И.В. Способин говорит об удвоенных периодах как о таких, в которых «каждое пред-

ложение... пригодно для существования в качестве самостоятельного периода» (*Способин, 82*); несколько более самостоятельными выглядят структуры, составляющие удвоенный период, у С.С. Скребкова: «Сложный период ... складывается из двух сходных предложений, каждое из которых представляет собой простой период» (*Скребков 1958, 65*); рассматривают сложный период как сочетание двух простых с разными кадансами, обозначая простые периоды как предложения, и Л.А. Мазель (*Мазель 1979, 181*) и В.А. Цуккерман (*Мазель 1967, 544*), но Цуккерман к тому же добавляет: «При неустойчивости срединного каданса (например, при половинной каденции) первое сложное предложение не образует законченного периода, и весь сложный период можно представить себе как период из *четырех* (простых) предложений с тождеством нечетных предложений и некоторым ... различием четных...» (*там же, 545*).

Конечно, представление об удвоенном периоде как о состоящем из *двух* сложных предложений в большей мере соответствует его реальному произнесению и его восприятию³⁹, чем когда речь идет о *четырёхфазном* структурном ритме, однако, думается, и в таком подходе все же просматривается некое упрощение, некая механистичность. Ведь каждый структурный элемент обладает только ему присущими свойствами, и предложение в этом смысле столь же индивидуальная по целому ряду признаков структура, как мотив или период. Поэтому в учебной практике, тем более в исследовательских целях, уподобление периода предложению, либо предложения — периоду, без особых на то веских, коренящихся во внутренней структуре оснований и только потому, что период включен в более крупную экспозиционную структуру, скорее способно затемнить реальные процессы, чем прояснить их.

Вторая теоретическая проблема, которая, как представляется, все еще далека от разрешения, — это *классификация* удвоенных периодов.

В поле зрения музыковедения и учебной практики попали только два варианта взаимоотношений периодов в рамках удвоенного: *точное повторение* периода и такое, которое отличается от первого периода *заключительным кадансом*. Опираясь именно на эти признаки, Л.А. Мазель предлагает дифференцировать удвоенные периоды на *повторенные* и *сложные* (*Мазель 1979, 181*); сложным предлагает называть удвоенный период с разными заключительными кадансами в составляющих его простых периодах и В.А. Цуккерман (*Мазель 1967, 544—545*); этот же принцип положен в основу клас-

сификации Ю.Н. Тюлиным, хотя он пользуется несколько иной терминологией. Во-первых, он относит к числу сложных не только удвоенные формы периода, но и периоды с расширением; во-вторых, периоды с разными кадансами в окончаниях складываются, по его терминологии, в двойной период. Удвоенные периоды без разночтения в заключительных кадансах простых периодов специального обозначения не имеют (*Тюлин 1965, 66*).

Иначе к этому вопросу подходит С.С. Скребков: если оба периода в рамках удвоенного завершаются полными кадансами, то такой удвоенный период он предлагает называть сложным; если же первый период завершается неполным или даже полным несовершенным кадансом, а второй — полным, тогда, по его мнению, вообще не возникает удвоенной формы периода, а оба периода образуют один простой (*Скребков, 65*); для И.В. Способина существует только одна форма удвоенного периода — сложный (*Способин, 82*).

В настоящей системе предлагается классификация, строящаяся на несколько иных основаниях.

Как справедливо отмечено С.С. Скребковым, удвоенный период — это всегда *период повторного строения* (*Скребков 1958, 65*) (иначе он не воспринимался бы как удвоенный), что означает наличие, наряду с изложением, *переизложения*. Совершенно очевидно, что изложение материала и его переизложение, которое появляется сразу же вслед за изложением, могут вступать между собой в различные соотношения, зависящие от тех новых свойств материала, которые обнаруживаются в переизложении.

В предыдущих разделах книги (глава I, §3; очерк I, 3) переизложение рассматривалось как особая категория в рамках способа существования материала. Было отмечено, что реально существуют три разновидности переизложения — *точное повторение*, переизложение с *декоративными* изменениями и переизложение с *существенными* изменениями. Как и в периодах повторного строения, в которых можно было наблюдать все эти разновидности (см.: пример 76 — точное повторение; пример 32а — переизложение с декоративными изменениями; пример 33 — переизложение с существенными изменениями), в удвоенных формах периода они присутствуют также во всей полноте. И, конечно, изменения не могут и не должны рассматриваться только по отношению к кадансам (см. приведенные выше высказывания С.С. Скребкова) — их анализ должен включать и все то, что происходит с материалом при его переизложении на всем протяжении второго периода.

К числу декоративных изменений относятся только те, которые не затрагивают, как уже говорилось, существенных сторон музыкального материала. В случае с удвоенным периодом к существенным

сторонам относятся: структура (*структурный ритм*), тональное развитие (смена *тонального ритма*), мелодический рисунок, ощутимые различия масштаба, связанные со значительными расширениями-внедрениями развития, смена гомофонного склада полифоническим, т. е. принципиальное усиление роли рельефа (все это затрагивает *тематически-смысловый ритм*). Все остальное — фактурный комплекс, смена регистров, изменения в подробностях гармонизации, орнаментирование, в том числе и ритмическое, — сфера декоративных изменений. К этой же сфере относится и замена каданса — неполного в конце первого периода полным — в конце второго; возможны и другие варианты (см., в частности, пример 83, первая часть). Все декоративные изменения в переизложении образуют удвоенный *двойной период*, в отличие от удвоенного *повторенного периода*, в котором переизложение происходит вообще без изменений.

В случае же, если в переизложении возникают перечисленные выше существенные изменения, тогда оба периода составляют удвоенный *сложный период* ⁴⁰.

Логика такой классификации достаточно проста.

В повторенном периоде, как справедливо отмечает Ю.Н. Тюлин, не образуется нового качества (*Тюлин 1965, 66*); повторение в нем реализует только две задачи: закрепление материала в памяти слушателя и продление экспозиционного пространства. Появление декоративных изменений и факт их констатации в сознании позволяют не просто закрепить эту музыку в оперативной памяти, но вынуждают наше сознание к активным действиям: каждое изменение в фактуре, ритме, регистре и т. п. заставляет вспомнить, сравнить, *отметить факт перемен*, т. е. гораздо в большей степени реализуется в виде арочных связей, скрепляя первоначальное изложение и переизложение в прочный монолит. Существенные изменения принципиально отличаются от декоративных тем, что не просто связывают изложение и переизложение в единое целое, но и превращают переизложение в *новое качество* существования того же самого материала, раскрывают какие-то его неведомые стороны, поворачивают новыми гранями, благодаря чему переизложение оказывается значительным шагом в общепроцессуальном развитии.

Таков, в частности, сложный утроенный период в начале Мессы h-moll № 9 Баха, в котором тональное, структурное и тематическое развитие в рамках изложения создает необычайно богатое представление о возможностях представленного материала (пример 78).

Сложный период уже классического образца представлен в теме побочной партии в первой части фортепианной сонаты Бетховена № 4 (ор. 7), экспозиция:

79

p

sf

cresc.

ff

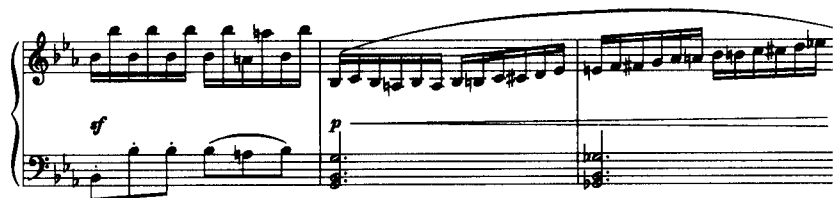
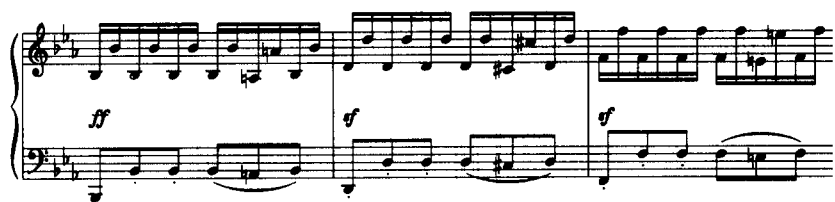
pp

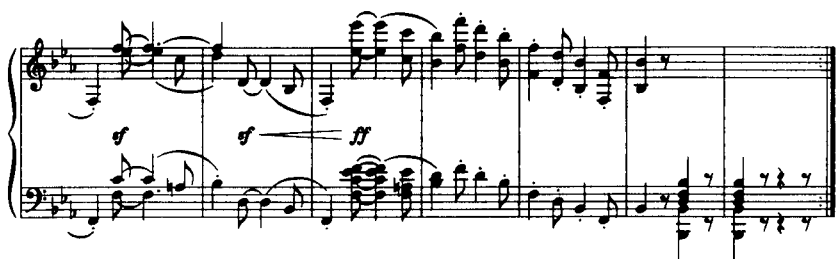
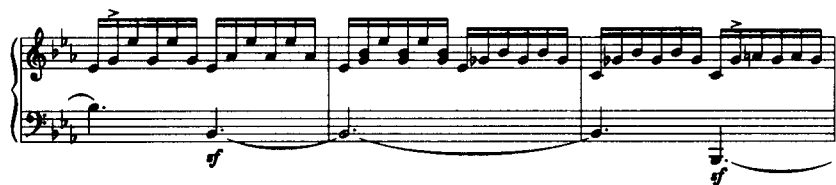
93

f

f

This musical score is for a piano piece, measures 79 to 93. The tempo is marked 'Allegro molto e con brio'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs). The music features a variety of textures and dynamics. Measures 79-82 show a piano introduction with a *p* dynamic. Measures 83-86 feature a more active melody with a *sf* dynamic. Measures 87-90 show a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) section. Measures 91-93 show a piano (*pp*) section. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.





Первый период в теме — нормативный экспозиционный период неповторного строения, модулирующий из B-dur в тональность доминанты — F-dur (речь идет именно о модуляции, а не просто последовании DD—D, так как новая тональность представлена всеми тремя функциями), период завершается полным совершенным кадансом. Период модуляционный, так как в первом предложении есть легкое отклонение в c-moll.

Второй период начинается сразу же после изложения и представляет собой на протяжении всего первого предложения и первой фразы второго переизложение с декоративными изменениями: меняются фактура (орнаментируется мелодия) и, соответственно, ритмический рисунок. Существенные изменения начинаются со второй, заключительной фразы второго предложения, и здесь меняется все — мелодический рисунок, который основан на материале первого предложения, но вместо элегантных коротких фраз возникает громадная секвенционная цепь на органном пункте доминанты B-dur, переосмысленной в субдоминанту в громоподобной модуляции в C-dur, и опять звучит органнй пункт на доминанте уже этой новой тональности — предельно неустойчивой в общем тональном контексте, но принесшей с собой и новый тематический материал, а затем, наконец, через F-dur и g-moll восстанавливается исходный B-dur. Но после этого следует еще громадное дополнение, звучащее, по сути, до конца экспозиции и представляющее собой интереснейшую и необычайно разнообразную цепь более или менее напряженных кадансов. По масштабу это дополнение превышает весь сложный период (44 такта против 34), но при этом завершающий материал его не образует никакой самостоятельной структуры.

Итак, второй период отличается от первого значительными изменениями в тональном и смыслово-тематическом ритме, и эти изменения демонстрируют ту невероятную энергию, которая заложена в скромной — то ли хоральной, то ли баркарольной — теме, каковой она выглядит в первом периоде. Очевидно, что сложный период представляет в данном случае тот уровень переизложения, благодаря которому композитор, *не покидая экспозиционного пространства*, до предела расширяет его возможности за счет использования средств, укладывающихся в рамки существенных изменений.

Суммируя все сказанное, можно сделать следующий вывод: теоретически обоснованный подход к структуре периода возможен только с учетом воздействия свойств и качеств, которые, в принципе, присущи *изложению*, а также тех факторов, которые вытекают из проявлений структурного тонального и смыслового ритмов.

К Введению

¹ Думается, в исследовании такого рода нет смысла высказывать суждение о правомерности или неправомерности смены (восстановления) названия дисциплины. Это особая проблема, обсуждение которой выходит за рамки и чистой теории, и даже дидактики. Важно, в конечном счете, наполнение дисциплины реальной информацией, чему настоящее издание и призвано способствовать.

Существует еще одна дидактическая проблема, которая нуждается в кратком обсуждении. Это время от времени вспыхивающая идея — внедрить изучение анализа в качестве не только теоретической, но и в *обязательном* порядке практической дисциплины (как это имеет место в связи с гармонией и полифонией). «В отношении методов анализа музыки не кажется чрезмерным парадоксом парадоксальный по внешней форме тезис: “лучший анализ — это синтез”, а в делах учебного освоения музыкальной формы: “лучший анализ — это сочинение”. Только сочинение музыки дает полную целостность, даже если это сочинение — той же природы, что и сочинение гармонических задач (ограниченность этого рода музыки не требует пояснений)», — так считает Ю.Н. Холопов (1985, 150). И, разумеется, в качестве главного аргумента приводится мысль П.И. Чайковского о том, что каждый хороший музыкант, и теоретик-критик в особенности, должен испробовать себя во всех родах сочинения (*там же*).

Здесь налицо некая путаница. То, что каждый музыкант, стремящийся к высшим результатам в избранной им специальности (и не только теоретик, но и исполнитель), должен включить в процесс своего формирования и попытки создания художественных текстов — это аксиома. Однако это требование не имеет ни малейшего отношения к *анализу — учебной дисциплине*.

Создание художественных текстов — это попытки пробудить в себе творческое мышление и реализовать некую собственную музыкальную мысль, и если эта мысль рождается в формах, далеких от традиции (а это уже вопрос индивидуальности), то пытаться ее втиснуть в рамки тех структур, которые освоены учебной дисциплиной, и неправомерно, и бессмысленно. И даже если в силу воспитания или вкусовых пристрастий растущий музыкант сам мыслит музыкой в рамках, обозначенных данной дисциплиной, творчество начинается с момента, когда *структурные параметры* его текстов не наследуются на основании неких заранее установленных норм и правил, но *рождаются* в этих текстах и вместе с этими текстами, а это всегда будет нечто иное, чем усвоение «кодекса норм и правил». Разумеется, далеко не у каждого такого музыканта творческий процесс будет реализован в подлинно художественных сочинениях, но полезный эффект, который можно извлечь из попыток занятия творчеством, только тогда будет достигнут, когда станет именно творчеством, а не рациональным конструированием.

Не могут быть попытки сочинения поставлены и в один ряд с учебными работами в классах гармонии и контрапункта, причем по разным причинам.

Решая задачу по гармонии, выполняя любое иное задание в этой области, обучающийся всегда действует по единому принципу — *восполняет* по определенным условиям *недостающее* в заранее данном тексте. При этом он руководствуется в меньшей степени личным вкусом и в гораздо большей — нормативами, диктуемыми, по словам Ю.Н. Холопова, «каллические предписания» (*там же*), т. е. поощряющими одни решения и накладывающими запреты на другие. Обычно в этом случае проблемы структуры отходят на дальний план, реализуясь даже в процессе сочинения прелюдий только на уровне пропорций в масштабе разделов.

Иной искус ждет обучающегося в классе контрапункта. Овладевая нормами строгого стиля и взращая на его основе полифоническое мышление свободного стиля, он пользуется несравненно большей свободой, формируя многоголосие от начала и до конца. Но, как остроумно заметил классик современной американской музыки Милтон Бэббит (Milton Babbitt), «правила контрапункта говорят нам, чего не следует делать; но они не сообщают нам, что делать должно» (*Fleschig, 23*). И гибнут в пыльной безвестности тысячи нотных листов, одобренных суровыми преподавателями, но живет скромная учебная работа Н. Леонтовича — обработка песни «Щедрик» (на Украине нет хора, который ее бы не пел, да и в России она звучит частенько). Но это — к слову; главное же, что и в учебных работах по полифонии проблемы формообразования и связанный с их решением выбор музыкального материала занимают подчиненное место, будучи, с одной стороны, четко регламентированными в крупной полифонической форме — фуге, а с другой — будучи фактором для полифонии факультативным.

В классе свободного сочинения *форма и материал* настолько *неотделимы*, настолько взаимозависимы, что любая попытка просто наполнить «старые мехи новым вином» оборачивается формализмом самого худшего толка, и ни о каких «целостности, завершенности, совершенстве и красоте» (*Холопов, там же*) не приходится и мечтать: ведь все эти свойства могут возникнуть только и исключительно в подлинно художественном произведении, порожденном континуальной художественной мыслью; напротив, ущербность и неполноценность, которые в значительной мере скрыты и воспринимаются само собой разумеющимися в работах по гармонии и полифонии, здесь будут, что называется, «шибать в нос», ибо их ничто скрывать не будет: пьесу или сонату будут воспринимать именно как пьесу и сонату, а не как *обраще-ние* рондо или сонатной формы. Учебник не может подсказать, что нужно сделать, чтобы середина была «хороша», а не «плоха» применительно к *данному* контексту: ибо «хорошая (в принципе) середина» по отношению к заданным крайним частям может оказаться не только слишком короткой или длинной, вялой или бесцветной, но и слишком энергичной или слишком яркой. Во всех типических структурах сохраняется такое широкое поле для индивидуальных решений, что уложить их в рамки раз навсегда заданных рецептов невозможно; а это значит, что успех в классе свободного сочинения могут обеспечить только талантливый композитор-руководитель и творчески одаренные питомцы. Но это уже не имеет никакого отношения к изучению собственно типических структур. С этой точки зрения, например, задание «делать расширения и дополнения в ранее сочиненных периодах» (*Кюрегян 1998, 37*) уже отдает установкой на формализм: ведь не каждый период, не каждый материал «требует» (предполагает) такое нарушение квадратности! Результат такого насилия над материалом не трудно предугадать. А главное, про-

цесс структурообразования таким искусственным путем постичь невозможно; в отличие от анализа художественных образцов, где то или иное решение диктуется или тесно увязано с материалом, такое «насилие» над ним скорее способно отдалить от истины, чем приблизить к ней. Е.А. Ручьевская, в частности, утверждает, что «... вне материала невозможно и действие формообразующих элементов» (*Ручьевская 1998, 44*). Показательно, что и сама Кюрегян отдает себе отчет в том, что «материал в соответствии со своей природой сам до некоторой степени инициирует адекватный метод оформления, и только взаимовлияние материала и формы обеспечивает органичность принципа формообразования» (*Кюрегян, 7*), что не мешает игнорировать это обстоятельство в цитируемом учебнике.

² Проблема взаимоотношений между музыкально-теоретической мыслью в России и, как теперь говорят, в дальнем зарубежье очень непростая и ныне, лишенная заранее предопределенного идеологического звучания, могла бы служить темой специальных изысканий. В данном случае представляется целесообразным отметить просто поразительную, редкостную «глухоту» сторон по отношению к достижениям друг друга.

Когда просматриваешь нашу литературу в области анализа, может сложиться впечатление, что на Западе вопросы теории вообще не затрагиваются сколько-нибудь серьезными учеными. В частности, в статье «Форма музыкальная» Ю.Н. Холопова (*Холопов 1981*) не встречаются имена Т. Адорно и К. Дальхауза — даже в библиографии (весьма солидной), не говоря уже о самом тексте, в котором из современных западных работ в области анализа названы только те, что связаны с современной музыкой. Правда, именно Ю.Н. Холопов оказался активным проводником в отечественную теорию и практику анализа идей Г. Шенкера, популярность и значимость работ которого для развития западной аналитической мысли трудно переоценить. Однако не удалось издать ни одного перевода шенкерского текста. В хронологическом обзоре литературы, помещенном в начале книги Т.С. Кюрегян (*Кюрегян 1998, 3—4*), с относительной полнотой обозначены работы зарубежных музыковедов в области анализа с 1826 по 1911 г., а затем упомянуты труды Шенберга, Д'Энди, Хомиńskiego и Бурласа, чем и исчерпывается представление о зарубежных публикациях последнего века; при этом автор аргументирует такой подход тем, что «отбор источников обусловлен их доступностью для широких кругов отечественных читателей» (*там же, 5*). Приятным исключением из этого правила выглядит изданный уже в последние годы труд И.Н. Барановой, посвященный, правда, одной из частных проблем анализа (*Баранова*).

Ничуть не лучше обстоит дело с пропагандой достижений наших аналитиков в дальнем зарубежье. Если проникновение идей западных ученых у нас наталкивалось на труднопреодолимый идеологический и цензурный барьер (хотя, казалось бы, он должен быть гораздо более проницаем для теоретических систем, чем для исторических штудий, — на деле же оказалось наоборот), то, помимо чисто языковых трудностей (которые многократно умножались из-за необходимости перевода целых терминологических систем), обратный процесс наталкивался на нежелание западных ученых пробиваться к сути проблемы сквозь неизбежные почти в каждой работе «идеологические заклинания»: «Все еще большой консерватизм советской музыки воспитан слишком легким принятием убеждения, что теоретическое исследование должно быть угасшим; что все, что показано через книги, должно быть посвящено традиционным методам, и что социальная догма политиков должна быть

многословно пересказана в любом индивидуальном сочинении о природе и функциях музыки», — пишет Д. Браун. Вместе с тем он признает, что «радикальные идеи — о природе ли музыки, или о ее отношениях с обществом — появились в Советском Союзе, несмотря на идущие от властей трудности, с которыми сталкивались некоторые авторы» (*Brown, 103*).

В результате прав Ю.Н. Холопов, когда пишет о малоизвестных «опытах монументального целостного анализа» в работах 1912 г. у Г. Шенкера (*Холопов 1981, 901*), но прав и Л.А. Мазель, говорящий о практически неизвестных зарубежным музыковедам основных трудах В.А. Цуккермана и об отсутствии единой музыковедческой терминологии (*Мазель 1974, 25*). И вот достаточно яркий пример тому. В обстоятельной работе А. Бента (он же — автор статьи об анализе в известном словаре Грова), изданной в 1987 г. (*Bent*), в которой перечислены и охарактеризованы все аналитические школы Запада, нет ни единого слова о русской (советской) аналитической мысли, в индексе имен не упомянуты имена ни Б.В. Асафьева, ни Л.А. Мазеля, ни В.А. Цуккермана; правда, в библиографический указатель вошли работы Асафьева, С.С. Богатырева и Мазеля. И уж вовсе странной выглядит весьма солидная по обгему и намерениям книга очерков под общим названием «Русская теоретическая мысль о музыке», вышедшая в 1983 г. (*McQuere*). Из тех, что есть в наших крупнейших библиотеках, — это наиболее обстоятельный труд о русском теоретическом музыкознании. В книге три больших монографических очерка и семь очерков кратких, информационных. Интересно, что из трех крупных очерков два посвящены, соответственно, теории ладового ритма Б. Яворского и теории интонации Асафьева, а третий — книге В. Дерновой о Скрябине; что же касается, скажем, работ С.И. Танеева, то они, равно как и их автор, удостоились только одного из кратких очерков. Очевидно, что у составителя совершенно иная система ценностей, чем та, что сложилась в нашем музыкознании.

Отнюдь не рассматривая это в качестве главной цели, настоящее издание все же призвано хотя бы отчасти заполнить указанную брешь и, насколько это возможно, познакомить отечественного читателя с соприкасающимися по проблематике работами зарубежных музыковедов.

³ Ср.: «Типовые структуры классицизма испытываются на прочность в творчестве почти всех классиков XIX–XX веков. <...> классические формы ... занимают твердые позиции в музыке первой половины XX века — в творчестве Танеева, Рахманинова, Регера, отчасти Малера, Скрябина, а далее у Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Онеггера, Хиндемита» (*Ручьевская 1998, 5*).

К Очерку I

¹ Формула А.Н. Сохора (*Сохор, 85*), восходящая к асафьевскому: «музыкальное содержание ... есть то, что слышится и что слушается» (*Асафьев 1974, 494*). Или несколько более сложно: «То беспонятийно передающееся (“открывающееся”) нашему сознанию интеллектуально-чувственное, что мы непосредственно вбираем в себя при восприятии понятного нам музыкального произведения, есть его содержание. Все то, что реализует, конкретизирует, материализует эту эстетическую среду-массу, есть (в широком смысле) форма музыки» (*Холопов 1985, 141*).

² Таково, в частности, суждение В.П. Бобровского: «Музыкальное мышление — действующая в творческом процессе система логических связей между возникающими на всех уровнях интонационными сопряжениями. <...>

Музыкальное произведение как предстоящий перед слушателями объект — это некая зафиксированная посредством отобранных и организованных интонационных сопряжений художественная структура». При этом понятие *художественная структура* рассматривается Бобровским не только в качестве «музыкального текста как такового», но включает «и его внутреннее идейно-художественное, духовное наполнение» (*Бобровский 1989, 13, 14, 16*).

³ Ср.: «Под музыкальным материалом подразумеваются выразительные средства в их оформленном, комплексном и индивидуализированном виде, а поэтому и в более конкретном значении. Например, выразительными средствами вообще являются: гармония, мелодика, ритм и т. п., материалом же служат: тематизм, сопровождение, так называемые «общие формы движения», пассажи и пр.» (*Тюлин 1965, 34, сноска 1*).

⁴ Понятие «хронотоп» введено в литературоведение М.М. Бахтиным и означает, по его словам, «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений... (... в дословном переводе — «время-пространство»)» (*Бахтин, 234*); заимствован термин из теории относительности.

⁵ См., в частности: *Мазель 1979; Тюлин 1965; Цуккерман 1980, Кюрегян 1998*, и др. В то же время нельзя сказать, что авторы этих работ не отдают себе отчета в ограниченности охватываемого анализом музыкального материала: «В курсе анализа музыкальных произведений изучаются главным образом гомофонные формы, исторически сложившиеся за последние два-три столетия. Они стали характерными для всего классического наследия и получили свое дальнейшее развитие в современной реалистической музыке» (*Тюлин 1965, 5*). Л. Мазель также усматривает искажение творчества Баха Риманом и Праутом, применявшими к анализу его музыки «метрику, выведенную ими на основе изучения стиля венских классиков»; *Мазель 1939, 53*). В учебнике Т. Кюрегян формам барокко и XX в. отведены отдельные разделы и, в частности, говорится о том, что в музыке барокко «экспозиционность... малозкспозиционна, а развитие слаборазвивающе» (*Кюрегян 1998, 142*).

⁶ См.: *Бобровский 1978, 22*.

⁷ О преобладании контактных (непрерывных) связей в полифонии см.: *Чугаев, 14—15*; ср.: *Соколов 1974, 59*. На наличие достаточно выраженных арочных связей в танцевальной музыке XIII в. (эстампы) указывают К. Пэрриш и Дж. Оул (*Пэрриш, 30—33*); о роли гомофонного стиля, танцевальности, метрической акцентности и периодичности в формировании нового музыкального материала в указанный период см. также: *Климовицкий, 9, 10, 26, 27*; об исторических процессах, обусловивших возникновение музыкального материала, ставшего основой для типических структур, об отличиях музыкального материала эпохи барокко и классицизма см.: *Ручьевская 1998, 180—190*.

⁸ Ссылаясь на работы театроведа С. Мокульского, В.В. Медушевский показывает, что «требование фигуры и фона запечатлелось в оперной эстетике XVIII века — в категории «кьяроскуро» (светотень). В соответствии с ней характеры разделились на протагонистов и второстепенных персонажей. Контраст главного и второстепенного обнаружил себя также в распределении номеров оперы, в музыкальной фактуре, в сценической форме, в сценическом пространстве» (*Медушевский 1993, 181*).

⁹ См. также: Тюлин 1965, 26.

¹⁰ Континуальное мышление — особый тип мыслительной деятельности, неотделимый от создания и восприятия произведений искусства, нечленимый и потому несоединимый со словом и неосознаваемый. Подробнее об этом см.: Бонфельд, 52–66.

¹¹ Обосновывая категорию музыкального события, Е.А. Ручьевская в этой связи отмечает: «...смену рельефа фоном, тематизма — общими формами движения (фигурации, пассажи и пр.)» можно трактовать как «смену типа событий». В таких «фигуративных малоподвижных, с точки зрения мелодики и синтаксиса (ибо фигурация, как правило, однотипна), фрагментах музыкальной ткани динамизируется и активизируется гармония — фронт событий ... оказывается перемещенным на другой уровень» (Ручьевская 1998, 56).

¹² Ср.: «Горизонтальные чередования тематических сгущений и разрежений переживаются как дыхание фаз коммуникативного напряжения и отдыха, на желательность чего указывали Чайковский, Метнер, Асафьев и другие музыканты. В “вертикальном плане” оппозиция рельеф — фон дифференцирует главные и побочные голоса, пласты и элементы, что характерно для гомофонии.

В “диагональном” аспекте рождаются два явления. Одно из них — “вторгающийся фигурационный контрапункт”: в момент завершения мелодической мысли в других голосах возникают или активизируются общие формы движения — гаммы, арпеджио, ритмические фигуры (например, в джазовой и эстрадной музыке), более сложные виды общих форм движения, объединяющие гармонические, мелодические и ритмические способы фигураций. Другое — фактурная модуляция, такое изменение функций голосов, при котором главный голос превращается в побочный, а побочный — в главный... В одном голосе тематически насыщенная мелодия перерастает в фигурацию, в других идет встречный процесс кристаллизации тематизма из общих форм движения. В целом возникает эффект плавного изменения яркости голосов» (Медушевский 1993, 108—109).

¹³ Ю.Н. Холопов, по сути, также считает изложением и те разделы, которые связаны с иным способом существования материала (развитием) — вторые части простых двух- и трехчастных форм: «Произведение может состоять только из изложения (единственной) темы (в виде периода того или иного вида, простой двух- или трехчастной формы)» (Холопов 1971, 72). В этом случае способ существования материала смешивается с его смысловой функцией в произведении.

¹⁴ Об экспонировании в середине («экспонирование срединного типа») см.: Ручьевская 1998, 162—164.

¹⁵ Т. Кюрегян говорит об изложении и развитии как о двух противоположных функциях частей музыкальной формы (правда, далее к ним присовокупляются функции завершения, вступительная, заключительная и связующая) (Кюрегян 1998, 13); путаница происходит именно потому, что способ существования материала (независимый, по сути, от места в форме) смешан с функцией материала в формообразовании и функциями конкретных разделов.

¹⁶ Это обстоятельство подтверждается существовавшей традицией, согласно которой каждая (а не только начальная) фраза хоральной мелодии становилась темой фугатной экспозиции в хоральном мотете (Пэрриш, 204).

¹⁷ Е.А. Ручьевская, характеризуя основные параметры экспозиционности в творчестве венских классиков, замечает: «И у Гайдна, и у Моцарта, и

у Бетховена можно найти сколько угодно отклонений и самых разнообразных решений» (*Ручьевская 1998, 155—156*).

¹⁸ Ср.: «...В музыке, в противоположность, например, архитектуре, простое повторение тождеством не является: даже если исполнитель не вносит в повторяемый элемент никаких новых оттенков, его восприятие будет качественно отличаться от первоначального, носить характер подтверждения, внушения, а не первого импульса, то есть иметь иной художественный смысл. Благодаря этому повторение ... может служить одной из форм поступательного развития ...» (*Соколов 1974, 53*).

¹⁹ О варьировании на разных уровнях (хотя и в несколько ином аспекте) говорит Ф. Гершкович (*Гершкович, 157—158*). В перечислительном порядке о характере изменений см.: *Stein, 25—26*.

²⁰ Ср.: «... Вне развития нет музыкальной формы в любом ее значении. <...> В самом широком смысле музыкальное развитие есть процесс непрерывного движения, где происходит постоянное изменение выразительных и конструктивных качеств музыки» (*Цуккерман 1980, 3*).

²¹ Ср.: «Средина может собой представлять переход без ярко выявленного тематизма» (*Тюлин, 128*).

²² «В разработочном развитии уподобление и обновление находятся в неустойчивом, подвижном равновесии. <...> Вычленение части из музыкального целого и самостоятельное ее существование — основа этой формы развития» (*Бобровский 1978, 37*); «...разработочность, помимо прочего, создает благоприятные условия для выделения части из целого, для относительно самостоятельного ее существования, многократного звучания в разных вариантах» (*Бобровский 1989, 53*); «Приемы разработочного развития очень разнообразны. К главным из них относятся следующие: дробление и вычленение отдельных мелодических оборотов (мотивов) темы; секвенционное развитие, более настойчивое и часто более сжатое, чем в продолженном и экспозиционном развитии...» (*Тюлин, 28*). Дробность и расчлененность в качестве свойств разработочного развития упоминаются также в следующих изданиях: *Буцкой, 228—229*; *Мазель 1979, 395*; *Ручьевская 1977, 84*.

²³ Предлагаемые здесь категории — *изложение, переизложение, развитие* — напоминают три первых этапа развертывания музыкальной мысли, как они описаны Л. Мазелем (изложение, подтверждение, развитие) (*Мазель 1979, 142*; см. также: *Мазель 1967, 457*).

²⁴ Ю.Н. Тюлин называет его *подготавливающим* (*Тюлин 1965, 29*).

²⁵ О завершающем материале см. также: *Тюлин 1965, 30*.

К Очерку II

¹ Е.А. Ручьевская подчеркивает взаимосвязь понятий «структура» и «функция», которыми и обеспечивается существование структуры как «динамически развивающейся системы», и ею же декларируется в связи с этим важнейший принцип структуры, «сущностью которого является несводимость целого (структуры) к сумме элементов...» (*Ручьевская 1998, 36, 38*).

² Е.В. Назайкинский говорит в связи с этим о творческой деятельности, «в процессе которой компоненты музыкального языка (в данном случае типовые формы) вовлекаются в живую непосредственную, но вместе с тем художественно выверенную музыкальную речь. В этой деятельности уничто-

жаются и преодолеваются схемы, но остаются глубинные законы и принципы. Любая возникающая в композиционном процессе индивидуальная, неповторимая форма, если она успешно служит образному замыслу, представляет собой полноценный сложный музыкальный организм, имеющий самостоятельные художественные возможности и особенности. Однако все эти индивидуальные решения получают силу в результате проявления в их рамках основных музыкальных принципов формообразования, так или иначе взаимодействующих друг с другом в процессе создания музыки» (*Назайкинский 1985, 7*).

³ В связи с экстраполяцией, значительно расширяя это понятие, интересное соображение высказывает Е.А. Ручьевская: «... *экстраполируется не материал, а функция...* ... кроме ожидания повторения, в такой же мере сильным является и *ожидание изменения, ожидание нового...*» (*Ручьевская 1998, 54*).

⁴ О роли повтора как фактора формообразования см. подробно: *Ручьевская 1998, 191—202*.

⁵ Конечно, роль и значение сопряжения и сопоставления шире и многообразнее; в процессе дальнейшего изложения этот факт получит должное освещение.

⁶ *Асафьев 1971, 104—105, 117—119, 156 и др.*

⁷ Весьма серьезно рассмотрел ту же по сути проблему «сопоставление—сопряжение» В.П. Бобровский, хотя и в несколько ином ракурсе и в ином терминологическом облачении: он изучает оппозицию *самодвижения и контрастного противопоставления* (*Бобровский 1989, 29—30*).

⁸ Ср.: «До сих пор нет однозначных определений в этой области. Нет также универсальной теории ритма», — говорится в рецензии на солидную двухтомную монографию, посвященную ритму в музыке (*Rudzinski*).

⁹ Этой проблеме в более широком ее толковании и на значительно более объемном материале русской поэзии посвящена статья М. Ройтерштейна, правда, без упоминания имени Эйхенбаума (*Ройтерштейн*).

¹⁰ См.: *Мазель 1967, 414—469; Мазель 1979, 138—149; Цуккерман 1990*.

¹¹ «Мотив является производным такта. При этом одни теоретики, как, например, А.-Б. Маркс или Лобе, считают его равным такту... Наоборот, другие теоретики, как, например, Рейха или Бусслер, считают его равным двум тактам ... при этом Рейха называет такие двутакты “мелодическим рисунком”, а Бусслер — “фразой” (впрочем, Бусслер допускает иногда деление фразы на две “однотактных мысли”).»

Наконец, третья группа теоретиков — Риман и его школа, Праут — основной формой мотива считает ямбические мотивы, т. е. такие, которые начинаются на слабой доле одного такта (“затакте”) и оканчиваются на сильной доле следующего» (*Буцкой, 154*); см. также весьма обстоятельный анализ точек зрения на эту проблему: *Арановский, 42—53; Ручьевская 1998, 66—69*.

¹² Этот момент присутствует и в понимании мотива И.В. Способиным, хотя его определение носит, скорее, структурный характер: «Мотивом называется ритмическая группа звуков, объединенных одним главным акцентом, представляющая наименьшую смысловую величину»; в этом определении при расшифровке последнего утверждения Способин говорит о ритмической особенностях и потому способности мотива являться «вполне осмысленной *отдельной* частицей целого» (*Способин, 69; курсив мой. — М.Б.*). Вот несколько новейших определений мотива, в которых, однако, либо подчеркнут внешний по отношению к смыслу структурный признак: «Мотив — это

наименьшая конструктивная и выразительная единица формы; это звук или группа звуков, *объединенных вокруг одной сильной доли*» (Кюрегян, 17, курсив мой. — М.Б.); либо опущено указание на минимальный объем, сочетающийся со смысловой репрезентативностью: «...мотив — это рельефная, находящаяся в зоне отчетливого восприятия синтаксическая единица, репрезентирующая текст произведения вне зависимости от того, является ли она частью темы или нет» (Ручьевская 1998, 81).

К Очерку III

¹ Категорию «построение» как достаточно широкую по охвату входящих в нее структур обозначил И.В. Способин: «Часть формы, ограниченная фигурами, называется построением (независимо от продолжительности, — от части такта до сотен тактов)» (Способин, 12); примерно так же оценивает эту категорию В.А. Цуккерман (Мазель 1967, 344); Ю.Н. Тюлин ограничивает сферу действия этой категории структурами фразы, с одной стороны, и удвоенного периода — с другой (Тюлин 1965, 45, 65—67). В настоящем издании в основу положена практика более широкого использования этой категории в музыковедческой литературе.

² Правда, терминология в этих трудах еще весьма неопределенна, и часто один и тот же объект называется по-разному либо одним словом обозначены разные объекты (см.: Ratner 1956, 441).

³ Эта же тенденция обстоятельно обоснована Т. Кюрегян, которая считает, что у истоков этих форм «лежит стихотворный регулярный метр, через песню сообщивший свои закономерности музыке» (Кюрегян 1999, 4), и которая на этом основании все такие формы именует «песенными»; однако такой подход не мог оказаться свободным от противоречий (например, в утверждении: «для танцевальных жанров характерны песенные формы» (Кюрегян 1998, 8), ибо автор все же понимает, что «тональные инструментальные формы, чье принципиально новое качество в сравнении с предыдущей (тысячелетней!) эрой преимущественно вокальных форм состоит в опоре на собственно музыкальное начало, в резком усилении автономно-музыкальных принципов организации», что, напротив, это они «передали... это свойство даже вокальной музыке» (Кюрегян 1999, 31; курсив мой. — М.Б.).

⁴ Впрочем, эта тенденция возникла как реакция на противоположную, но тоже ставящую во главу угла именно масштабные пропорции разных построений (Мазель 1967, 498, сноска 1 и связанный с ней текст).

⁵ Ю.Н. Тюлин называет это качество «степенью развития», «сложностью развития» (Тюлин 1965, 46, 47); В.А. Цуккерман говорит о «степени плотности» и «частоте “событий”», подразумевая под последними в особенности гармонические обороты (Мазель 1967, 597). Возможны, конечно, разные подходы к характеристике насыщенности музыкального текста, но бесспорно, что она, во-первых, не распределена равномерно на протяжении музыкального произведения; во-вторых, именно от нее зависит восприятие того или иного построения как более или менее значительного и весомого, и, наконец, в-третьих, что измерение этой плотности и весомости, непосредственно основанное на внутренних свойствах музыкальной ткани, по крайней мере на сегодняшний день — нерешенная задача (попытки выстроить квазиматематическую теорию весомости построений приводят к громоздким и малоубедительным результатам; см.: Девуцкий, 6—11). Особое место уделено ка-

тегории «музыкальное событие» Е.А. Ручьевской. Однако ее понимание события предполагает более широкий контекст, нежели мелкие структуры, что ясно уже из определения: «Событием, двигающим форму, в первую очередь надо считать *изменение функций элементов структуры...*; *полная синхронность* (событий. — М.Б.) практически означает *сопоставление* разных произведений, контрастных частей цикла. Обычно же внутри формы события протекают *асинхронно*» (Ручьевская 1998, 50; см. также: 51—52 и др.; анализ событий см. 131—132).

⁶ Ср.: «Сравнение двух величин или двух множеств в любом случае требует, чтобы при анализе применялась общая единица» (Фуко, 102).

⁷ Ю.Н. Тюлин называет этот признак *структурой членения* (Тюлин 1965, 47); такое обозначение вполне адекватно, однако в рамках предлагаемой системы термин «структура» широко используется в качестве одного из фундаментальных понятий, и его появление в ином качестве нецелесообразно; предлагаемая замена тем более уместна, что терминологическое словосочетание «способ членения» достаточно внятно характеризует стоящую за ним реальность.

⁸ Представление о *гармоническом обороте* как о последовании, как минимуме, двух аккордов разных функций восходит к Б.Л. Яворскому: «...“оборот” обозначает смену функций в гармонии» (Яворский, III, 4). И.Я. Рыжкин, описывая теорию ладового ритма, прямо связывает понятия «гармонический оборот» и «каданс»: «каденцией называется смена аккордов, приходящихся к концу музыкального построения, а оборотом называется смена аккордов, находящихся в любой части музыкального построения» (Рыжкин, 148).

⁹ Совершенно особым является подход к проблеме членения Т. Кюрегян: судя по приводимым в качестве примеров анализам (Кюрегян 1998, 18, 20 — примеры 7, 8, 16 и *сопутствующий текст*; также мн. др.), ею вообще не используется фактор цезуры для выделения мотивов и субмотивов.

¹⁰ Судя по всему, именно по этому принципу классифицируются кадансы В.Н. Холоповой (однако с использованием традиционной терминологии) (Холопова, 55).

¹¹ В этой связи возникает серьезное сомнение в справедливости подхода Т. Кюрегян к членению на предложения первого периода в сонате D-dur Моцарта; на наш взгляд, вторгающийся каданс там отсутствует и второе предложение начинается с третьей доли т. 4 (см.: Кюрегян 1998, 26, пример 33; см. также пример 38 и связанный с ним анализ в настоящем тексте).

¹² См. также: Арановский, 225—250; в рамках своей системы анализа мелодики им рассмотрены несколько групп ненормативных предложений, однако предлагаемый им подход основан на совершенно иных принципах.

¹³ Е.А. Ручьевская, задавая вопрос: «всякая ли пара мотивов... объединяется во фразу?», отвечает на него отрицательно, постулируя, что «целостность фразы ... обусловлена единством эмоционально-волевого тонуса, единством интонации» (Ручьевская 1998, 85).

¹⁴ См. также: Stein, 22—27; Rothstein 1990, 102.

¹⁵ На такой иерархический ряд указал и А.Б. Маркс (в русском переводе понятия «мотив» и «фраза» получают, соответственно, наименования *членов* и *отделов* (Маркс, 194—195)).

¹⁶ Е.А. Ручьевская говорит о *количественном подобии* в сочетании с *функциональной нетождественностью*, что по сути и является соизмеримостью (Ручьевская 1998, 62—63).

¹⁷ Об этом пишет Ю.Н. Тюлин, не используя термины «соизмеримость» и «немотивное образование» (Тюлин 1965, 41).

¹⁸ Ср., например, с началом фортепианной сонаты Бетховена № 3, где подобной гармонической симметрии соответствует, однако, совершенно иное, последовательное распределение мотивного материала.

¹⁹ Ср.: «Предназначенность... формы предложения для экспонирования темы выдвигает требование характерности, индивидуальности... мотивов, а не просто заполнения названного метрического пространства нейтральными музыкальными фигурами» (Кюрегян 1998, 16). Как можно понять из этого высказывания, автор не делает различия между мотивами и немотивными образованиями.

²⁰ См. обзор литературы, посвященной фразе и предложению: Ручьевская 1998, 69—71.

²¹ На такое взаимодействие структуры и смысла обращает внимание Е.А. Ручьевская: «Крупные единицы (экспозиционный период и экспозиционное предложение) действуют главным образом в разделах, экспонирующих тематизм» (Ручьевская 1998, 39); и это свойство предложения отмечает Т. Кюрегян, хотя остальные характеристики его, как представляется, несколько ригористичны, так как далеко не всегда соответствуют реальности и в известной мере входят в противоречие со сказанным ранее (сноска 19 настоящего очерка): «Принципиальной разницы между предложением в периоде и вне периода нет... Предложение — это наименьшая форма изложения темы..., которая в метрическом отношении исходит из четырех или восьми тактов, в тематическом отношении представляет сцепление мотивов (не фраз! — М.Б.), число которых определяется числом тактов, а в гармоническом являет взаимодействие тонических и нетонических элементов..., ограниченное каденцией» (Кюрегян 1998, 16; курсив мой. — М.Б.).

²² Термин «цепочка фраз» (chain-frase) вводит Э. Кос для обозначения «простых фраз, объединенных в тематический комплекс», существующий «скорее ... как одна простая идея». И в качестве примера приведены первые 12 тактов фортепианной сонаты № 6 (ор.10, № 2) Бетховена (Kohls, 43).

²³ Ю.Н. Холопов обнаруживает подобное сходство периодической структуры и с чисто полифонической музыкой И.С. Баха: «тема и ответ ... по внешним очертаниям аналогичны двум предложениям периода» (Холопов 1974, 131); вероятно, этот принцип, существуя долгое время безотносительно к гомофонно-гармоническим структурам, реализовался в итоге в периоде повторного строения.

²⁴ А.И. Климовицкий считает, что песенные жанры обладают в этом случае известным приоритетом над танцевальными: «Строфичность как принцип композиции стиха получает в музыке адекватное выражение в куплетной форме — раннем, наиболее примитивном и элементарном виде периодичности. При этом строфа уподобляется периоду, часть строфы — предложению, строка — фразе, реже — мотиву. Закономерности, найденные в вокальной музыке, были привнесены в инструментальные жанры и усвоены ими» (Климовицкий, 10). Теоретическое освоение периода действительно отталкивалось от поэтики литературы, однако непосредственно в творчестве опора на танец при сочинении периодов встречается ничуть не реже, чем на вокальные формы. В частности, этот факт отмечен В.Д. Конен в ее анализе танцевальной музыки Ж.Б. Люли: «Наиболее распространенные типы структур Люли совпадают с хорошо известными законами структур классического периода. Отдельные такты-ячейки группируются и по принципу «суммирования», ... и «дробления» ...», — и далее приведены два фрагмента, танец

и вокальный терцет, причем именно первый из них и является классическим нормативным периодом повторного строения (Конен 1967, 19; пример периода неповторного строения — Марш из оперы «Тезей» — см.: там же, 22). Ярko выраженный танцевальный характер присущ и двум периодам из оркестровых сюит Георга Муффата (1695, 1698) (там же, 28). И.Ф. Стравинский был и вовсе убежден, что «инструментальная или вокальная, духовная или светская музыка XVIII века вся является в известном смысле танцевальной музыкой» (Стравинский 1971, 172).

²⁵ «Форма периода... могла возникнуть лишь на сравнительно высокой ступени исторического развития музыкального мышления<...> типичная структура периода откристаллизовалась и получила широкое распространение лишь в XVII—XVIII веках» (Мазель 1979, 158—159).

²⁶ Обзор литературы, посвященной проблеме периода, см. также: Ручьевская 1998, 71—73.

²⁷ Круг понятий, охватываемый термином «Satz», гораздо шире (см.: Балтер, 191—192); указаны только те из них, которые актуальны в данном контексте.

²⁸ В учебнике А.Б. Маркса также обращено особое внимание на взаимоотношения предложений по тематическому материалу: «второе и следующее за ним предложения получают содержание, родственное или подобное содержанию первого предложения», однако далее он допускает возможность существования предложений, не повторяющих материал первого, но только сохраняющих отдельные признаки, т. е. когда материал дан в обращении, в противодвижении и т. п.; более того, по отношению к третьему и последующему предложениям допускается гораздо более свободное использование материала (Маркс, 195, 196, примеры 199—201).

²⁹ Несколько иначе аргументирует возможность существования периода вне периодичности тематического материала В.А. Цуккерман: «Следует предостеречь против неправильной аналогии между понятиями “период” и “периодичность”. Период вовсе не обязательно связан с периодической структурой, т. е. с повторностью. <...> понятие “период” и в литературе, и в жизни, и в точных науках отнюдь не предполагает повторности внутри данного периода...» (Мазель 1967, 500).

³⁰ Из новейших изданий см.: Холопова, 52. Исключение составляет позиция Т. Кюрегян, с точки зрения которой все периоды неповторного строения и слитные представляют собой «большое предложение»; думается, нет смысла доказывать, что отсутствие двухфазного ритма с точки зрения интонационно-тематической не может быть квалифицировано так же, как и отсутствие двухфазности структурной. Е.А. Ручьевская, с другой стороны, также выдвигает критерий обязательной «согласованности предложений», которая подразумевает наличие и сходства, и различия между ними; «абсолютное тождество», равно как и «значительные отличия ... не создают единства, нарушают равновесие, необходимое для экспозиционного периода» (Ручьевская 1998, 98). В этом рассуждении есть свой резон: так, например, вторая часть «Старинной французской песенки» из «Детского альбома» Чайковского не образует форму периода именно из-за полной рассогласованности составляющих эту часть предложений; но, с другой стороны, первая часть пьесы «Веселый крестьянин» из «Альбома для юношества» Шумана несомненно представляет собой период, хотя состоит из двух абсолютно одинаковых предложений (см. пример 76 и его анализ).

³¹ Л.А. Мазель излагает эту мысль так: «Все ... варианты, в том числе и значительно уклоняющиеся от типичного строения периода, тоже называются периодами, если только они по отношению к музыкальному целому исполняют ту же функцию законченного изложения музыкальной мысли... и в этом смысле как бы *заменяют* типичную форму периода» (*Мазель 1979, 158*; курсив мой. — М.Б.).

³² Судя по смыслу, здесь в оригинальном тексте опечатка: вместо «аррагент» (беспорный) должно стоять «арреагент» — кажущийся.

³³ Гораздо сложнее обозначить границы периода, не прибегая к этой теоретической формуле. См.: *Мазель 1967, 501—503*.

³⁴ «Повторность расчленяет, так как слух осознает *начало* произведения сызнова после только что отзвучавшей музыки» (*Цуккерман 1980, 62*; курсив мой. — М.Б.).

³⁵ Этот тип периода не всегда отмечен и в новейших работах (*Холопова, 52*: только однотональные и модулирующие).

³⁶ Аналогичную теоретическую ошибку, с нашей точки зрения, совершает Т. Кюрегян, когда постулирует, что «период из трех предложений не возникает, если второе предложение повторено с той же каденцией, — тогда оно имеет функцию дополнения» (*Кюрегян, 27*), в этом случае опять же игнорируется структурный ритм и способ существования материала.

³⁷ Описывая первый раздел бар-формы — Stollen, В. Рожновский по сути характеризует именно удвоенную форму периода, не используя этот термин: «... раздел Stollen оказывается сложным по структуре и образуется из двух подразделов, сходных по тематизму и строению — своего рода «Sub-Stollen». В этой, можно сказать, «двойной экспозиции» несомненно проявилось влияние куплетности, продлевающей течение формы путем ее «самоумножения». Интересно, что в первом Sub-Stollen происходит отклонение ... в доминанту...» (*Рожновский, 20*).

³⁸ Однако не следует на этом основании усматривать удвоенную форму периода в двухчастной форме, в которой вторая часть представляет собой развитие материала первой части (*Christ, 38*); более подробно этот вопрос будет рассмотрен в связи с теорией простых форм.

³⁹ Е.А. Ручьевская говорит о сложном периоде как состоящем из «малых периодов или больших предложений» (*Ручьевская 1998, 99*).

⁴⁰ По терминологии Е.А. Ручьевской, «в первом случае (*вариантный повтор*) получается *сложный период*, во втором (*вариационный повтор*) — так называемый *двойной период*» (*там же, 98—99*).

- Абрамян* Абрамян А.Л. Взаимодействие симметрии и асимметрии в музыке. Тбилиси, 1988.
- Александрова* Александрова Е.Л. Фактура как проявление отношений рельефа и фона. Л., 1988.
- Арановский* Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. М., Музыка, 1991.
- Аристотель* Аристотель. Поэтика (Об искусстве поэзии). М., 1957.
- Арутюнов* Арутюнов Д. Сочинения П.И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1989.
- Асафьев 1954* Асафьев Б.В. Избранные труды. В 5-ти т. Т. 2. М., 1954.
- Асафьев 1971* Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
- Асафьев 1974* Асафьев Б. О себе // Воспоминания о Б. Асафьеве. Л., 1974. С. 316—508.
- Балтер* Балтер Г.А. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий. М.; Лpz., 1976.
- Баранова* Баранова И.Н. Особые экспозиции в сонатной форме XIX века. СПб., 1999.
- Барсова* Барсова И. Проблема формы в ранних симфониях Густава Малера // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972. С. 202—260.
- Бахтин* Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бобровский 1967* Бобровский В. Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 145—176.
- Бобровский 1978* Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
- Бобровский 1989* Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989.
- Бонфельд* Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. М., 1991.
- Буцкой* Буцкой А.К. Структура музыкального произведения. М.; Л., 1948.
- Бычков* Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. М.; 1984.
- Гершкович* Гершкович Ф.М. О музыке. М., 1991.
- Гиришман* Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982.
- Горюхина* Горюхина Н.А. Открытые формы / / ФИС, I. С. 4—34.
- Дворниченко* Дворниченко О. Гармония фильма. М., 1981.
- Девуцкий* Девуцкий В.Э. Применение понятия относительной весовости музыкальных элементов для решения некоторых проблем музыкального анализа. Киев, 1980.
- Задерацкий* Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995.
- Зак* Зак В. О некоторых «секретах доходчивости» мелодики массовой песни // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974. С. 272—312.

- Золтаи* Золтаи Д. Этос и аффект. М., 1977.
- Катуар* Катуар Г. Музыкальная форма/Ред. Д. Кабалеvского и Л. Мазеля. М., Ч. 1. — 1937; Ч. 2. — 1936.
- Климовицкий* Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1966. С. 3—61.
- Кон* Кон Ю.Г. Заметки о форме «Фуги для 13 инструментов» В. Лютоcлавского: Реинтерпретация жанра // Donatio Musicologica: Сборник статей. Петрозаводск, 1994. С. 7—28.
- Конен 1967* Конен В. Путь от Люлли к классической симфонии//От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 11—32.
- Конен 1974* Конен В. Английская инструментальная музыка XVII века // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974. С. 107—118.
- КФЭ* Краткая философская энциклопедия. М., 1994.
- Кюрегян 1998* Кюрегян Т. Форма в музыке XVII—XX веков. М., 1998.
- Кюрегян 1999* Кюрегян Т. Форма в музыке XVII—XX веков. Автореферат дисс. ... доктора искусствоведения. М., 1999.
- Лаврентьева* Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 33—70.
- Леви-Стросс* Леви-Стросс К. Из книги «Мифологические». 1. Сырое и вареное. Увертюра. Часть 2// Семиотика и искусствоведение. М., 1972. С. 25—49.
- Лейкин* Лейкин А. Основные факторы становления сонатной формы (об эволюции музыкального языка) // ВМА. С. 51—88.
- Лигети* Лигети Д. Форма в новой музыке // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сб. статей. М., 1993. С. 190—207.
- Линдслей* Линдслей П., Норман Д. Переработка информации у человека. М., 1974.
- Мазель 1939* Мазель Л. Концепция Э. Курта // Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. М.; Л., 1939. С. 21—104.
- Мазель 1967* Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
- Мазель 1971* Мазель Л.А. Исследования о Шопене. М., 1971.
- Мазель 1974* Мазель Л. В.А. Цуккерман и проблемы анализа музыки // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974. С. 5—45.
- Мазель 1979* Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. М., 1979.
- Маркс* Маркс А.Б. Всеобщий учебник музыки: Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям музыкального образования. Пер. с 9-го нем. изд. М., 1881.
- Медушевский 1976* Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
- Медушевский 1983* Медушевский В.В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы. М., 1983.
- Медушевский 1993* Медушевский В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
- Назайкинский 1985* Назайкинский Е. Теория взаимодействия форм // См.: Стоянов. С. 5—30.
- Назайкинский 1994* Назайкинский Е. Метод // В.А. Цуккерман - музыкант, ученый, человек. М., 1994. С. 25—35.

- Овчинников* Овчинников Н. Структура // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 140—141.
- Праут* Праут Э. Музыкальная форма. М., 1917.
- Пэрриш* Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Л., 1975.
- Рожновский* Рожновский В. Истоки классической рондо-сонаты и некоторые вопросы ее драматургии // ВМА. С. 5—50.
- Ройтерштейн* Ройтерштейн М. «Музыкальные структуры» в поэзии Блока // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С. 323—343.
- Рыжкин* Рыжкин И. Теория ладового ритма (Б. Яворский) // Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. М., 1939. С. 105—205.
- Ручьевская 1973* Ручьевская Е. Проблемы музыкальной формы // Ю.Н. Тюлин. Ученый. Педагог. Композитор. Л.; М., 1973. С. 70—80.
- Ручьевская 1977* Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
- Ручьевская 1981* Ручьевская Е. Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность: Сб. статей. Л., 1981. С. 120—138.
- Ручьевская 1988* Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П. и др. Анализ вокальных произведений. Л., 1988.
- Ручьевская 1989* Ручьевская Е.А. «Строение музыкальной речи» Ю.Н. Тюлина и проблема музыкального синтаксиса. (Теория мотива) // Традиции музыкальной науки. Л., 1989. С. 26—44.
- Ручьевская 1990* Ручьевская Е.А., Кузьмина Н.И. Цикл как жанр и форма // ФИС, 2. С. 129—174.
- Ручьевская 1998* Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма. СПб., 1998.
- Рыжкин* Рыжкин И. Теория ладового ритма // Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. М., 1939. С. 105—205.
- Свидерский* Свидерский В.И. О диалектике элементов и структуры. М., 1962.
- Скребков 1958* Скребков С.С. Анализ музыкальных произведений. М., 1958.
- Скребков 1973* Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
- Соколов* Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.
- Соколов 1974* Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974. С. 51—72.
- Соколов 1985* Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985. С. 152—180.
- Сохор* Сохор А. Музыка как вид искусства. М., 1970.
- Способин* Способин И.В. Музыкальная форма. М., 1958.
- Стоянов* Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. М., 1985.
- Стравинский 1963* Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963.
- Стравинский 1971* Стравинский И. Диалоги. Л., 1971.

- Стравинский 1978* Стравинский И. Статьи и материалы. М., 1978.
- Стравинский 1988* Стравинский И. Публицист и собеседник. М., 1988.
- Терентьев* Терентьев Дм. Г. Взаимовлияние музыкального синтаксиса и семантики. Киев, 1984.
- Тюлин 1962* Тюлин Ю.Н. Строение музыкальной речи. Л., 1962.
- Тюлин 1965* Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. и др. Музыкальная форма. М., 1965.
- Фуко* Фуко Мишель. Слова и вещи. СПб., 1994.
- Холопов 1971* Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 65—94.
- Холопов 1974* Холопов Ю. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974. С. 119—149.
- Холопов 1981* Холопов Ю.Н. Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981. Стлб. 875—906.
- Холопов 1985* Холопов Ю. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 6. М., 1985. С. 130—151.
- Холопова* Холопова В.Н. Форма музыкальных произведений. СПб., 1999.
- Хоминьский* Хоминьский Й. Історія гармонії та контрапункту. Т. 1. Київ, 1975; Т. 2. Київ: Музична Україна, 1979.
- Цуккерман 1970* Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., СК, 1970.
- Цуккерман 1974* Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
- Цуккерман 1980* Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. М., 1980.
- Цуккерман 1983* Цуккерман В. Под критическим углом зрения // Музыкальный современник. Вып. 4. М., 1983. С. 304—327.
- Цуккерман 1983а* Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1983.
- Цуккерман 1988* Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1. М., 1988.
- Цуккерман 1990* Цуккерман В.А. Масштабно-тематические структуры // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 329—330.
- Цуккерман 1994* В.А. Цуккерман — музыкант, ученый, человек. М., 1994.
- Чайковский* Чайковский П.И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. VII. М., 1962.
- Чугаев* Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. М., 1975.
- Шаповалова* Шаповалова Л.В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости. Киев, 1987.
- Эйхенбаум* Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969.
- Этингер* Этингер М.А. О гармонии в бассо-остинатных формах // Вопросы теории музыки. Вып. 2. М., 1970.
- Яворский* Яворский Б. Строение музыкальной речи. Ч. I—III. М., [1908].

- Adorno* Adorno T.W. On the Problem of Musical Analysis // MA, July 1982. Vol. 1, No 2. P. 169—187.
- Adrian* Adrian, Jack. The Ternary-sonata Form // JMT, Spring 1990. Vol. 34, No 1. P. 73—80.
- Aurey* см. Molino.
- Baroni* Baroni, Mario. The Concept of Musical Grammar // MA, July 1983. Vol. 2, No 2. P. 175—208.
- Batstone* Batstone, Philip. Musical Analysis as Phenomenology // PNM, Spring—Summer, 1969. Vol. 7, No 2. P. 94—110.
- Berry* Berry, Wallas. Structural Functions in Music. N. Jersey: Prentis-Hall, Inc., 1976.
- Beach* Beach D.A. Schenker bibliography // JMT, 1969. Vol. 13, No 1. P. 2—37.
- Bent* Bent, Ian. Analysis. London: McMillan Pr., 1987. (Glossary — p. 109—142 <W.Drabkin>; bibl. — p. 143—176). [Rev.: *Musgrave, Michael* // MA, March—July 1989. Vol. 8, No 1/2. P. 177—186]. [Rev.: *Simms, Bryan R.* Ian Bent. Analysis. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. L.: Macmillan, 1980. Vol. I. P. 340—388 // MA, March 1983. Vol. 2, No 1. P. 105—107].
- Brown* см. McQuere.
- Burnham* Burnham, Scott. The role of Sonata-form in A.B. Marx's Theory of Form // JMT, 1989. Vol. 33, No 2. P. 247—271.
- Christ* Christ, William; DeLone, Richard; Kliever, Vernon; Rowell, Lewis; Thomson, William. Materials and Structure of Music. N. Jersey: Prentis-Hall, Inc., 1973, Vol. 2.
- Cole* Cole, Malcolm S. Sonata-Rondo, the Formulation of a Theoretical Concept in the 18-th and 19-th Centuries // MQ, April 1969. Vol. 55, No 2. P. 180—192.
- Cone* Cone, Edward T. On Derivation: Syntax and Rhetoric // MA, October 1987. Vol. 6, No 3. P. 237—255.
- Cook 1983* см. Faltin.
- Cook 1987* Cook, Nicolas. A Guide to Musical Analysis. L. & Melbourne, J.M. Dent & Sons Ltd., 1987. [Rev.: *Musgrave, Michael* // MA, March/July 1989. Vol. 8, No 1/2. P. 177—186].
- Dahlhaus 1966* Dahlhaus, Carl. [Musikalische Form] // Darmstadter Beiträge zur Neuen Musik. Form. Mainz, B.Schott's Sohne, 1966. S. 41—49; 71—75.
- Dahlhaus 1975* Dahlhaus, Carl. Some models of unity in musical form // JMT, Spring, 1975. Vol. 19, No. 1. P. 2—30.
- Dahlhaus 1978* Dahlhaus, Carl. Satz und Periode: Zur Theorie der Musikalischen Syntax // Zeitschrift für Musiktheorie. Herrenberg: Döring Mus. Verl., 1978. Jg. 9, H. 2. S. 16—26.
- Dawney* см. Reti 1967.
- Dunsby* Dunsby, Jonathan. Editorial // MA, March 1982. Vol. 1, No 1. P. 3—8.

- Epstein* Epstein, David. Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure. N.Y.: Oxford Univ. Pr., 1987.
- Everist* см. *Ruwet*.
- Faltin* Faltin, Peter. Phenomenologie der Musicalische Form. Wiesbaden, Fr. Steiner Verl., 1979. [Rev.: Cook, Nicolas // MA, March 1983. Vol. 2, No 1. P. 107—110].
- Ferguson* Ferguson, Donald N. A History of Musical Thought. N.Y., Appleton-Century-Crofts, Inc., 1959.
- Fleschig* Fleschig, Hartmut. Studien zu Theorie und Methode musikalischer Analyse. München—Salzburg, E. Katz-bichler, 1977.
- Forte* Forte, Allen. Schenker's Conception of Musical Structure // JMT. 1959. Vol. 3, No 1. P. 1—30.
- Georgiades* Georgiades Chr. Musik und Sprache. Berlin, u.a.: Springer, 1954.
- Hafllich* см. *Narmour*.
- Hasty* Hasty Ch. An Intervallic Definition of Set Class // JMT, 1987. Vol. 31, No 2. P. 180—181.
- Jackson* Jackson R. [Rev.] Spink Ian. An Historical Approach to Musical Form. L., Dell, 1967 // JMT, Winter, 1968. Vol. 12, No 2. P. 309—313.
- Jarzębska* Jarzębska, Alicja. Teoria kompleksów serialnych (set-complexes) Allena Forte'a // Muzyka, 1994, No 3. S. 33—51.
- Jonas* Jonas, Oswald. Introduction to the Theory of Heinrich Schenker: The Nature of Musical Work of Art. N.Y. & L.: Longman, Inc., 1982. [Rev.: Rothstein, William // JMT, Fall 1989. Vol. 33, No 2. P. 273—281].
- Keller 1956* Keller, Hans. K.503: The Unity of contrasting Themes and Movements-I // MR, February 1956. Vol. 17, No 1. P. 48—58.
- Keller 1957* Keller, Hans. Functional Analysis: its pure Application// MR, August 1957. Vol. 18, No 3. P. 202—206.
- Keller 1960a* Keller, Hans. Wordless Functional Analysis: the second year and beyond-I // MR, February 1960. Vol. 21, No 1. P. 73—76.
- Keller 1960b* Keller, Hans. Wordless Functional Analysis: the second year and beyond-II // MR, August 1960. Vol. 21, No 3. P. 237—239.
- Koch* Koch H. Chr. Versuch einer Anleitung zur Composition. 3 bde. Lpz., 1782, 1787, 1793.
- Kohs* Kohs, Ellis. Musical Form. Studies in Analysis and Synthesis. Boston: Houghton Mifflin & Co, 1976.
- Komar* Komar, Arthur I. Theory of Suspensions. A Study of Metrical and Pitch Relations in Tonal Music. N.Y., Princeton Univ. Pr., 1971.
- Kühn* Kühn, Clemens. Formenlehre der Musik. Kassel u.a.: Bahrenreiter, 1987.
- La Rue* La Rue, Jan. On Style Analysis // JMT, 1962. Vol. 6, No 1. P. 91—107.
- Laskowski* Laskowski, Larry. Heinrich Schenker: An Annotated Index to His Analyses of Musical Works. N.Y., Pendragon Press, 1978.

- Lerdahl* Lerdahl, Fred; Jackendorf, Ray. Toward a Formal Theory of Tonal Music // JMT, Spring 1977. Vol. 21, No 1. P. 111—171.
- Lewin* Lewin, David. Behind the Beyond // PNM, Spring—Summer 1969. Vol. 7, No 2. P. 59—69.
- Longyear* Longyear R.M. Binary Variants of Early Classic Sonata Forms // JMT, 1969. Vol.13, No 2. P. 162—185.
- Marx* Marx A.B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. 4 bde. Lpz., 1837—1847.
- Mattheson* Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739.
- McQuere* McQuere G.(ed.), Gordon D. Russian Theoretical Thought in Music. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Pr., 1983. [Rev.: Brown, David // MA, March 1986. Vol. 5, No 1. P. 103—108].
- Molino* Molino, Jean. Musical Fact and the Semiology of Music // MA, July 1990. Vol.9, No 2. P. 113—156. [Introduction by Ayrey, Craig. P. 105—111].
- Monelle* Monelle, Raymond. Structural Semantics and Instrumental Music // MA, March/July 1991. Vol.10, No 1/2. P. 73—88.
- Morgan* Morgan, Robert P. The Theory and Analysis of Tonal Rhythm // MQ, October 1978. Vol. 44, No 4. P. 435—473.
- Mühe* Mühe, Hansgeorg. Musikanalyse: Methode, Übung, Anwendung. Lpz.: VEB Deutschen Verl. f. Musik, 1978.
- Musgrave* Musgrave, Michael. [Rev.] Jonathan Dunsby and Arnold Whittall. Music Analysis in Theory and Practice. L., Faber, 1988// MA, March/July 1989. Vol. 8, No 1/2. P. 177—186. cm. Bent.
- Narmour* Narmour, Eugene. Beyond Schenkerism. The need for Alternatives in Music Analysis. Chicago and London: The Univ. Chicago Pr., 1977. [Rev.: Haflich, Steven // JMT, 1979. Vol. 23, No 2. P. 287—304].
- Nattiez* Nattiez, Jean-Jaques. Reflections on the Development of Semiology in Music // MA, March/July 1989. Vol. 8, No 1/2. P. 21—75 (bibl.: p. 59—75).
- Newman* Newman, William S. The Sonata in the Classic Era. Chapel Hill: Univ. of the North Carolina Pr., 1963. [Rev.: Stevens, Halsey // JMT, 1964. Vol. 8, No 1. P. 113—117].
- Nordmark* Nordmark, Jan. New Theories of Form and the Problem of Thematic Identities // JMT, 1960. Vol. 4, No 2. P. 210—217.
- Petri* Petri, Horst. Form und Strukturparallelen in Literatur und Musik // Studium Generale. 1966, Jg. 19, H. 2. S. 72—84.
- Plum* Plum, Karl-Otto. Towards a Methodology for Shenkerian Analysis // MA, July 1988. Vol. 7, No 2. P. 143—164.
- Ratner 1956* Ratner, Leonard G. Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure // MQ, October 1956. Vol. 42, No 4. P. 439—454.
- Ratner 1980* Ratner, Leonard G. Classic Music: Expression, Forms, and Style. N.Y., Schirmer Books, 1980.
- Reti 1951* Reti, Rudolf. The Thematic Process in Music. N.Y., Mc.Millan Co., 1951.

- Reti 1956* Reti, Rudolf. The Role of Duothematism in the Evolution of Sonata Form // MR, May 1956. Vol. 17, No 2. P. 110—119.
- Reti 1967* Reti, Rudolf. Thematic Patterns in Sonata of Beethoven. L., Faber and Faber, 1967. [Rev.: Dawney, Michael // JMT, Winter 1968. Vol. 12, No 2. P. 313—315].
- Rothstein 1989* см. Jonas.
- Rothstein 1990* Rothstein, William. Phrase Rhythm in Tonal Musik. N.Y., Schirmer Books, 1990. [Rev.: Sutcliffe, W. Dean // MA, October 1991. Vol. 10, No 3. P. 388—391].
- Rudziński* Rudziński W. Nauka o rytmie muzycznym. Cz. I, II. Kraków, PWM, 1987.
- Ruwet* Ruwet, Nicolas. Methods of Analysis in Musicology (1966) // MA, July 1987. Vol. 6, No 1/2. P. 11—36. [Introduction by Everist, Mark. P. 3—9].
- Salzer* Salzer, Felix. Structural Hearing. Tonal coherence in music. In 2 vol. N.Y., Dover Publication, Inc., 1962. Vol. I: 283 p.; V. II.
- Schenker* Shenker, Heinrich. Organic Structure in Sonata Form (1926) // JMT, Winter 1968. Vol. 12, No 2. P. 164—182.
- Schmalfeldt* Schmalfeldt, Janet. Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form // MA, October 1991. Vol. 10, No 3. P. 233—287.
- Schmidt* Schmidt, Marlene. Zur Theorie des musicalischen Charakters. München, Musikverlag Katzbichler, 1981.
- Dictionary of Music and Musicians. L., McMillan, 1980. Vol. I. P. 340—388 // MA, March 1983. Vol. 2, No 1. P. 105—107.
- Schoenberg* Schoenberg A. Fundamentals of Musical Composition. N.Y., St. Martinis Pr., 1967.
- Simms* см. Bent.
- Stein* Stein, Leon. Structure and Style. The Study and Analysis of Musical Forms. Evanston, Illinois, Summy-Birchard Co., 1962.
- Stevens* см. Newman.
- Straus* Straus, Joseph N. The problem of Prolongation in Post-Tonal Musik // JMT, Spring 1987. Vol. 31, No 1. P. 1—21. [Rev.: CD // MA, October 1988. Vol. 7, No 3. P. 366—367].
- Sutcliffe* см. Rothstein, 1990.
- Tovey* Tovey, Donald Francis, Sir. Essays in Musical Analysis. V.I. L., Oxford Univ. Pr., 1972.
- Velimirovic* Velimirovic, Miloš. Recent Soviet Articles of Music Theory // JMT, 1962. Vol. 6, No 2. P. 283—293.
- Walker* Walker, Allan. A Study in Musical Analysis. L., Barrie and Rockliff, 1962.
- White 1967* White, John D. [Rev.] Fountain P. Structures in Music. N.Y., Appleton-Century-Crofts, 1967 // JMT, 1967. Vol. 11, No 2. P. 285—287.
- White 1984* White, John D. The Analysis of Music. N.Y. & L., The Scavcrow Pr., 1984.
- Wierszylowski* Wierszylowski J. Zarys psychologii muzyki. Warszawa, PWM, 1966.

Ziegler

Ziegler Chr.G. Anleitung zur musikalischen Composition.
[Quedlinburg?], 1739.

Библиографические сокращения:

- ВМА** Вопросы музыкального анализа: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXVIII. М., 1976.
- ФИС** Форма и стиль: Сб. научных трудов. Ч. 1, 2. Л.: ЛГК, 1990.
- JMT** Journal of Music Theory. NY. — Haven: Yale School (Univ.).
- MA** Music Analysis. Oxford: Basil Blackwell (from Vol. 10, No 3 — Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell Publ.).
- MQ** The Musical Quarterly. N.Y., G. Schirmer.
- MR** The Music Review.
- PNM** Perspectives of New Music.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
<i>Введение</i>	7
Г л а в а I. Основные понятия	32
§1. Музыкальный материал	32
§2. Типы музыкального материала	33
§3. Способ существования музыкального материала	41
§4. Функция материала в формообразовании	49
<i>Очерк I</i>	63
Г л а в а II. Структура музыкального произведения	99
§1. Форма и структура	99
§2. Закономерности формирования музыкальных структур	100
Г л а в а III. Структура и смысл	103
§1. Смысловые элементы музыкальной речи	103
§2. Структурные элементы музыкальной речи	105
§3. Ритм в формообразовании	109
<i>Очерк II</i>	111
Г л а в а IV. Мелкие построения	127
§1. Общие понятия	127
§2. Основные признаки мелких построений	127
§3. Нормативные и ненормативные построения	135
Г л а в а V. Период	139
§1. Общая характеристика. Нормативный экспозици- онный период	139
§2. Ненормативный экспозиционный период	148
§3. Удвоенные формы периода	163
<i>Очерк III</i>	170
Примечания	231
Литература	244