

RU

Фактор законченности музыкальной формы: к вопросу об исторической эволюции

Крупина Л. Л.

Аннотация. Цель исследования – обосновать тот факт, что уже в ранние исторические эпохи (Средневековье, Возрождение, Барокко) происходило постепенное зарождение функциональности музыкальной формы, одним из первых признаков которой стало осознание композиторами необходимости в достижении структурной целостности и законченности произведения. В статье показано, что на роль главного формообразующего средства выдвигались те композиционные факторы, которые наиболее активно развивались в данную историческую эпоху. Научная новизна исследования заключается в конкретном определении этих композиционных факторов: ритмического – в изоритмических мотетах XIV века, масштабно-структурного – в тексто-музыкальных формах Возрождения, функционально-гармонического – в произведениях Барокко. В результате установлено, что фактором законченности музыкальной формы в изоритмических мотетах Ф. де Витри стало изменение в сторону уменьшения мензуры тенора при последнем повторе мелодии грегорианского хора; в мотетах, мадригалах и многоголосных песнях Возрождения аналогичную функцию выполняло масштабное укрупнение заключительного тексто-музыкального сегмента формы; а в инструментальных жанрах Барокко (прелюдиях, токкатах, фантазиях) – повышенная гармоническая устойчивость последнего раздела (тонический органный пункт, повторение каденционных оборотов).

EN

The factor of musical form completeness: On the question of historical evolution

Krupina L. L.

Abstract. The study aims to substantiate that already in the early epochs (the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque), there was a gradual birth of musical form functionality, one of the first signs of which was represented by composers' awareness of the need to achieve the structural integrity and completeness of a work. The paper shows that the role of the main formative means was played by those compositional factors that were most actively developing in a particular epoch. The scientific novelty of the study lies in the specific identification of these compositional factors: the rhythmic one in the isorhythmic motets of the 14th century, the large-scale structural one in the textual and musical forms of the Renaissance, the functional harmonic one in Baroque works. As a result, it has been found that a change towards a decrease in the tenor's measure at the last repetition of the melody of Gregorian chant turned out to be the factor of musical form completeness in Ph. de Vitry's isorhythmic motets; in the motets, madrigals and polyphonic songs of the Renaissance, a large-scale enlargement of the final textual and musical segment of the form performed a similar function; as for the instrumental Baroque genres (preludes, toccatas, fantasias), such was the case with the increased harmonic stability of the last section (a tonic organ point, repetition of cadence turns).

Введение

Функциональный подход к музыкальной форме – одно из важнейших достижений отечественного музыкознания. Несколько поколений учёных развивали базовые положения функциональной теории, заложенные такими крупными музыковедами, как Б. В. Асафьев и В. П. Бобровский. Не осталось в стороне от науки и музыкальное образование. Большинство отечественных учебников по анализу музыкальных форм обязательно включают введённое И. В. Способиным понятие «типы изложения», которое призвано фиксировать конкретные признаки, характеризующие ту или иную функцию музыкального построения в контексте целостной композиции.

Однако вопросы функциональности музыкальной формы традиционно принято рассматривать на материале классико-романтического искусства, поскольку именно здесь функциональные соподчинения разделов,

обеспечивающие ярко выраженную векторную направленность музыкального процесса, проявляются наиболее отчётливо. Между тем каждая историческая эпоха вырабатывает свои стилистические приёмы, позволяющие восприятию ориентироваться во временных стадиях произведения. Причём раньше других была осознана необходимость фиксации стадии *завершения*, которая способствовала ощущению структурной целостности и законченности формы.

В связи с вышесказанным представляется необходимым решить следующие задачи: определить конкретные композиционные факторы, направляющие восприятие на законченность музыкального произведения в ранние эпохи – в светских жанрах Средневековья, в предренессансных мотетах эпохи *ars nova*, в духовной и светской музыке Возрождения и в инструментальных произведениях эпохи Барокко, а также сравнить их со взглядами на музыкальную форму некоторых современных авторов, таких как П. Булез, Д. Лигети, К. Штокхаузен, Ф. Шнитке.

Теоретическую базу данной работы составили: фундаментальный труд В. П. Бобровского (1978) о функциональности музыкальной формы, исследования средневековой музыки Ю. К. Евдокимовой (1983), И. Е. Сухомлин (1983), М. Г. Харлапа (1986), а также высказывания некоторых современных композиторов, приведённые в коллективном труде «Теория современной композиции» (2007).

Обсуждение и результаты

О том, что произведение искусства должно обладать законченностью, знали ещё древние греки. Так, Аристотель, характеризуя жанр трагедии, писал, что она «есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объём <...>. А целое есть то, что имеет начало, середину и конец» (Цит. по: Бобровский, 1978, с. 21). Подробнейшим образом разрабатывала этот вопрос и античная риторика, которая рассматривала ораторскую речь как произведение искусства, обладающее чёткой логической организованностью. В сущности, подобная организованность считалась неотъемлемым свойством любого временного процесса, так как отражала характер человеческого миропонимания этого исторического периода. Ведь именно эпоха античности стала временем, когда родилось представление о мироздании как о целостном, логически организованном Космосе.

Однако музыка античности не являлась самостоятельным искусством и не мыслилась вне синкретического единства с поэзией и танцем, поэтому и говорить о каких-либо чисто *музыкальных* способах придания произведению законченности, скорее всего, не приходится.

Эпоха Средневековья внесла принципиальное разделение искусства на две ветви: светскую (устную) и церковную (письменную), которые хотя и взаимодействовали друг с другом, но всё же развивались во многом параллельно как относительно самостоятельные системы. Правда, и в той, и в другой всё ещё сохранялось единство музыки и слова (а в некоторых светских жанрах ещё и танца). Но мировоззрение, отражаемое церковным искусством, существенно изменилось. Прежде всего исчезло ощущение художником своего авторства, осознание себя создателем сочинения. Это означало не только анонимность музыкального искусства, но и отсутствие отношения к произведению как к чему-то отдельному, целостному. Продукт творчества перестал восприниматься как *произведение*.

В соответствии с духовным (молитвенным) текстом музыка стала выражением устремлённости к небесам, к бесконечности всемогущества и величия Творца. Это нашло своё отражение уже в монодии грегорианского хора с его свободным ритмом и плавным мелодическим движением. То же качество сохраняли и даже усиливали ранние формы средневекового многоголосия, включая развитую готическую полифонию парижской певческой школы XIII века Нотр Дам с её культивированием принципа мелодической и ритмической остиности, огромными временными масштабами музыкальных разделов литургии. Ни о каком ощущении законченности здесь не могло быть и речи – гулкое звучание мужских и детских голосов в высоких сводах готических соборов казалось бесконечным, погружало паству в ощущение полной оторванности от суетной мирской жизни и устремлённости в Вечность.

Иначе обстояло дело в светском искусстве. Здесь во многом сохранялось античное отношение к творчеству, то есть «осознанное личное авторство стабильных произведений» (Харлап, 1986, с. 20), одинаково присущее и французским трубадурам, и немецким миннезингерам XII-XIII вв. Поэтому и целостности их сочинений придавалось существенное значение. Правда, сами эти сочинения всё ещё мыслились как не столько музыкальные, сколько поэтические, а значит и средства, которыми эта целостность достигалась, действовали в основном на уровне словесного текста: рефренность, репризность, рифменные связи, ассонансы и т. п. В тех же случаях, когда возникала репризность музыкальная (итальянские лауда, баллата), она была лишь следствием репризы поэтической (Холопова, 1999, с. 210-253).

И всё-таки уже в этих светских жанрах можно обнаружить *первый имманентно-музыкальный приём*, способствующий созданию целостности и законченности. Это традиция соотнесения на расстоянии двух каденций – открытой (ит. *verto*, фр. *overt*) и закрытой (ит. *chiusto*, фр. *clos*), то есть на неустойчивой ступени лада и на устойчивой приме – финалисе (во французских лэ, эстампи и некоторых балладах – внутри строфы, в итальянских лауде и баллате – между строфами). Этот приём обладает особенно сильной действенностью в танцевальных жанрах эстампи и лэ, где разница каденций отличает *одинаковые* музыкальные построения (см. пример эстампи XIII века Р. де Вакейраса, приведённый В. Н. Холоповой (1999, с. 222)), предвещая тем самым будущие соотношения каденций в классическом периоде, а отчасти – и в барочной двухчастной форме. Пожалуй, именно его можно рассматривать как одно из первых проявлений в европейской музыке «функционального» подхода к музыкальной форме, стремления сделать последнюю замкнутой.

Вторым этапом формирования целостности произведения на уровне его музыкальной организации стал предренессансный XIV век, вошедший в историю музыки как эпоха *ars nova*. В этот период идея ограниченности музыкального пространства, поиски музыкальной логики в организации целостности произведения, попытки создать у слушателя ощущение его законченности проникают в церковную музыку, прежде всего в жанр французского мотета. Возникает первая имманентно музыкальная форма, названная позднее *изоритмической*. Создателем её классического вида стал выдающийся французский поэт и музыкант, живший в первой половине XIV столетия, Филипп де Витри.

Принципы изоритмической формы, основанной на игре несовпадений ритмических и мелодических повторов, сегодня хорошо известны благодаря исследованию немецкого теоретика Ф. Людвига, а также на русском языке – работам Ю. К. Евдокимовой (1983) и И. Е. Сухомлин (1983). Не вдаваясь в подробности, акцентируем внимание лишь на тех деталях, которые свидетельствуют именно об осознанном стремлении не просто закончить произведение совершенным консонансом на финалисе лада, а *заранее* дать понять слушателю, что мотет приближается к окончанию. Таким «сигналом», настраивающим на завершение формы, стало изменение в сторону уменьшения мензуры тенора при последнем повторе мелодии грегорианского хора (мелодия хора обычно повторялась в теноре мотета два-три раза), в результате чего хорал ускорялся ритмически, а весь заключительный раздел оказывался короче предыдущих. О том, что это не было случайной деталью, говорит тот факт, что в ранних мотетах Ф. де Витри такого уменьшения тенора не было. Однако после 1320-х годов (времени создания его знаменитого трактата *Ars nova notandi*) этот приём постепенно становится обязательным, превращаясь в традицию (позднее в XV веке английский композитор Дж. Данстейбл усиливает его, последовательно уменьшая ритмику буквально каждого мелодического повтора тенора, меняя его мензуры на всё более мелкие). Следы влияния этой традиции проявятся и в светской музыке, а именно – в итальянском мадригале и в некоторых каччах XIV века, которые при общей, как правило куплетной, форме завершались новым музыкальным построением – риторием со сменой мензуры (часто тоже в сторону уменьшения (Евдокимова, 1983, с. 180-189)).

Так сформировался первый в истории европейской музыки «заключительный тип изложения», главный признак которого – *смена мензуры и ритмическое измельчение*.

В эпоху Возрождения музыкальное формообразование, казалось бы, делает шаг назад, переходя от имманентно-музыкального изоритмического принципа к текстомузыкальному, при котором на роль главного организующего начала вновь выдвигается словесный текст. Причём именно текстомузыкальный принцип становится универсальным, охватывающим как светские, так и духовные жанры (мотеты, части месс, мадригалы, песни). Но, несмотря на очевидную внешнюю зависимость от текстовой структуры, значение музыкального фактора во временной упорядоченности произведения и его направленности на слушательское восприятие не уменьшилось, а скорее даже увеличилось, в том числе и в отношении восприятия его законченности. Здесь сформировались свои признаки заключительности, лишь частично учитывающие находки прошлого, но во многом и обновляющие их.

Так, традиция заключительного ритмического измельчения тенора как главного голоса изоритмической формы преобразовалась в типичную для мотетной композиции ритмическую активизацию пропосты последнего текстомузыкального сегмента. Но если уменьшение тенора автоматически приводило к масштабному сокращению последнего раздела, то теперь одним из главных «сигналов» о приближении окончания стало, наоборот, *масштабное расширение завершающего сегмента формы*. В музыкально-прозаических формах духовных жанров с их общей неравномерностью построений это обычно достигалось увеличением количества имитаций, благодаря которому раздел как бы искусственно «растягивался». В музыкально-стиховых формах песен и мадригалов, где структурная равномерность текстовых строк стиха отражалась на равномерности музыкальных разделов, завершающий сегмент обычно просто повторялся. Именно такое масштабное расширение стало главным признаком заключительности в эту эпоху (Крупина, 2005, с. 22-41).

Можно ли рассматривать принцип масштабного расширения как шаг вперёд по сравнению с изоритмической формой XIV века, завершающего Средневековье? Несомненно, поскольку здесь значительно усилена направленность на восприятие. Если приём ритмического уменьшения тенора носил во многом условный характер и требовал для осознания его роли предварительного слухового опыта, то данная закономерность в большей степени соответствовала *объективным* свойствам слухового восприятия. В самом деле, краткость срединных разделов формы может восприниматься слухом как частая смена композиционных «событий» – музыкальных (появление новых мелодий для имитаций) и текстовых (смены текстовых фраз), укрупнение же масштабов последнего из них (где длительно сохраняется один и тот же мотив имитаций с одним и тем же текстом) неизбежно влечёт за собой определённое торможение, ослабление внимания. Это и создаёт предпосылки к естественному ощущению исчерпанности музыкального произведения.

Развитие инструментальной музыки как самостоятельной области творчества, сопровождающееся культивированием такого нового явления, как виртуозная импровизационность, привело к следующему стилизовому перелому в XVII веке. Дополнительным фактором обновления стал и стимулированный оперой гомофонный тип мышления, а вместе с ним и функциональная гармония, которая постепенно приобретала значение одного из главных средств формообразования, регулирующего гармонические отношения как на уровне внутритональных гармонических оборотов и каденций, так и на более высоком уровне тональных планов. Всё это естественным образом сказалось и на понимании законченности музыкального произведения.

С одной стороны, здесь получил бурное развитие принцип, фактически заимствованный от позднего Средневековья, – принцип ритмического измельчения в конце, символизирующий ритмическую исчерпанность произведения (правда, касающийся теперь уже не одного голоса, а всей музыкальной ткани). Он стал проявляться уже на стадии раннего Барокко – в органных канцонах Дж. Фрескобальди, фантазиях Я. Свелинка. Но свой наиболее полный расцвет и самое последовательное применение он приобрёл в форме вариаций (фактурно-орнаментальных и вариациях типа чаконы – на остинатную гармоническую последовательность). На первый взгляд такая связь может показаться странной: что могло сблизить эпоху Барокко с XIV веком? А между тем эта связь присутствует, хотя и не столь очевидно. И то, и другое время объединяет прежде всего культивирование виртуозности. В эпоху *ars nova* это высокий уровень виртуозности певцов-солистов, в Барокко – виртуозность инструменталиста. Заглянув вперёд, мы увидим, что Барокко передаст эту «эстафетную палочку» XIX веку – эпохе Романтизма, когда инструментальная виртуозность получит новый толчок и вновь заявит о себе, в том числе и как о факторе заклочительности – уже не только в вариациях или формах с воздействием вариационности (например, в сложной трёхчастной, где каждое новое появление темы может расцвечиваться всё более богатой орнаментикой, пока не достигнет пределов ритмического измельчения), но и в структурах принципиально иного типа – вспомним, например, виртуозные Венгерские рапсодии Листа.

Вернёмся к эпохе Барокко. В связи с развитием функциональной гармонии здесь всё большее значение приобретают факторы, знакомые нам по классической музыке. Это создание *повышенной гармонической устойчивости*, символизирующее прекращение процессуальности, а следовательно, и вызывающее ощущение остановки музыкального времени. Наиболее наглядно оно стало проявляться на стадии зрелого барочного стиля – во второй половине XVII столетия, в особенности – в больших органных композициях (токататах, прелюдиях) Д. Букстехуде. Основные приёмы здесь вполне очевидны: длительный тонический органный пункт, частое повторение каденционного оборота с педальным басом V-I ступень. Сюда же следует добавить и помещение в конце некоторых прелюдий Букстехуде раздела басса-остинатных вариаций – сам принцип остинатности создаёт в таких случаях торможение, тем более что повторяющаяся басовая формула обычно заканчивается именно каденционным ходом V-I ступень. Бах нередко расширяет круг этих приёмов ещё и применением гармонических отклонений в субдоминанту как проявлением своеобразного заклочительного вспомогательного плагального оборота.

Так постепенно каждая из ранних эпох реализовала в чём-то сходные, а в чём-то и совершенно разные собственные способы достижения законченности музыкальной формы. Своего апогея этот принцип законченности (принцип замкнутого становления по О. Соколову) достиг, как известно, в эпоху Классицизма, где гармонические средства обогатились целым рядом дополнительных приёмов – тематических, фактурных, динамических, подробно описанных в научной литературе и получивших отражение в учебниках по музыкальной форме как приёмы заклочительного типа изложения. Однако заметим, что в послеклассические эпохи начался процесс преодоления и разрушения замкнутости музыкального времени.

Так, уже в музыке романтиков В. Н. Холопова констатирует новое отношение к категории времени: «...вместо классической замкнутости и стабильности она тяготеет к разомкнутости и изменчивости» (1999, с. 348). Постепенно уменьшается и значение репризной симметрии формы, её архитектурной устойчивости, разрушается взаимосвязь между типом изложения и структурным положением раздела, в результате чего постепенно размывается, а затем и вовсе исчезает функциональная соподчинённость частей – то, что М. Ш. Бонфельд называет «хронопической функцией» (2003, с. 49).

Все эти процессы приводят во второй половине XX столетия к кардинальному пересмотру самой концепции музыкального времени – к появлению, например, такого понятия, как «момент-форма» (К. Штокхаузен). Уже в 1975-1976 годах А. Пярт писал: «Форма должна создавать ощущение бесконечности» (Цит. по: Теория современной композиции, 2007, с. 485). А. Шнитке, рассуждая о Скерцо из своей Первой симфонии, назвал его форму открытой, так как она «не завершается, а просто прекращается» (2003, с. 45). «То, что меня интересует больше всего, – это замена активности созерцанием», – отмечал по этому поводу П. Булез (Цит. по: Теория современной композиции, 2007, с. 286). Об этом же свидетельствует и Д. Лигети в статье «Форма в новой музыке», замечая: «...форма целого чаще всего сама по себе не имеет направленности и не развивается» (Цит. по: Теория современной композиции, 2007, с. 289). Об этой особенности понимания музыкального времени, о его открытости и бесконечности, в котором происходит, по словам К. Штокхаузена, концентрация на каждом «теперь», рассуждают очень многие композиторы XX века (см., например, статью П. Булеза (1995) «Музыкальное время»). Подробно этот вопрос рассматривается в IX главе книги «Теория современной композиции» (2007, с. 266-312).

Заключение

Так завершился грандиозный виток спирали, который прошла европейская музыка от Средневековья до конца XX века, оттолкнувшись от первых признаков осознания целостности и законченности музыкального произведения в предренессансную эпоху *ars nova* и возвратившись на новом уровне к средневековому выражению идеи бесконечности, отвлечённости от сиюминутных жизненных процессов и к погружению в ощущение вневременной Вечности. Как видим, каждый исторический этап воплощает в искусстве основы своего мировоззрения, находит конкретные выражения своего понимания сущности мироздания, будь то, например, представление художников Классицизма о стройности и красоте Вселенной или отражение трагических противоречий между идеалами и реальной действительностью в музыке композиторов-романтиков.

Источники | References

1. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. М.: Музыка, 1978.
2. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2-х ч. М.: ВЛАДОС, 2003. Ч. 1.
3. Булез П. Музыкальное время // Homo musicus'95. Альманах музыкальной психологии. М.: НИЦ Московская консерватория, 1995.
4. Евдокимова Ю. К. История полифонии. М.: Музыка, 1983. Вып. I. Многоголосие средневековья. X-XIV вв.
5. Крупина Л. Л. Доклассические музыкальные формы: в 2-х ч. Воронеж: ВГПУ, 2005. Ч. I. Музыкальное формирование в эпоху Средневековья и Возрождения: учеб. пособие.
6. Сухомлин И. Е. Техника изоритмии: история, теория // Проблемы музыкальной теории западноевропейской музыки XII-XVII веков: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. Вып. 65.
7. Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2007.
8. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986.
9. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб.: Лань, 1999.
10. Шнитке А. Первая симфония: беседы перед премьерой // Альфреду Шнитке посвящается: сборник. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке; Композитор, 2003. Вып. 3.

Информация об авторах | Author information

Крупина Лариса Леонидовна¹, к. иск.

¹ Воронежский государственный институт искусств



Krupina Larisa Leonidovna¹, PhD

¹ Voronezh State Institute of Arts

¹ larisa-mus48@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 13.12.2023; опубликовано online (published online): 01.02.2024.

Ключевые слова (keywords): функциональность музыкальной формы; изоритмический мотет; тексто-музыкальные формы; прелюдии и токкаты Д. Букстехуде; musical form functionality; isorhythmic motet; textual and musical forms; preludes and toccatas of D. Buxtehude.