

Е. А. РУЧЬЕВСКАЯ

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

Учебник по анализу



ИЗДАТЕЛЬСТВО «КОМПОЗИТОР • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ»

Ручьевская Е.

Р 92 Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. — СПб.: Композитор, 2004. — 300 с.

ISBN 5-7379-0049-5

В основе книги лежит курс анализа музыкальных форм, в течение ряда лет читаемый профессором Е. А. Ручьевской в Санкт-Петербургской консерватории. Автор на примере одного исторического стиля — классического — раскрывает суть единства музыкального сочинения, его процессуальной стороны и структуры. Для студентов средних и высших музыкальных заведений, изучающих анализ музыкальных форм как специальный предмет, для педагогов, ведущих этот предмет, а также для широкого круга музыкантов, интересующихся эстетикой и философией музыки.

ББК 85.31

Р $\frac{4905000000 - 630}{082 (02) - 98}$ без объявл.

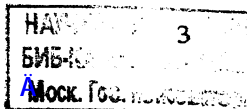
Введение

Музыка — искусство процессуальное, развертывающееся во времени и пространстве, музыка — движение как единство прерывности и непрерывности, дискретности и континуальности. Вместе с тем музыкальное произведение есть предмет второй — идеальной — действительности, нечто целостное, отделенное «рамкой» формы от окружающей звуковой и незвуковой действительности, объект, который и композитор, и исполнитель, и слушатель способны охватить как целостность, представить его себе в свернутом виде. Две стороны музыки — процессуальность и целостность, непрерывность и расчлененность — составляют нерасторжимое единство в классическом искусстве.

В теории музыки эти две стороны исследовались неравномерно. Предпочтение отдавалось то одной, то другой, что было связано с самой музыкальной практикой. Форма-кристалл как расчлененное целое более доступна анализу, нежели форма-процесс. Отсюда то ставшее традиционным предпочтение, которое в XIX веке отдавалось именно этой стороне формы. К тому же сложившиеся во второй половине XVIII века типовые формы инструментальной музыки, продолжавшие развиваться в XIX и XX веках, с их четкостью, расчлененностью и функциональной определенностью, располагали именно к такому виду анализа.

Некоторый крен в противоположную сторону наметился в начале XX века в связи с новой ориентацией самой музыкальной практики, выдвижением новых эстетических установок и взглядов на художественное наследие минувших эпох. Идея движения у Э. Курта («Основы линейного контрапункта»), идея формы-процесса у Б. В. Асафьева («Музыкальная форма как процесс») возникли под влиянием близких импульсов, но независимо друг от друга. Естественны и их отличия в решении основного эстетического вопроса о единстве идеального и материального. Полемика Асафьева

685-10-2007



с Куртом не завершается на страницах предисловия к книге «Основы линейного контрапункта», где Асафьев высказывает свою точку зрения. В скрытом виде полемика продолжается и в книге «Музыкальная форма как процесс», и не только в первой ее части, но и во второй, названной автором «Интонация».

Всячески подчеркивая приоритет процессуального начала (само понятие «симфонизм» первоначально связывается у Асафьева с идеей развития, дления музыки, с противоречивым процессом становления музыкальной формы), Асафьев сразу же замечает: «Но понятие формы как окристаллизовавшегося в сознании процесса формирования музыки тем самым не отменяется, а восполняется и обогащается» (5, 136). Как известно, Асафьев предполагал написать третью часть книги «Музыкальная форма как процесс», посвятив ее проблеме формы как целого.

Вслед за Б. В. Асафьевым приоритет и глубинную сущность процессуального начала признает и Ю. Н. Тюлин. Он пишет: «Процесс развития, представляющий по сравнению со структурой внутреннюю сторону музыкальной формы, мы будем в дальнейшем называть **ф о р м о о б р а з о в а н и е м**». И далее: «Структура и процесс развития — это две неразрывно связанные между собой стороны единого явления — музыкальной формы» (100, 11).

О единстве формы-процесса и формы-кристалла пишет Л. А. Мазель: «...Музыкальная форма... всегда имеет две стороны: процессуально-динамическую, обусловленную временной природой музыки, процессом развертывания произведения во времени, и архитектурическую, “кристаллическую”, связанную с итоговым восприятием формы как законченной и цельной **с т р у к т у р ы**, являющейся **р е з у л ь т а т о м** развития. Сказанное относится не только к форме целого, но и к форме частей: в каждый данный момент слушатель воспринимает музыкально-временной процесс, а по окончании целого (или части) — его итог, результат (полный или частичный)» (52, 21).

Еще больше внимания процессуальной стороне формы уделяет В. А. Цукерман. В конечном же счете он приходит к выводу: «Принципы формообразования суть **о б щ и е п р и н ц и п ы р а з в и т и я**, **п р и м е н е н н ы е к с о з д а н и ю ц е л о г о п р о и з в е д е н и я**» (122, 56).

Мысль о единстве процесса и результата, формы-процесса и формы-структуры, кристалла объединяет концепции теоретиков разных школ и направлений. Таким образом, сама по себе идея единства процессуальной и кристаллической сторон формы относится к разряду апробированных и общепризнанных в отечественном музыкознании.

Цель данной работы — затронуть на примере одного исторического стиля (классического) некоторые аспекты этого единства.

В процессе исторической эволюции музыкального искусства смена стилей отражала изменение способов мышления и, соответственно, принципов, на которых базируется единство процессуальной и кристаллической сторон музыки, а также крен в ту или иную сторону. «Отвердевший» кристалл, выраженный в абстрактной композиционной схеме, входит в противоречие с накоплениями в сфере интонационной и взрывается изнутри. А затем, как пишет Асафьев, «за периодами разрушения схем и исканий следуют эпохи отрицания отрицаний, и тогда снова интонация и конструкция становятся е д и н с т в о м и схема-форма не противопоставляется музыке» (5, 91).

Заметим сразу, что процесс разрушения и восстановления единства чрезвычайно сложен и сам период ломки и дисгармонии протекает в разных жанрах, в разных национальных культурах неоднородно и несинхронно. Старое (но совсем не обязательно менее ценное) соседствует с новым (не обязательно более ценным) иногда в одном жанре, в рамках одного авторского стиля. Эволюция непрерывна и в период стабилизации, восстановления единства, ибо непрерывно накопление нового. И все же существуют доминанты стилей, совокупность определяющих признаков, отличающих один исторический стиль от другого.

Одним из стилей, в котором такая совокупность просматривается достаточно ясно, является классический стиль. Имеется в виду стиль европейской музыки второй половины XVIII — начала XIX века, базирующийся на определенных закономерностях формообразования. Сами же эти закономерности не утратили своего значения и в XIX, и в XX веках. Таким образом, понятия «классический стиль» и «классическая форма» не только не однозначны (что само собой разумеется), но второе из них может охватывать гораздо более широкий круг явлений, нежели первое. (В дальнейшем термин «классическая форма» будет употребляться именно в таком широком смысле без оговорок.)

Типовые структуры классицизма испытываются на прочность в творчестве почти всех классиков XIX и XX веков. Несмотря на смену стилей и музыкальных систем, классические формы и связанные с ними классические жанры 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. В этот же период начинается и расхождение между типовой классической формой и жанром, в котором она прежде обитала. Наиболее резко это расхождение проявилось уже во второй половине XX века.

Классическая музыка в тесном смысле слова, венская классика, и классическая форма в широком смысле слова — это не только история, это живая музыкальная практика сегодняшнего дня. Вместе с музыкой барок-

ко и Ренессанса, вместе с древним народным и профессиональным искусством эта музыка — духовное богатство человечества, музыка высокого зтоса, воспитующая человека в человеке.

Формы классицизма, вероятно, самая изученная область в науке о форме. Они легли в основу материала большинства учебников и учебных пособий по анализу музыкальных произведений. Образцы классической музыки превратились в хрестоматийный, обязательный для изучения набор примеров. Вместе с тем формы классицизма явились полигоном, на котором вырабатывались и оттачивались новые методы анализа, реализованные в новаторских трудах Б. В. Асафьева, Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, В. В. Протопопова, В. П. Бобровского, Е. В. Назайкинского, В. В. Медушевского, В. Н. Холоповой, Ю. Н. Холопова и др.

Функциональность формы, иерархичность ее структуры, диалектика процесса становления формы-кристалла лежит в основе концепции Асафьева, которую затем по-разному развивают большинство отечественных музыковедов-теоретиков. Одна из задач данной работы — продолжить исследование механизма перехода развития в новое качество — композицию, проследить процесс кристаллизации формы как целого.

Содержание

Введение.....	3
---------------	---

Раздел I.

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Глава 1. Отношение текста и закономерности (к проблеме эволюции понятий)	7
Глава 2. Стилъ, жанр, форма	17
Форма и стилъ	25
Форма и жанр	31
Глава 3. Функциональность музыкальной формы	39
Общие положения	39
Бифункциональность элементов музыкальной ткани	46
Музыкальное событие	54
Взаимодействие событий	61
Обобщающее событие	63
Структурная полифункциональность и функциональное подобие структур	64
Количественное подобие	69
Функциональность и количественная сторона формы	71

Раздел II.

СИНТАКСИС

Глава 1. Система понятий, терминология	74
Глава 2. Языковой уровень синтаксиса	87
Мотив, попевка, субмотив, микромотив, Korfmotiv, фраза, фигура, комбинация фигур	87
Глава 3. Предложение и период	103
Тактометрический период и предложение	103
Экспозиционное предложение	105
Тактометрический период	109
Синтаксические единицы высшего уровня в неэкспозиционных разделах формы	123
Прозоподобный период	133
Глава 4. Общие проблемы синтаксиса	135
Событие на уровне синтаксиса	135
Сочетаемость и взаимодействие элементов синтаксиса	136
Функциональность и афункциональность синтаксиса	143

Функциональное подобие и количественная эквивалентность в синтаксисе	148
Синтаксис и фактура	151
Синтаксис в многоголосной фактуре	155
Синтаксис и тематизм	157
Синтаксис вербальный и музыкальный (сходство и различие)....	160

Раздел III. ФОРМА КАК ЦЕЛОЕ

Глава 1. Функциональность классической музыкальной формы	169
Специальные функции музыкальной формы	170
Реприза	185
Взаимодействие функций (переменность, наложение, принцип замещения)	188
Событие на уровне композиции	190
Глава 2. Типовые структуры классической формы	201
Композиция	202
Принципы развития: тождество, контраст, варьирование. Роль тождества и контраста в становлении музыкальной формы	213
Тождество и проблема «открытой формы»	227
Контраст	234
Принцип видоизмененного повтора (вариация, вариант)	245
Взаимодействие вариационного и вариантного развития. Вариационное и вариантное развитие в невариационных формах	253
Глава 3. Типовые формы классицизма с позиций отношения структуры и функции	257
Простые формы	258
Сложная трехчастная форма	262
Вариационная форма	269
Рондо	274
Сонатная форма	282
Форма и принцип	285
Трехчастность и трехчастная форма	289
<i>Вместо заключения</i>	290
Список литературы	293