



Научная статья
УДК 78.08

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.003>

О принципе развертывания в музыкальной науке и практике

Татьяна Суреновна Кюрегян

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская 13/6, 125009 Москва, Российская Федерация
tatyana-kyuregyan@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4759-9319>

Аннотация: В западном музыкознании родоначальниками теории барочного развертывания признаны Вильгельм Фишер и Эрнст Курт. Они заложили основы двух направлений в трактовке термина *Fortspinnung* (его введение приписывается Фишеру; в действительности термин впервые применен в 1894 году Отто Клаувелем в контексте сонатной формы). В исследовании Фишера об эволюционной взаимосвязи барочного и классического стилей (1915) структурная модель развертывания, трактуемая как прообраз сонатной экспозиции, одновременно сближается с формой Satz и теряет свою метрическую специфику (похожий подход сейчас развивается в американской науке). В труде Курта о контрапунктической мелодике (1917), напротив, утверждается метрическая противоположность классического и линейного полифонического мышления. Не касаясь конкретной структурной модели, Курт подчеркивает метрическую регулярность классических форм в противоположность «линейной неизмеримости» у Баха (и раньше, в протестантском и грегорианском хорале); отсюда — разный характер музыкального времени и методов работы. Отечественное музыкознание заимствует у Фишера идею структурной модели (с иной, однако, терминологией), а у Курта — понимание полифонической природы развертывания. Наблюдение особого временного состояния барочного развертывания привело отечественных ученых к мысли о более широкой роли развертывания в музыкальной истории, включая традиционные внеевропейские культуры и новейшие композиторские техники. Изучение развертывания в разных его проявлениях становится все актуальнее.

Ключевые слова: развертывание — принцип и структурная модель, западная научная традиция, В. Фишер, Э. Курт, российская трактовка, метод развертывания до и после Барокко

Для цитирования: Кюрегян Т. С. О принципе развертывания в музыкальной науке и практике // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 72–101 <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.003>.

Research Article

About the Principle of Fortspinnung in Musical Science and Practice

Tatyana S. Kyuregyan

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,

13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

tatyana-kyuregyan@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4759-9319>

Abstract: B. Fisher and E. Kurt are acknowledged to be the founders of the theory of baroque Fortspinnung in Western musicology. They laid the foundation of two directions in the interpretation of the term Fortspinnung (its introduction is attributed to Fisher but in fact it was introduced already in 1894 by O. Klauwell in the sonata context). In Fisher's research of the evolutionary interaction between baroque and classical styles (1915) the structural model of Fortspinnung interpreted as a prototype of a sonata exposition at the same time gets closer to the Satz form and loses its metrical particularity (a similar approach is being developed in American science now). On the contrary, in Kurt's work on counterpoint melody (1917) the metrical opposition of classical and linear polyphonic thinking is set. Not touching any particular structural model, Kurt emphasizes metrical regularity of classical forms in contrary to Bach's "linear immeasurability" (and earlier in Protestant and Gregorian chorale); that is why there is different character of musical time and methods of work. Russian musicology takes the idea of structural model from Fisher (nevertheless with different terminology) and the understanding of polyphonic nature of Fortspinnung from Kurt. The observation of particular time condition of baroque Fortspinnung led Russian scholars to the idea of a wider role of Fortspinnung in musical history, including traditional non-European cultures and the newest composer techniques. The study of Fortspinnung in different manifestations is becoming more and more actual.

Keywords: *Fortspinnung* – principle and structural model, Western scholarly tradition, B. Fischer, E. Kurt, Russian interpretation, method of Fortspinnung before and after baroque

For citation: Kyuregyan, Tatyana S. 2021. "About the principle of Fortspinnung in musical science and practice." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* / Journal of Moscow Conservatory 12, no. 3 (September): 72–101. (in Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.003>.

Категория развертывания, привычная для отечественной науки, занимала с середины XX века относительно стабильное место в теоретических курсах, а если корректировалась, то в пределах изначально заданных стилевых рамок: музыка Барокко, точнее — высокого Барокко, хранящего полифоническое начало, и Баха прежде всего. Со временем, однако, в феномене развертывания стал открываться больший потенциал, проявления его все чаще находили в исторически и географически отдаленных от западного Барокко музыкальных сферах. Это, равно как и потребность глубже вникнуть в суть развертывания в его традиционном (для нашего музыкознания) барочном понимании, стимулировало научный интерес к данному явлению, ставший заметным с конца XX века.

Между тем долгое время у нас даже не возникал вопрос, откуда взялось это понятие, какими путями пришло к нам. Первой его подняла О. В. Лосева: о

происхождении и ранней трактовке термина — в оригинале *Fortspinnung* — она рассказала сначала на лекции у музыковедов Московской консерватории, а затем в докладе на конференции (2012), позднее опубликованном [12]¹.

Благодаря этому мы твердо усвоили, что у истоков понятия стоят работы немецких музыковедов Вильгельма Фишера [40], Эрнста Курта [49], Пауля Миса [54], Фридриха Блуме [32], появившиеся в период между 1915 и 1929 годами. Те же имена приводятся в связи с указанным предметом во всех ведущих справочниках — Г. Римана [42], В. Апеля [41], MGG [49]. Фишеру приписывают даже создание самого термина, о чем прямо сказано во втором издании NGD: «термин изобретен [devised] Вильгельмом Фишером в 1915 году» [38]. Лосева дает следующий комментарий к этимологии существительного *Fortspinnung*: «Его не найти в словарях, ибо это производное от глагола *fortspinnen*. *Spinnen* означает прясть, отделяемая приставка *fort-* — далее, продолжать. *Fortspinnen* — продолжать прясть, прясть дальше, соответственно, *Fortspinnung*, если переводить слово буквально, продолжение прядения» [12, 233].

К соотношению коренного смысла немецкого слова и его русского перевода вернемся позже, а пока отметим, что у обоих самых ранних авторов из названного ряда — Фишера и Курта — встречается и другая словесная версия — *Ausspinnung* (от глагола *ausspinnen* — допрясть, выпрясть, но также и — задумывать, замышлять, выдумывать, со своими смысловыми аллюзиями)². Что касается почти неупотребительного в обиходе *Fortspinnung*, то Лосева отмечает его присутствие в ранней статье Г. Римана (1895) [57], которая находилась в поле зрения Фишера. Впрочем, там, по ее оценке, это слово еще не воспринималось в качестве термина³.

Действительно, так и было; но предысторию данной категории необходимо продлить. Вопреки утвердившимся оценкам, за два с лишним десятилетия до мнимого изобретения термина Фишером *Fortspinnung* уже присутствовал

¹ Сейчас О. В. Лосева готовит к печати книгу с более подробным освещением данной проблемы.

² У Курта этот вариант нередок (см. далее), у Фишера — единичен [40, 55]. Вопрос о терминологическом приоритете, не столь важный, оставим в стороне, а пока лишь отметим, что Фишер и Курт — ровесники (родились в 1886 году), оба учились в Венском университете и оба — у Гвидо Адлера, формируясь, как можно предположить, в одной научной атмосфере. И хотя труд Курта вышел из печати двумя годами позже, чем у Фишера, он настолько значителен, в том числе по объему (525 страниц против 60 страниц Фишера), что, вполне вероятно, создавался в известной мере параллельно с исследованием Фишера.

³ Контекст римановского словоупотребления позволяет представить переведенный Лосевой фрагмент, процитированный в ее статье [12, 238].

С благодарностью Д. Г. Ломтеву за предоставленную информацию упомянем и значительно более ранние случаи использования в литературе о музыке «еще не термина» *Fortspinnung*: 1838 — в отзыве К. Штайна о только что опубликованном втором томе «Учения о музыкальной композиции» Адольфа Бернхарда Маркса: «...*bei konsequenter Fortspinnung eines und desselben Motivs...*» (*Stein K. Die Lehre von der musikalischen Komposition <...> von Adolph Bernh. Marx <...> // Allgemeine musikalische Zeitung / Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung. 1838. Nr. 50, 51. Sp. 849*); 1867 — в принадлежащем Карлу ван Брейку аналитическому рассмотрению «Хорошо темперированного клавира» Баха: «...*Fortspinnung des letzten Themaglies...*» (*Bruyck C. van. Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers <...>. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867. S. 138*); 1873 — в монографии Филиппа Шпитты о Бахе: «*motivische Fortspinnung*» (*Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd. 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1873. S. 691*).

в немецком музыковедении, причем именно как термин теоретического наклона⁴. Его использовал в своей книге «Формы инструментальной музыки» (1894) немецкий композитор и музыковед **Отто Клаувель** [45]. И пусть это издание из серии «Всеобщая библиотека музыкальной литературы» не претендовало на высокую науку, оно было достаточно популярно, о чем свидетельствует его перепечатка спустя почти четверть века (1918)⁵.

Отсюда вопросы. Могло ли определение *Fortspinnung* попасть из общеобразовательной литературы в научную? Не исключено. Означает ли отсутствие ссылок на предшественника, что позднейшим «пользователям» термина была неизвестна работа Клаувеля? Не факт. В ту пору копирайт был менее строг; даже серьезные публикации могли обходиться без списка использованной литературы, в их числе — обсуждаемые работы Фишера и Курта.

Как бы то ни было, проникновение в теорию музыки столь значимого в будущем термина случилось гораздо раньше, чем указано в словарях. И хотя на первый взгляд *Fortspinnung* у Клаувеля понимается совершенно иначе, чем у Фишера и особенно Курта (с его собственным подходом), со временем некоторые точки соприкосновения стали намечаться.

Итак, главное. У Клаувеля *Fortspinnung* занимает точно определенные позиции в сонатной форме — настолько определенные, что отмечены на ее схеме.



Ил. 1. Схема сонатной формы в книге Клаувеля [45, 50]

⁴ Проясним языковую проблему. В более поздней англоязычной литературе термин *Fortspinnung* после истолкования его этимологии применяется — во избежание смысловых разночтений при переводе — в оригинальной немецкоязычной форме, а иногда — в сочетании с англ. *spinning-out* [55, 10]. Так же поступим и мы: обсуждая трактовку термина в зарубежном музыковедении, сохраним оригинальную версию, а со сменой теоретического контекста на отечественный перейдем на русское понятие «развертывание», имеющее свои оттенки.

⁵ Отто Клаувель (1851–1917) был серьезным профессионалом. Он изучал композицию в Лейпцигской консерватории у К. Рейнеке и Э. Ф. Э. Рихтера; в его наследии — две оперы, увертюры, немало камерно-инструментальных и вокальных сочинений. Как музыковед Клаувель защитил диссертацию на тему «Канон в его историческом развитии» (1875). Автор многих книг, среди которых «История сонаты от ее начала до современности» (1899, переиздана в 2010), «История программной музыки от ее начала до современности» (1910, переиздана в 1968). Свыше сорока лет преподавал в Кёльнской консерватории.

Как видим, *Fortspinnung* в «1-й части» сонатной формы появляется дважды: а) после «1-й темы», (с указанием на «свободу» [freie]) в преддверии перехода ко «2-й теме»; а затем б) по ее окончании, как предварение «заключительной группы». Далее после «2-й части, разработки», аналогично строится «3-я часть, повторение», где также дважды наступает *Fortspinnung*.

Так что же стоит за этим термином? Краткие авторские комментарии настраивают, скорее, на мотивную работу — мотивное плетение или даже сплетение⁶. Еще в оглавлении книги [45, 3], в ее начальном разделе о всеобщих принципах формообразования, рядом с «образованием мотива» прописано «сплетение мотива» (*Fortspinnung des Motivs*), а именно, «сплетение в двутактовую [мотивную] группу», как уточняется далее [45, 9]. Относительно же того, что происходит в сонатной форме по завершении первой темы, отмечено: «характер темы сохраняется в плетении музыкальных мыслей, которые постепенно формуруются для перехода во 2-ю тему» [45, 44]. В качестве примера подобного перехода приводится секвентный фрагмент (т. 14–19) начального Allegro Сонаты № 10 G-dur (op. 14 № 2) Бетховена⁷.

Таким образом, *Fortspinnung*, по Клаувелю, принадлежит классическим формам; он контактирует с ходами сонатной экспозиции (и репризы), переплетается с ними, оттеняя своим особым состоянием темы с их «твердым основанием» (*fest Untergrund*)⁸.

Такова предыстория термина, а отчасти и самого понятия *Fortspinnung*, до его гораздо более громкого возобновления во втором десятилетии XX века, когда оно оказалось накрепко связано с именем Вильгельма Фишера⁹.

⁶ О глаголе *spinnen* в ABBYY Lingvo x5 говорится, среди прочего, что он «обозначает действие, на характер которого указывает существительное»; соседство с «мотивом», соответственно, привнесит свои оттенки.

⁷ Иной вариант — внезапного перехода — иллюстрирует начальное Allegro бетховенской Сонаты № 5 c-moll (op. 10), где изложение первой темы приходит к своему полному окончанию, а «плетение [Fortspinnung] после такта паузы открывает свободно внедренным звуком *es* модуляцию <...>» [45, 45].

Повторное явление *Fortspinnung*, между «второй темой» и «заключительной группой», Клауфель, в дополнение к схеме, не комментирует. Любопытно, однако, что спустя годы А. Веберн характеризовал данный этап сонатной формы как область «свободной фантазии» [1, 118], будто памятуя еще об одном значении глагола *spinnen* (корневого для почти синонимичных *Fortspinnung* и *Ausspinnung*): выдумывать, *фантазировать*, (даже) плести небылицы.

⁸ Указание на создаваемое сонатными темами «твердое основание», на коем «держится всё здание сонатной формы», призвано подчеркнуть иное положение в фуге. Там тема — «лишь строительный камень, который, по-разному обработанный и многообразно использованный, проникает собой всю постройку, передавая ей свою самобытность <...>» [45, 19].

⁹ Любопытно, что «*Fortspinnung* от Клауфеля» задолго до Фишера попал и в Россию, но остался неопознанным. Дело в том, что Клауфель точно воспроизвел схему сонатной формы (приведенную в иллюстрации I) пятью годами позже в другой своей книге, по истории сонаты [46]. Оперативно переведенная, она печаталась из номера в номер в «Русской музыкальной газете» за 1902 год [8]. Однако тогда *Fortspinnung* «скрылся» в переводе за привычным словом *развитие* [8, 651–652]. И лишь спустя три десятилетия в московской публикации исследования Курта [10] «*Fortspinnung*» обрел русский эквивалент — *развертывание* (о чем далее).

* * *

За исследование о развитии классического стиля из позднебарочного [40]¹⁰, где и отводится одна из ключевых позиций феномену *Fortspinnung*, Фишер не только получил подтверждение высшей академической квалификации¹¹, но и удостоился почетной премии. Вклад Фишера отмечен в авторитетном энциклопедическом издании: «Хотя современное музыковедение ушло далеко от методологии, которую он предложил в 1915 году, значение его новаторского подхода к стилистическому анализу от этого не стало меньше» [37].

И действительно, Фишер, вне зависимости от его роли в создании термина, попытался взглянуть на *Fortspinnung* с более высоких позиций и уловить, опираясь на него, связи и отличия между «староклассическим» (барочным) и «венско-классическим» стилями. Его первые шаги многообещающи. Преследуя крупные цели, ученый начинает с определения главных ориентиров. В предложенной им системе координат противопоставлены два фундаментальных принципа: *Fortspinnungstypus* и *Liedtypus*.

Не будем придирааться к терминам, их уже не раз критиковали¹². Оценим смысловой задел. Пусть не совсем корректно, но указанные «типы» призваны отразить поистине первостепенные для состояния музыки свойства — идущие от происхождения, социального функционирования и соответствующих тому носителей. Первый тип, по Фишеру, коренится в профессиональной музыкальной среде с ее сложным полифоническим языком. Второй тип — фольклорного, танцевально-песенного рода, где свои обычаи.

Ясно, что основанные на них два «главных формальных типа» (как они именуется автором [40, 33]), получают многостороннее выражение. Но едва ли не самое важное относится к тому, «как течет время» (если воспользоваться универсальной формулировкой К. Штокхаузена). И Фишер это, кажется, осознаёт, выдвигая ключевое понятие периодичности — периодичности в широком смысле, думается, периодичности в значении регулярности, в том числе временной. Она есть в танцах-песнях, и ее лишено полифонически усложненное движение, отсюда базовая антитеза: *Liedtypus* ≠ *Fortspinnungstypus*.

Однако, выйдя на это принципиальное положение, Фишер вскоре о нем словно забывает, склоняясь к рассмотрению и *Fortspinnungstypus* сквозь призму восьмитакта (хотя бы в качестве одной из возможностей). Подтверждение тому — многие примеры, которые он приводит, а отчасти — даже наименование этапов в *Fortspinnungstypus*:

Vordersatz — Fortspinnung — Epiloge или *Schlußsatz*

¹⁰ Его полное название по-русски звучит так (в переводе Лосевой): «К истории развития венского классического стиля: опыт сравнительной характеристики староклассического и венского классического инструментального стиля».

¹¹ Doctor habilitatus (лат.), что необходимо для претендующих на должность профессора.

¹² Например, Ф. Блуме отмечал их неадекватность, поскольку один (*Fortspinnungstypus*) подразумевает метод работы, «деятельность», а другой (*Liedtypus*) — жанр или категорию формы; пребывая в разных плоскостях, названные понятия, по Блуме, не отражают ту противоположность, которую должны бы отражать [32, 56].

Не станем сейчас задерживаться на последней стадии — заключения в широком смысле¹³. Обратим внимание на исходный этап, названный Фишером так, будто нас ждет период (а он — главный символ регулярности и как форма принадлежит, по его собственному определению, противоположному, песенному типу). Ведь *Vordersatz* — это традиционный для немецкой теории термин, буквально означающий «вперед [идушее] предложение», за которым следует *Nachsatz* — «после [идушее] предложение». Эта взаимообусловленная пара составляет самое существо периода, основу его бытия. Но ведь периода нет? Нет, утверждает Фишер. Однако начальное построение может быть структурно похоже на предложение (как четырехтакт с каденцией), и этого достаточно¹⁴.

Допустим и это, отставив вопрос о терминах. Согласимся, что «не-период» с квазипредложением в начале возможен, если его «не-периодичность» раскрывается в последующем длинном «прядении» — как это происходит в Куранте из Французской сюиты № 2 с-moll Баха¹⁵, которую Фишер демонстрирует в качестве особо высокоразвитого образца с долгим *Fortspinnung* [40, 29]¹⁶.

Но наряду с длительным «прядением», Фишер допускает (без смены типа) совсем короткое: тем же словом *Fortspinnung* он именуется всего лишь два одно-такта, расположенные между начальным как-бы-предложением с одной стороны и заключением с другой. Именно таков первый пример на *Fortspinnungstypus* у Фишера — «простой», по его характеристике [40, 29].

1

Бах. Английская сюита № 5 e-moll. Сарабанда, т. 1–8
(разметка скобками — по Фишеру, буквенные обозначения
перенесены в таблицу из примера у Фишера)



¹³ Его строение и назначение, не вполне разъясненные Фишером, обсуждаются в статье Лосевой [12, 235].

¹⁴ Не исключено, правда, что *Vordersatz* здесь мыслится в паре с *Schlussatz*, и тем самым выводится из «юрисдикции» периода, который Фишеру совсем ни к чему. Но ассоциативно *Vordersatz* слишком «сросся» с периодом, чтобы их удалось полностью развести. Между тем *Schlussatz* несет свой груз ассоциаций, ведь так (со времен А. Б. Маркса) именуется заключительная партия в сонатной форме. Однако это Фишеру как раз не помеха, поскольку он видит в *Fortspinnungstypus* предтечу сонатной экспозиции — где нет еще побочной, но уже есть заключительная сфера [40, 52].

¹⁵ Здесь и далее Фишер рассматривает только первую часть более крупной формы.

¹⁶ Ее масштабно-структурное наполнение (по нашим данным) таково: 4+20 (включая каданс) или, подробнее: 2+2; 2 1 1 1 1 1 2 2 2 1 1 2 (числами обозначена группировка тактов, полужирным выделены «начальное предложение» и каданс в конце). У Фишера система записи иная, менее привычная для нас:

$$\begin{array}{cccccc}
 4 & & 4 & & 8 & & 4 & & 4 \\
 (2 + 2) + (2 \times 2) + (5 \times 1 + 3) + (2 \times 2) + (3 \times 1 + 1)
 \end{array}$$

| <i>Fortspinnungstypus</i> | | |
|---------------------------|---------------------|-------------------|
| <i>Vordersatz</i> | <i>Fortspinnung</i> | <i>Schlußsatz</i> |
| 2 2 | 1 1 | 2 |
| α α | β β | α_1 |

Вопрос: нам это ничего не напоминает? Ответ: очевидно, что это хорошо известный немецкой теории Satz — важнейшая, наряду с периодом, форма восьмитакта, со своей типичной структурой¹⁷.

Но почему же автор так далеко уходит от им самим заявленного полифонического прототипа? Ведь симметричный восьмитакт в известном смысле даже «антиполифоничен». Не будем, однако, подходить к исследованию более чем столетней давности со своими представлениями о разворачивании, попробуем понять его логику.

Фишер, желая установить связь между разными эпохами, целенаправленно ищет общее для них. И действительно, 8-тактовая модель 22112 есть и у Баха, и у Моцарта (как и у Гайдна, Бетховена и многих других). Но откуда она взялась? Каково ее происхождение? По Фишеру, это результат «монодизации»¹⁸ более сложного полифонического прототипа, сокращения этапа *Fortspinnung* в форме на пути к «новоклассическому» стилю. Однако здесь важны приоритеты. Не отрицая того или иного взаимодействия техники разворачивания с «симметрией» песенно-танцевального типа в барочных композициях и не приуменьшая роли полифонического опыта в выработке классических форм, важно не потерять фундаментальные опоры, в данном случае — регулярный метр как один из трех «столпов» гомофонного формообразования¹⁹. Он вызревал не в полифонической среде, а в песенно-танцевальной (чей след в классическом стиле неистребим). Именно там раньше, чем где-либо, сложился твердый «метрический кристалл» восьмитакта (даже если такты в записи не проставлены). Именно там он обрел свои основные формы — не только периода, но и предложения (*Satz*), задолго до баховских времен (как в анонимном бас-дансе, напечатанном П. Аттеньяном в 1547 году, но и прежде известном в танцевальном обиходе; см.: [5, 184, а также 72, 83]).

Выход к *Satz* (как и к периоду) с другого, полифонического крыла не исключен, но исторически вторичен. Между тем Фишер даже любые классические темы — Гайдна, Моцарта, Бетховена — продолжает толковать в тех же «противогомофонных» (по своей природе) категориях, находя *Fortspinnungstypus* в начальной теме соль-минорной Симфонии Моцарта, в Скерцо из Пятой симфонии Бетховена, в известной ре-мажорной Сонате Гайдна.

¹⁷ Не случайно более поздние авторы неоднократно обращались к проблеме соотношения фишеровского *Fortspinnungstypus* и *Satz*: одни — постулируя их тождество и отдавая предпочтение *Satz* (как Э. Ратц [56, 25]), другие — уточняя за Фишера их отличия (как К. Дальхауз [36, 24–25]), третьи — просто констатируя «историческую преемственность» (К. Кюн [47, 59]). В нынешнем веке дискуссии вокруг периода, *Satz* и *Fortspinnung* продолжились, включая уже и «толкование толкований» (как в «Пролегоменах» С. Роринджера [59]).

¹⁸ В смысле монодии XVII века, с ее солирующим голосом и «генерал-басовым» сопровождением (как предтеча гомофонии).

¹⁹ Два других — тональная гармония и гомофонный тематизм.



И вот что примечательно: в целом форма периода в приведенной гайдновской теме не отрицается, но внутри каждого предложения отмечено присутствие *Fortspinnung*²⁰. О чем это говорит? О том, что фактически термин применяется в другом значении. «Долгопрядения» нет и в помине, есть вычленение (немногих здесь) отдельных частиц. А это прерогатива универсального метода дробления (по-русски), или ликвидации (по-английски и по-немецки, у А. Шёнберга [60, 58; 59, 31], или фрагментации (в американском варианте, у В. Каплина [34, 41]).

Фактически от многообещающей целостной концепции формы, более того — особого метода мышления, остается абстрагированный структурный прием, применимый при любом письме (полифоническом и гомофонном), метре (регулярном и нерегулярном), функциональном назначении (экспонировании и развитии).

После этого не приходится удивляться, что Пауль Мис (еще один автор из признанной четверки «первопроходцев»), прямо декларируя свою приверженность свежему на тот момент методу Фишера, последовательно прилагает его к музыке Бетховена — в интереснейшем по материалу исследовании его эскизов (1925) [54]. Данная работа Миса, переведенная на русский язык (1932) [17], ценна для нас множеством нотных образцов, приоткрывающих творческий процесс у Бетховена; но аналитические комментарии в ней поражают своей эклектичностью (если не сказать внеисторичностью). Так, 16-тактовый период из финального Allegretto Квартета op. 18 № 6 Бетховена трактуется Мисом (вослед гайдновской теме у Фишера) как смешение двух типов: «песенного» (в соотношении двух 8-тактовых предложений) и «развертывания» (в строении каждого восьмитакта: 22112) [17, 258]. В итоге простодушная песенно-танцевальная мелодия в совершенно естественной для нее форме (конечно же — из *Liedtypus*) подается как научный монстр с причудливой генеалогией. А всё потому, что глубинное временное течение (направляемое многими силами) и «структурная рябь» на поверхности (тактовая группировка местного значения) расцениваются как явления равновесомые и конкурентоспособные.

Напротив, с учетом временной природы «классического стиля» и естественных для него гомофонных форм можно уверенно утверждать, что *Fortspinnungstypus*

²⁰ По Фишеру [40, 54], однократ и его повторение составляют *Vordersatz*, а следующий двукрат — *Fortspinnung* (вместе с заключением, надо полагать), что может показаться совсем странным. Однако с учетом истинного метра ($\frac{3}{4}$), считая не в графических тактах, а метрических, легко узнаваемая на слух модель получает рациональное подтверждение: 8-тактовые на самом деле предложения имеют ту же структуру 22112, что и ранее упомянутые образцы.

(как он изначально позиционировался Фишером) в классических композициях отсутствует²¹. Рыхлая метрика в хообразных развивающихся построениях может ассоциироваться с ним лишь внешне и вне общего контекста. Потому что в классических формах «рыхлость» ходов выявляет свое особое качество в противостоянии «твердой» метрике тематического экспонирования, чего нет в насквозь «эластичном» *Fortspinnung*.

Закономерно поэтому, что подобные аналитические опыты с *Fortspinnungstypus* на венскоклассической почве не получили в дальнейшем продолжения (если не считать упомянутого терминологического отождествления *Fortspinnung* с дроблением-ликвидацией²²). Однако в связи с барочной музыкой фишеровская модель «*Vordersatz — Fortspinnung — Epiloge*» закрепились довольно прочно, причем адресованная как формам с относительно длительным этапом *Fortspinnung*, так и симметричным структурам типа *Satz* [47, 41–45, 150–157]. В результате особое временное состояние барочных форм полифонического генезиса в аналитическом плане оказывается стертым²³.

* * *

Эрнст Курт свое известное исследование о линейном контрапункте (1917) [49] (русский перевод — 1931, [10]) начал в то же время, что и Фишер, с той же стилиевой (Бах) и понятийно-терминологической (*Fortspinnung*) платформы. Но, повернувшись в другую сторону эволюционного потока — линейно-контрапунктическую, с мелодической полифонией Баха в наивысшей точке развития — он уловил в феномене *Fortspinnung* то главное, что ускользнуло от Фишера. При этом Курт также постоянно апеллирует к классицизму, и намеренно — в его бетховенском, предельном выражении; но с целью раскрыть протиположную природу полифонического и классического стилей²⁴, свойственных им методов мышления и техники²⁵.

²¹ Исключительный, действительно напоминающий о разворачивании характер изложения у Бетховена есть в его стилизованной «под Баха» фортепианной Прелюдии f-moll (WoO 55), но о ней — особый разговор [35].

²² Это наглядно отражено на портале musikanalyse.net в курсе Ульриха Кайзера, профессора Мюнхенской высшей школы музыки и театра [44]. В схеме строения формы *Satz* участок дробления обозначен двойственно: *Fortspinnung (Liquidierung)*, хотя «прядение» и «ликвидация» в прямом значении имеют противоположный смысл. Антон Веберн в своих лекциях по музыкальной форме постоянно указывал на развитие во второй половине *Satz* (в главной теме первого Allegro фортепианных сонат № 1, 3, 5 Бетховена), пользуясь только словом *Entwicklung*, тесно связанным с разработочным развитием [62, 240, 243, 247].

²³ К концу XX века активизировалось внимание к явлению *Fortspinnung* в американском музыковедении. Л. Дрейфус [39], В. Каплин [34], Дж. Хепокоуски и Д. Уоррен [43], К. Матч [55], преследуя — каждый — свои научные цели, пытаются внести соответствующие уточнения в теорию *Fortspinnung*; но в целом они остаются в русле той же фишеровской традиции.

²⁴ Такова принятая у Курта категориальная пара — логически не безупречная, но понятная; примем и мы ее как дань научному прошлому.

²⁵ «Основу формальной техники <...> разворачивания (*Weiterverspinnung*) легче понять, противопоставляя ее классической технике мелодического развития (*Entwicklungstechnik*)» [10, 153; 49, 202].

Он не ищет стабильную структурную модель развертывания²⁶ (подобно Фишеру), но ищет главный — и потому стабильный — принцип. А главное, и Курт это прекрасно понимает, заключено в характере временного течения; им и занят исследователь постоянно, какой бы аспект в данный момент ни рассматривался.

Как и Фишер, Курт исходит из противоположного базового прототипа в разных стилях: регулярного песенно-танцевального (у классиков) и свободно длящегося полифонического (у Баха). Но, в отличие от Фишера, он не забывает об этом «генетическом» расхождении, а всячески подчеркивает его и с разных сторон обосновывает. Курт принципиально и резко противопоставляет полифоническое и классическое формование, и прежде всего ввиду их совершенно разного метрического строения (или «ритмического», как он говорит)²⁷. Курт апеллирует к римановской теории симметричной классической метрики с ее дифференциацией на легкие и тяжелые такты и экстраполяцией, переводящей подобные отношения (с усилением) на новые масштабные уровни. Отсюда — равномерное членение и сложение классической композиции, даже в мелодическом плане, из отдельных отрезков: «...в классицизме основанное на чувстве шага ритмическое ощущение выступает с такой силой, что острота его акцентов разрушает безграничное действие мелодической энергии (линейное движение разрезается правильными зарубками). Как строение самой линии, так и весь характер классической мелодии коренятся в сильнейшем, полном жизни ощущении ритмической силы» (разрядка автора. — Т. К.) [10, 129; 49, 155].

Противоположное временное состояние свойственно «доклассической полифонии», где становление мелодической линии «происходит в свободном развертывании (*freier Ausrippung*), независимо от периодичного округления, а главное, от двутактового последования тяжелых [опорных] моментов» [10, 127; 49, 152]. В отличие от равномерности классического членения, «основная черта полифонной линии — безмерность ее развертывания (*Ausspinnung*)» [10, 128; 49, 154].

Выражению того и другого состояния служат разные виды техники, обусловленные природой их материала. «Техника мелодического *развертывания* (*Fortspinnungstechnik*) в полифоническом стиле» [10, 163; 49, 224] и «бетховенская техника мотивного *дробления* (*Zerkleinerungstechnik*) как следствие классического

²⁶ Будем говорить о концепции Курта, применяя русскую версию термина: и потому что она появилась в отечественной науке из перевода монографии Курта; и потому что у самого Курта используется даже не два, а три близких слова: *Fortspinnung*, *Ausspinnung*, *Verspinnung*. Но главное потому, что русское развертывание (включая временное) больше соответствует обобщенной концепции Курта, чем материально-суженное «прядение». И еще одно пояснение. Очень непростой для перевода текст Курта в русском изложении подчас слишком свободен в передаче ключевых для данной темы выражений: *развертывание* в его разных словесных вариантах и *развитие*, также со своими оттенками. Поэтому при цитировании опубликованного перевода З. Эвальд в него внесены необходимые уточнения, отчего ссылки даются на оба издания, оригинальное немецкое и переводное русское.

²⁷ Далее в цитатах и в близких к тексту пересказах авторское словоупотребление сохраняется; но надо учитывать, что посредством термина «ритм» (с производными) у Курта нередко обозначаются явления метра, согласно современной теории.

мелодического принципа» (курсив мой. — Т. К.) [10, 169; 49, 236], по Курту, суть антиподы, тогда как у Фишера они фактически смыкаются.

Бетховенский принцип «лежит в самой основе песенной мелодики; классическая тема уже через ее постоянные [метрические] зарубки предназначена к этой технике дробления. В акцентной пульсации заложен повод к такому расщеплению темы на ее части-мотивы, отчего она будто сама крошится. Двухтактово-акцентированная мелодия склонна по своему техническому сложению к ломкости, тогда как полифония с ее непрерывными переходами (Uebergang) и линейным развитием — к гибкости» [10, 169; 49, 236–37].

В основе разворачивания (Fortspinnung), по Курту, лежит особая техника текучего, плавного перехода (eine Technik des fließenden Uebergangs) [10, 163; 49, 224], которая напрямую связана с полифонической линейностью. В продлении-разворачивании уместны более нейтральные элементы, тогда как в классическом дроблении — наоборот. «В противоположность классическому методу работы, предпочитающему использовать наиболее характерное зерно (Kern) темы и мотива, в процессе мотивного разворачивания (Ausspinnung) часто выбираются наименее заметные тематические фрагменты и подвергаются мотивной переработке в близкие образования; благодаря своей малой характерности, они больше подходят для техники незаметного, постепенного выведения (Verfließen) из тематического зерна (Kernbildung)» [10, 173; 49, 244].

Противоположен и результат. «Классическая тема раскалывается (zerspaltet sich), тема старого линейного искусства растворяется (zersetzt sich). Бах позволяет теме в мелодическом разворачивании (Fortspinnung) постепенно распускаться, расплетаться (auflösen), тогда как для классической, особенно бетховенской техники <...> характерна концентрация на мельчайших мотивных частицах — в противоположность расширению в разворачивании» [10, 173; 49, 245].

И вновь о главном: «Настоящее отличие между баховским методом работы, основанном на искусстве постепенного преобразования (Uebergangsentwicklung), и классической техникой тематического дробления заключено в совсем разных мелодических основаниях, в кинетической и ритмической энергии» [10, 175; 49, 247].

И лишь после того, как противоположный принцип обсуждаемых явлений четко обозначен, Курт очень осторожно оговаривает возможность их эпизодического соприкосновения. «Некоторое приближение» к классической технике он признает у Баха в отдельных, «сильно стилизованных» частях сюит, сохраняющих непосредственную связь с танцем, например, в Бурре I из Сюиты № 4 Es-dur для виолончели [10, 175; 49, 247]. Тогда как в классических формах, где «вообще гораздо реже бывают сами по себе развернутые мелодические линии (fortgespinnene melodische Linienzüge) долгого автономного дления», он видит «намек на разворачивание линии (Linienverspinnungen), сохраняющее отдаленное родство со старой, доклассической техникой (Fortspinnungstechnik) <...> в тех переходных мелодических образованиях <...>, которые принято называть в учебниках композиции “ходами” (Gang)» [10, 175; 49, 248]. Вспомним Клаувеля: случайно или нет, в том же или несколько ином смысле он использовал свой термин *Fortspinnung*, но место ему в классической сонате Клаувель видел близ ходов, как и Курт. То самое, где песенная метрика ослабевала, а структура становилась

«растяжимой». Действительно, налицо «намек» на старую технику, согласимся с Куртом, но никак не тождество.

И вновь, указав на возможность отдаленного и нечастого подобия между старой и новой техникой, Курт предостерегает от потери главного ориентира — временного, метрического, особенно важного в условиях сближения: «...различие классического и полифонического стилей состоит в первоначальном преобладании того или иного ощущения, определяющего их сущность; важно установить, который из принципов обуславливает оформление мелодической линии. В течение исторического развития, кончающегося Бахом, сила ритмического ощущения проявляется в полифонической линии в возрастающей интенсивности ударений. Но эта интенсивность нигде не достигает той степени, как в классической мелодике» [10, 129–130; 49, 156].

Напротив, оглядываясь назад, Курт угадывает становление мелодической линейности с ее длением в качестве природного свойства задолго до баховской мелодики. «Если песенно-классический принцип мелодической структуры имеет корни в танце, то линия полифонии исторически восходит непосредственно к протестантскому хоралу», а тот «восходит в своих основных чертах еще глубже, к мелодике грегорианского хорала». Таким образом, «грегорианский хорал таит в зародыше историческое начало принципа формы, покоящегося на свободно развертывающемся (*fortgesponnener*) линейном формовании» [10, 133; 49, 161].

Как видим, «ретроспективная парадигма» привела Курта, по существу, к противоположным выводам сравнительно с Фишером; общее у них едва ли не одно слово *Fortspinnung*. И хотя современные исследователи даже перестали упоминать Курта при обсуждении *Fortspinnung* фишеровского корня²⁸ (по-своему справедливо: у Курта — не про то), его, Курта, концепция представляется в широком смысле более продуктивной и перспективной (о чем далее).

Важную, но тоже, в общем, забытую позицию в русле этой концепции занял Фридрих Блуме [32], ясно заявивший о противоположной сущности разв е р т ы в а н и я и р а з в и т и я (подразумевается разработочное развитие, *Entwicklung*)²⁹. По их стопам следовал Гюнтер Альтман в учебнике формы [31], базовом в свое время для Восточной Германии и уже по этой причине ныне не вспоминаемом³⁰. Но для нашей, отечественной теории именно размышления Курта имели первостепенное значение, причем в самом широком плане: для общего представления о природе полифонии, а через то и о феномене развертывания.

²⁸ Показательна совсем свежая статья американца Матча, где в обзоре работ о данном явлении фамилия Курта отсутствует [55].

²⁹ Если в *Entwicklung*-развитии Блуме видит внутреннюю связь мотивов на основе выведения одного из другого, то *Fortspinnung* для него означает процесс соединения независимых звеньев — последовательность мотивов, связанных не «субстанциально», но внешне, своим местоположением [32, 58].

³⁰ Альтман, также подчеркивая разные способы мотивной работы в различных стилях, внес соответствующие уточнения в термины: у него это *Fortspinnungsmotive* (в полифонической музыке до середины XVIII века) и *Entwicklungsmotive* (в гомофонной музыке XVIII–XIX веков) [31, 62].

* * *

Хотя внешне отечественная наука в попытке построения конкретной структурной модели развертывания следовала за Фишером, в действительности она продвигалась своим путем, как в отношении внутреннего понимания искомой модели, так и в ее терминологическом оформлении. Восприятие куртовской полифонической позиции уберегло нашу теорию от саморазрушительного (для исходной идеи развертывания у Фишера) смешения антагонистических явлений. Симметричные восьмитакты у нас никто и никогда с позиций развертывания не трактовал; проистекающая из полифонии «неизмеримость развертывания» в отечественных трудах изначально подразумевалась и принималась в качестве природного его свойства. Но эта эмпирически воспринятая сущность развертывания не нашла должной теоретической поддержки на фоне идеологических процессов в нашей культуре 1930-х годов. Труд Курта, с большим пиететом представленный в русской публикации ее редактором, Б. В. Асафьевым, автором обширной вступительной статьи, имел профессиональный отклик в отечественной музыкальной среде. Однако со сгущением идеологической атмосферы размышления Курта (несмотря на признание ряда его положений) получили клеймо формализма³¹. Та же участь постигла метрическую концепцию Римана, на которую опирался Курт. Понятно, почему продвижение в данном, генеральном для развертывания, метрическом его обосновании надолго застопорилось, и у нас стали появляться свои «оксюмороны», затемняющие суть вещей (начиная с главного, «фирменного» термина: период типа развертывания, о чем далее).

Но в целом это ключевое для освоения идеи развертывания десятилетие у нас в стране, по сути, «окутано тайной». Это тем более удивительно, что вскоре после Великой отечественной войны наше музыкознание уже имело как бы «готовый результат» — отечественную версию и самого принципа, и вырастающих на его основе структур. Но о времени кристаллизации этого оригинального подхода, включая его терминологию, почти нет письменных свидетельств.

Впервые только в «Музыкальной форме» И. В. Способина (1947), а именно, в параграфе о «старинной двухчастной форме» в печатном виде зафиксированы понятие и структура «периода типа развертывания» и указано, что он «по своей тематической конструкции близок обычному типу полифонической темы в фугированной музыке» [22, 235–236]. С наглядным — в виде

³¹ Усугубленного фундаментальностью основания: «...тесно связанный с философскими взглядами Курта, а потому очень глубоко лежащий формализм его теории» [13, 27], непоправимый в принципе: «...если формализм многих других теорий, например метро-тектонизма, связан с отрывом формы от содержания или (у Римана) с непониманием единства формы и содержания, то у Курта формализм связан с установлением примата формы над содержанием путем отождествления и содержания с игрой “сил”, “потоков”, “напряжений”, “энергий”, которые для Курта в конечном счете оказываются и формой, и содержанием. В то же время это отождествление формы и содержания приводит Курта к отрицанию содержания в действительном значении этого слова (музыка — только “потоки особой энергии”), так и к отрицанию формы (форма — “только процесс” но не результат процесса)» [там же, 29–30] (разрядка автора. — Т. К.).

параллельно изложенной схемы — разъяснением: подобно тому, как в теме фуги имеются «индивидуализированная часть» и «общие формы движения», период типа развертывания включает «начальное ядро темы» и «развертывание» (с секвенцированием, которое характерно и для общих форм движения в теме фуги). При этом относительно заявленного «периода» уточнялось, что такое строение типично для произведений, «в которых сказывается влияние полифонической мелодики и фактуры» [22, 235]. И еще важный момент: обозначена гармоническая функция ядра, «всесторонне определяющего главную тональность» [22, 236] — в дополнение к тематическому потенциалу, который обычно акцентируется.

Приведенные положения надолго закрепились в отечественной науке и педагогике, поэтому было бы полезно прояснить их истоки и выявить более и менее сильные стороны, которые с сегодняшней, теперь уже далекой позиции заметнее.

Принципиальным достоинством следует признать понимание полифонической природы модели «ядро — развертывание» (где, заметим, в данной формулировке отсутствует «точка», каданс — согласно линейно-контрапунктической склонности к продлению, можно думать)³². Тем острее вопрос: как при столь четко установленном фундаментальном существе явления — полифонического генезиса — возникла эта странная словесная комбинация: ядро и... период? Откуда она взялась?

Как ни удивительно, отыскать первоисток даже «головной части» названной формулы — ядро — оказалось затруднительно. В западной теории развертывания, как мы видели, «ядра» нет. В полифонических трудах времен ее создания и всей первой половины XX века оно в явном виде также отсутствует. В известных учебниках XIX века, переведенных и опубликованных в дореволюционной России,

³² По свидетельству В. П. Бобровского, «понятия “ядро” и “развертывание” как функциональные разделы полифонической темы прочно закрепились в советском музыкознании в тридцатые годы, особенно в курсах по анализу Л. Мазеля и В. Цуккермана» [3, 5]. Однако никаких письменных следов этого найти не удалось. Пока что нам известна лишь статья В. В. Протопопова 1940 года, посвященная тематизму С. И. Танеева [18]. В связи с главными темами ансамблевых «сонатных *allegri*» там указано, что «...Танеев, в общем, исходит из баховского принципа деления темы на две части: “ядро” (т. е. более индивидуализированная часть мелодии) и “развертывание” (т. е. более общие формы движения)» (разрядка автора. — Т. К.) [18, 69]. В сноске названо несколько примеров из музыки Баха, а также подчеркивается, что истоки подобного строения уходят в XVII век (и даже в XVI), к фугам Пахельбеля, Букстехуде, Бёма и других предшественников Баха [там же]. Была ли это первая печатная фиксация данного положения, уверенно утверждать не беремся (попытка установить бесспорный первоисточник указанной формулировки пока не дала иного результата даже при участии серьезных полифонистов). Тремя десятилетиями позже, в статье К. И. Южак середины 1970-х принцип «ядро — развертывание» трактуется шире, как «наиболее типичный среди всех композиционных принципов полифонии, нашедших концентрированное выражение в ее тематизме» [29, 42]. Значимость модели «ядро — развертывание» как одной из структурных закономерностей темы фуги подтверждается в незавершенном учебнике полифонии А. Г. Чугаева (1980-е годы) [29, 242–243].

никаких следов «ядра» не видно³³. В тогда еще редких отечественных пособиях тоже³⁴. Так откуда оно?

По вариантному словоупотреблению — когда говорится то «ядро», то «зерно» (в том числе у одного и того же автора, например, у В. А. Цуккермана) — можно предположить, что за ними стоит все же иноязычное слово, допускающее неоднозначный перевод. Скорее всего, это немецкое существительное «Kern», которое подразумевает обе «растительные» версии: ведь речь не идет здесь о пушечном ядре, но вероятнее, о ядре как о порождающем начале³⁵.

Целенаправленные поиски не без труда, но вывели на слово «Kern» в подходящих для нашей темы обстоятельствах — применяемому, однако, редко и не систематично. Пару раз «Kern» обнаружился³⁶ в полифонической части «Учения о музыкальной композиции» А. Б. Маркса (1838). Однажды — в связи с неким приметным интервалом, который может стать в фуге «ядром темы» (Kern des Themas) [52, 257]. Другой раз — при обсуждении свободных полифонических форм, где от имитируемой мелодии постепенно остается только «Kern» [52, 208]. И здесь нас, конечно, интересует русскоязычная версия, если таковая имеется, — ведь мы ищем корни позже закрепившегося в отечественной теории понятия. Такая версия есть, пусть она и выдвинута при переводе аналогичного материала из «Всеобщего учебника музыки» Маркса [16]. В оригинале слово «Kern» появляется при обсуждении «фигурированного» хорала, то есть имеющего мелодически развитое окружение; в таком контексте «Kern» относится к мотиву, проводимому имитационно в пласте обработки³⁷.

Таким образом, исподволь у Маркса намечены оба важных для полифонической композиции значения: а) ядро как характерный интервал, определяющий

³³ Назовем «Учебник фуги» Э. Р. Э. Рихтера (СПб., 1873); «Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуги» Л. Бусслера (М., 1885), «Фуга» и «Анализ фуги» Э. Праута (М., 1900; М., 1915).

³⁴ «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки» А. С. Аренского (М., 1893–94), «Музыкальное образование. Основы музыкально-теоретических знаний» А. И. Пузыревского (СПб., 1903), «Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах» В. М. Беляева (М., 1915).

³⁵ Среди многих значений нем. «Kern» первыми названы: косточка, ядро, зерно, семя, сердцевина; и далее в переносном смысле — суть, сущность, что в нашем случае тоже вполне уместно.

³⁶ В немецком «Kern» — мужского рода.

³⁷ Приведем оригинальный текст и его перевод из русского издания XIX века (первое — СПб, 1872). На современный взгляд несколько корявый, он важен как историческое свидетельство проникновения «предформы» будущего термина. Оригинал: «In den Figurationen ist ein kleines Motiv (oder deren zwei, drei) der eigentliche Kern und Trieb des ganzen Stimmgehalts; eine Stimme nach der andern ergreift dieses Motiv und führt ihren Gesang dann weiter» (курсив мой. — Т. К.) [53, 278]. Перевод: «В фигурациях главное основание, зерно всего голосового состава образуют один или несколько небольших мотивов; голоса подхватывают этот мотив попеременно и развивают далее свою мелодию» [16, 286].

Не будем забывать, однако, что слово «зерно» в контексте музыкального творчества употреблялось по-русски и без всяких иноязычных влияний, например П. И. Чайковским: «Обыкновенно вдруг, самым неожиданным образом, является зерно будущего произведения» (из письма к Н. Ф. фон Мекк от 17 февраля / 1 марта 1878 года) <http://www.tchaikov.ru/1878-101.html> (дата обращения: 01.03.2021).

интонационный облик темы, и б) ядро как мелодическая фигура, «малая тема» существенная для сложения композиции³⁸. Это, можно сказать, предформы понятия ядра (или зерна), которые проросли на русской почве, а как именно — под прямым воздействием зарубежных источников или благодаря лишь «первотолчку» извне — не так важно)³⁹.

Ну, а период? Как он оказался в столь малоподходящей «околополифонической» среде? Выскажем не лишнее исторических оснований предположение.

Дело в том, что в курсе полифонии, в советские времена читавшемся в Московской консерватории, долгое время (даже в 1970-е годы) было в ходу полувыражение-полутермин «полифонический период». В печатном виде впервые появившийся в «Учебнике полифонии» С. С. Скребкова (1951) [20], а далее принятый в учебнике С. С. Григорьева и Т. Ф. Мюллера (1961) [4], он, скорее всего, употреблялся и раньше. Однако в «Полифоническом анализе» Скребкова (1940) [20] его нет, и нетрудно догадаться, почему. Имея сугубо методическое назначение, наименование «полифонический период» в обоих пособиях подразумевало прежде всего форму учебных упражнений в строгом стиле, весьма далеких от художественной практики. Тем не менее, подобное словоупотребление, судя по всему, было настолько привычным, что долгое время не приводило к «когнитивному диссонансу», несмотря на явную внутреннюю противоречивость⁴⁰.

³⁸ Г. Рима с подобной целью использует слово «Kopf» — голова. Напоминая о важности «характерной “головы”» для гомофонной темы (о чем говорилось ранее), он указывает на еще большую необходимость «такой приметной головы для темы фуги» (курсив мой. — Т. К.) [58, 142]. И этот выразительный образ — потенциальный термин — также не остался без внимания русского музыковедения: например, для научной речи Ю. Н. Холопова весьма характерно выражение «головной мотив» и ему подобные.

У Курта помимо «зерна» (Keim, см. цитату на с. 83) иногда встречается близкое к нему «Keim» — зародыш, росток [10, 133; 47, 161], но оба они употребляются в общесмысловом значении, не как структурно-функциональная единица композиции.

В. Н. Холопова в рамках «периода типа развертывания» вместо «ядра» говорит о начальной мотивной группе, «по продолжительности аналогичной итальянскому *soggetto*, немецкому *Subjekt*, то есть “малой теме” эпохи Возрождения» [25, 255], напоминая тем самым о полифоническом прототипе этого явления.

³⁹ За рубежом процесс научного «прорастания» может быть еще дольше. Так, в известном «Учении о музыкальной форме» Х. Ляйтхентритта ни в первом издании (1911), ни в расширенном третьем (1927; последующие идентичны) в характеристике органной Хроматической фантазии Баха никакого «ядра» нет; о начале сказано просто: «из быстрого, устремленного вверх и вниз пассажа <...> рождается целое» [50, 383]. И только 40 лет спустя, в переработанном автором англоязычном издании (1951) появилось «nucleus»: «ядро всей пьесы, порождающий пункт, — быстрый пассаж в его восходящем и нисходящем движении...» (курсив мой. — Т. К.) [51, 376].

⁴⁰ Поистине безграничная основа подобного определения периода — «музыкальная мысль, замкнутая каденцией» [4, 138] — вообще выводит его за пределы какой-либо художественной конкретности, а два приведенных примера из музыкальной литературы (оба значатся как заимствованные из *Missa Brevis* Палестрины, даны без текста) — поражают своей несопоставимостью. Первый (пример 178, в *Missa Brevis* нами не найден) — это трехголосный контрапункт (всего 6 тактов), без внятного начала, но с солидной каденцией на *d* [там же, 121–122]. Второй (пример 200) — из *Benedictus* [там же, 144–146], где полифоническим периодом названы первые 18 тактов [там же, 138], являющие собой трехголосное фугато (на первое полустроичие, *Benedictus qui venit*) с дополнительным, 4-м проведением. Почему и то, и другое трактуется как период, пусть и полифонический, авторами не разъясняется.

Такой взгляд сквозь призму «периода», несомненно, ослаблял господствующую в отечественной теории позицию, когда полифонической природы текущая модель «ядро — развертывание — каданс» загонялась, пусть умозрительно, в чуждую ей «коробку» квазипериода, который и сам терял при этом скрещении собственную сущность⁴¹.

Примечательно, что Ю. Н. Холопов никогда по собственной инициативе не пользовался термином «период типа развертывания»⁴², в полной мере осознавая, как и Курт, метрическое отличие старинных форм: почти без выраженных метрических функций тактов и в силу этого — с особой мягкостью и плавностью временного течения, по его характеристике⁴³. Он прекрасно ощущал намеченное Куртом огромное добаховское историческое пространство с близким по сути временным континуумом, для которого развертывание представляет естественную норму бытия, не сводимую к узко понятой структурной модели. Говоря о форме протестантского хораля (1970), Холопов переводит принцип развертывания на иной масштабный уровень, где «исходная конструктивная единица» уже не мотив или мотивная группа, а «мелодическая фраза» [23, 393]. Однако ведущая идея хоральной формы — «сцепление фраз» с характерной функциональной сглаженностью, «не обнаруживающей сколько-нибудь определенной группировки фраз в разделы» [там же, 394] и чуждой «динамике становления» [24, 402], — по своей природе имеет тот же «характер непрерывного развертывания», что и прелюдии, например [25, 372].

Обобщая свойства хоральной мелодики (в сравнении с мелодикой венских классиков), Холопов раскрывает одновременно и суть развертывания как широко понятого принципа, приложимого к разному материалу. Изъятые из сравнительной таблицы основы этого принципа (в хоральном воплощении) таковы: «состояние; внутренняя неподвижность; данность; цельность, монолитность; линия; мелодическая фраза (двух-, четырехтакт); сложение целого из однородных частей; развертывание как мягкие смены, перемещения; тенденция

⁴¹ Мы сейчас не будем касаться инициированного К. Дальхаузом [36, 16] и время от времени возобновляемого вопроса о видении периода в двух ипостасях: поэтической (с симметричной метрикой в основе) и прозаической (на совершенно иных основаниях). Этот вопрос слишком сложен, чтобы касаться его походя (Веберн, например, упоминал о прозе в связи с *Satz* — в противовес рифменно-стиховой сути периода [62, 238, 240; 1, 80]). Признавая важность понимания исторической изменчивости в толковании форм, нельзя, однако, отрицать рискованность оперирования стиховым и прозаическим видом периода в современной аналитической практике: снятие метрических ограничений сулит такое расширение понятия, при котором оно вообще может утратить смысл (по меньшей мере структурный).

⁴² Исключительное для этого ученого словоупотребление — в коллективной программе по «Аналізу музыкальных произведений» (1977), где в разделе о барочных формах, написанном Холоповым (хоть и без указания авторства), было невозможно выходить за пределы единообразной терминологии [23, 15].

⁴³ Конечно, сказанное не означает, что у этой модели не может быть контактов с формами песенно-танцевального метрического типа; они есть, и разнообразные [11, 143–153]. Но по-настоящему уловить их истинное соотношение можно тогда, когда изначальная противоположность метрической природы не вуалируется (в том числе неподходящей терминологией), когда видно, что и с чем сближается, в каких пропорциях и с каким результатом. И такой подход в последние годы находит понимание [9].

к равноправию частей-фраз; свобода комбинирования частей-фраз» [24, 408]. Общий вывод: «плавное движение по кругу» в противоположность движению «по прямым линиям, с сильно выраженными поворотами» у венских классиков (там же). Этот фундаментальный закон старинных форм осуществляется (и чем старше музыка, тем определеннее) посредством «развертывания лада» с обходом его ступеней, по «замкнутому кругу движения в пределах того же качества» [25, 357].

Но осмысление, а отчасти и переосмысление феномена развертывания во 2-й половине XX века касалось у нас не только метрического аспекта. С начавшимся тогда и все продолжающимся раздвижением границ теоретического музыкознания, с выходом в иную историко-географическую и музыкально-эволюционную реальность, расширяется и взгляд на явление развертывания.

Если Мазель отмечает черты развертывания в русской протяжной песне [14, 198]⁴⁴, то Цуккерман обращается к Востоку, не забывая, впрочем, и о старинных фантазийных жанрах (с уже привычным сравнением: «длительное и неспешное разматывание клубка» и т. п.) [27, 30]. Характеризуя «принцип свободного развертывания <...> основанный на непрерывном видоизменении тематического зерна при плавно-поступательном движении», Цуккерман указывает и на более свободную его реализацию, где отсутствует «начальное зерно как определенная тематическая единица [там же, 29]. И всё это восходит к непосредственности импровизационного творчества, будь то устная традиция внеевропейских народов или авангардные поиски второй половины XX века [там же, 41–42]⁴⁵.

Но принцип развертывания прорастал и на другой почве. Бобровский указывает на его проявления у Д. Шостаковича, отмечая в нем новые оттенки⁴⁶. Тенденция к развертыванию усилилась у ряда композиторов школы Шостаковича — Б. Тищенко,

⁴⁴ Раньше об этом писал также В. В. Протопопов [19, 82].

⁴⁵ А. Г. Юсфин (1971), чью позицию разделяет Цуккерман, в разных национальных версиях искусства макома, инструментального кюя, а также в якутском «олонхо», литовском «сутартинес» ощущает общую природу, определяемую им как «монологические формы непрерывного развертывания» [30, 135]. Типичная внутренняя однородность и при этом «исключительная вариантная свобода изложения» [там же, 145] рождает равновесие «между стабильным — центральной идеей — и мобильным — ее конкретным воплощением исполнителями, являющимися, как правило, сотворцами произведения народной музыки» [там же, 141] (во всех случаях разрядка автора. — Т. К.). Показательно, что в контексте Второго авангарда Пьер Булез заявил о размыкающем развертывании восточного генезиса в своем манифесте мобильности «Alea» (1957): «Мы чтим законченность западного произведения, замкнутость его процесса, но ввели еще и “случайность” произведения восточного, открытость его развертывания (déroulement)» [33, 52].

⁴⁶ Он отмечает «...особого рода “тематически концентрированное развертывание”, сущность которого заключается в том, что баховский (шире говоря, полифонический) метод “ядро-развертывание” и в этапе развертывания сохраняет примерно тот же уровень тематической значительности и индивидуализированности, который присущ “ядру”» [2, 26–27].

Ранее вопрос о развертывании в музыке Шостаковича поднимался Протопоповым (1942), который акцентировал, однако, сквозное обновление, возможность «бесконечного следования все новых и новых явлений, все новых и новых событий» (разрядка автора. — Т. К.) [19, 76].

А. Чугаева и других⁴⁷. Еще полнее развертывание как техника и тип чувствования выразилось в новейших явлениях конца века, совершенно непосредственно — в условиях репетитивной техники [7].

И всех их, старые и новые формы развертывания, роднит общее временное состояние, принципиально восходящее к «круговому» статичному мирозерцанию. К нему, в конечном счете, восходят все обозначенные выше фундаментальные свойства развертывания: звуковая однородность, плавность переходов (к слегка иному состоянию, осязаемому на расстоянии, но трудноуловимому в каждый отдельный момент), неизмеримость или безразмерность длениа (допускающего вариативность «короче — длиннее»), функциональное подобие (без противопоставления выраженных контрастных функций типа «изложение — развитие»), статичное пребывание в заданном качестве, а не устремленность к цели.

Для подобного понимания развертывания — как осуществления предзаданного, чему надо только раскрыться во времени и пространстве — «не совсем точный перевод» немецкого *Fortspinnung* оказался в смысловом отношении более плодотворным, чем буквальное «прядение»: развертывание во времени — если не самого времени — образ совсем иного масштаба, чем просто выходящая от прялки нить...

* * *

Подводя итог сказанному, правомерно констатировать: ни одну из существующих концепций развертывания — следующую за Фишером, либо за Куртом (и отчасти прервавшуюся), либо развивавшуюся в нашей стране — нельзя признать ни вполне законченной, ни достаточно последовательной. Тем не менее «наша» теория, при всех ее недостатках, все же вышла на новые историко-культурные рубежи, открыв перспективы изучения развертывания во времена древние и новейшие, на Западе и на Востоке. Мы дозрели до того, чтобы обобщить, а в чем-то скорректировать имеющиеся наработки и продолжить изучение в обоих направлениях: развертывания как относительно стабильной, барочного происхождения, структурной модели (ядро — развертывание — каданс) и развертывания как общего принципа.

Развертывание как барочная модель, в масштабе «всеистории» достаточно локальная, задает тем не менее свои вопросы, разной степени сложности и объема. Назовем некоторые из них, без особого порядка и с сугубо предположительными ответами, которые должны поверяться обширной аналитической практикой и подробными теоретическими обоснованиями (как в пользу указанных предположений, так и, возможно, против них).

1. Необходимы ли все этапы модели «ядро — развертывание — каданс»?
— Предварительный ответ: при выраженной импровизационности в композиции — нет; но чем слабее импровизационное начало, реальное или «изображаемое», тем вероятнее полная модель.

⁴⁷ В исследовании М. М. Иглицкого [6, 75–117] (Глава III. Принцип развертывания в музыке Чугаева) рассматриваются общие закономерности музыкального развертывания и его структурно-психологическая природа, на основании чего раскрываются причины и различные проявления развертывания в «посттональной» композиции.

2. Возможно ли отсутствие заключительного этапа в зафиксированной нотами композиции?
 - Предварительный ответ: да, но в составе более крупной композиции, с перетеканием в очередной раздел.
3. Допустимо ли отсутствие и определенного начального ядра — в дополнение к отсутствующему кадансу?
 - Предварительный ответ: не исключено, хотя это уже выводит реализацию развертывания к границам структурной модели, когда общий принцип может быть ошутим, а модель размывается (прежде всего в условиях фантазийно-импровизационного изложения).
4. Какими качествами (масштабными величинами, структурными единицами, их отношениями) закладывается эффект развертывания, и когда он не чувствуется?
 - Данный вопрос особенно актуален. Даже у Баха всесторонняя реализация принципа по модели «ядро — развертывание — каданс» отнюдь не всеохватна: взаимодействие с песенным «временным измерением» разнообразно и велико; близость к фугированному изложению переводит развертывание в иное структурное состояние (уже не «ровная лента», а с «тематическими узлами», что не совсем равнозначно). Тем более у Генделя, который еще чаще балансирует на грани полифонического/неполифонического. Совсем «серая зона» — очень многое из (профессиональной) музыки XVII века, наименее изученной, где в сцеплении достаточно компактных «полуполифонических» построений нет ни песенной регулярности, ни тянущейся ленты развертывания, которая в принципе не может быть краткой (последнее — однозначно).

Отдельный вопрос, обращенный не только к барочным временам, но уходящий в глубины европейского мышления звуками, это сочетание идеи развертывания и словесного текста, их взаимоотношение и принцип действия. И еще один поворот в движении к сути явления обещает ритмоладовая формульность восточных традиций, где у развертывания свои каноны.

С учетом всего сказанного очевидно: задачи, на которые вывело ныне музыкальную науку развертывание, стали на порядок труднее и многообразнее. Это, с одной стороны, прояснение в данном аспекте общего культурно-исторического контекста, который задает основной тон развертыванию («как мыслить и о чем мыслить»); а с другой — конкретизация вызванных этим контекстом проявлений развертывания на собственно звуковом и структурном уровнях.

Практика развертывания многократно превышает то, что на сегодня отражено — при этом далеко не полно и со многими противоречиями — в музыкальной науке. Главный вывод, однако, в общих чертах ясен: развертывание противостоит развитию (в специальном музыкальном смысле) и распространяется на неизмеримо большие просторы звукотворчества, чем «заповедный ареал» классических форм. Разработочное развитие, порожденное ими (и одновременно их породившее), мощное, но во вселенском масштабе недолговечное, вновь уступает место медленному развертыванию, возвращая музыкальное движение на круги своя.

Список сокращений

MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart

NDG — The New Grove Dictionary of Music and Musicians

Использованная литература

1. Антон Веберн о музыкальных формах. Учение о форме, представленное в анализах (по лекционным конспектам Рудольфа Шопфа) / в переводе и с разъяснениями Юрия Холопова; науч. ред. Т. С. Кюрегян. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2020. 192 с.
2. *Бобровский В. П.* Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1961. 258 с.
3. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
4. *Григорьев С., Мюллер Т.* Учебник полифонии [1961]. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1977. 308 с.
5. *Зубова О. В., Кюрегян Т. С.* Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2018. 276 с.
6. *Иглицкий М. М.* Александр Чугаев в музыкальном искусстве и науке: Дисс. ... канд. иск. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2021. 210 с.
7. *Катунян М. И.* Глава XV. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 465–488.
8. *Клаувер О.* История сонаты от времени возникновения ее до наших дней // Русская музыкальная газета. 1902. Ст. 97–108, 129–137, 193–199, 289–296, 327–333, 364–371, 385–393, 418–425, 457–462, 487–491, 519–526, 585–588, 620–626, 651–654, 689–691, 744–748, 786–789, 811–814, 841–846, 874–878, 901–909, 929–935.
9. *Крупина Л. Л.* Доклассические музыкальные формы. Часть II: Музыкальное формирование в эпоху барокко. Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2017. 292 с.
10. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / перевод с немецкого З. Эвальд под ред. Б. В. Асафьева. М.: Государственно музыкальное издательство, 1931. 304 с.
11. *Кюрегян Т.* Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Сфера, 1998. 344 с.
12. *Лосева О.* О структурной модели барокко, или Что такое развертывание? // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. С. 233–239.
13. *Мазель Л.* Концепция Э. Курта // Л. Мазель, И. Рыжкин. Очерки по истории теоретического музыкознания [1936, 1937]. Вып. II. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. С. 21–104.
14. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений [1960]. 2-е изд. доп. М.: Музыка, 1979. 536 с.

- 94
15. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
 16. *Маркс А. Б.* Всеобщий учебник музыки. Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям музыкального образования / перевод (с 9-го нем. издания) под ред. А. С. Фаминцына [1872]. 3-е, испр. изд. М.: Юргенсон, 1893. 442 с.
 17. *Мис П.* Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля / перевод Г. М. Ванькович // Проблемы бетховенского стиля / ред. Б. С. Пшибышевский. М.: ОГИЗ–Музгиз, 1932. С. 207–338.
 18. *Протопопов В. В.* О тематизме и мелодике С. И. Танеева [1940] // Избранные исследования и статьи / сост. Н. Н. Соколов. М.: Советский композитор, 1983. С. 60–75.
 19. *Протопопов В. В.* О принципах формообразования у Шостаковича [1942] // Избранные исследования и статьи / сост. Н. Н. Соколов. М.: Советский композитор, 1983. С. 75–98
 20. *Скребков С. С.* Полифонический анализ. М.; Л.: Музгиз, 1940. 184 с.
 21. *Скребков С. С.* Учебник полифонии [1951]. Изд. 3-е, дополненное. М.: Музыка, 1965. 288 с.
 22. *Способин И. В.* Музыкальная форма [1947]. 2-е изд. М.: Государственное музыкальное издательство, 1958. 408 с.
 23. [Холопов Ю. Н.] Музыкальные формы Барокко // Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Раздел 2. М.: [б. и.], 1977. С. 11–27.
 24. *Холопов Ю. Н.* Органные хоральные обработки И. С. Баха [1970] // О принципах композиции старинной музыки. Статьи и материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. С. 392–443.
 25. *Холопов Ю. Н.* Некоторые проблемы музыкального формообразования в инструментальных сочинениях И. С. Баха [1971–1985] // О принципах композиции старинной музыки. Статьи и материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. С. 351–391.
 26. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
 27. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М.: Музыка, 1980. 296 с.
 28. *Чугаев А. Г.* Учебник контрапункта и полифонии [1980-е] / ред.-сост. И. М. Иглицкая. М.: Композитор, 2009. 440 с.
 29. *Южак К.* О природе и специфике полифонического мышления // Полифония: Сб. статей / сост. К. Южак. М.: Музыка, 1975. С. 6–62.
 30. *Юсфин А.* Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: Сб. статей / сост. Л. Г. Раппопорт. М.: Музыка, 1971. С. 134–160.
 31. *Altmann G.* Musikalische Formenlehre [1959]. 2. Auflage. Berlin: Volk und Wissen Volkseigner Verlag, 1968. 274 S.
 32. *Blume F.* Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Jg. 36 (1929). S. 51–70.

33. *Boulez P.* Alea [1957] // Pierre Boulez. Relèves d'apprenti / textes réunis et présentés par P. Thévenin. Paris: Editions du seuil, 1966. P. 41–55.
34. *Caplin W.* Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998. 307 p.
35. *Cholopow Ju.* Präludium f-moll für Klavier WoO 55 // Beethoven. Interpretationen seiner Werke. Bd. 1. / hrsg. von A. Riethmüller, C. Dahlhaus. A. L. Ringer. Laaber: Laaber Verlag, 1994. S. 431–432.
36. *Dahlhaus C.* Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax // Zeitschrift für Musiktheorie. Jg. 9 (1978). H. 2. S. 16–26.
37. *Dietz H.-B.* Fischer, Wilhelm // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 8 / ed. by S. Sadie. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 900.
38. *Drabkin W.* Fortspinnung // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 9 / ed. by S. Sadie. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 113.
39. *Dreyfus L.* Bach and the Patterns of Invention [1996]. Third printing. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004. 270 p.
40. *Fischer W.* Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstil // Studien zur Musikwissenschaft. H. 3 (1915). S. 24–84.
41. Fortspinnung // The Harvard Dictionary of Music / ed. by W. Apel. Second edition. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974. P. 329.
42. Fortspinnung // Riemann Musiklexikon. 12. Auflage. Sachteil. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967. S. 299.
43. *Hepokoski J., Darcy W.* Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata. Oxford and New York: Oxford University Press, 2006. 661 p.
44. *Kaiser U.* Periode und Satz. URL: <https://musikanalyse.net/tutorials/periode-und-satz/> (дата обращения: 03.03.2021).
45. *Klauwell O.* Die Formen der Instrumentalmusik. Köln a. Rh.; Leipzig: H. vom Ende's Verlag [1894]. 66 S. (Universal-Bibliothek für Musikliteratur).
46. *Klauwell O.* Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Köln a. Rh.; Leipzig: H. vom Ende's Verlag, [1899]. 128 S. (Universal-Bibliothek für Musikliteratur).
47. *Kühn C.* Formenlehre der Musik [1987]. 3. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1992. 219 S.
48. *Kühn C.* Form // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearb. Ausgabe, hrsg. von L. Finscher. Sachteil 3. Kassel [etc.]: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1995. Sp. 607–643.
49. *Kurth E.* Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. Bern: Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, 1917. 525 S.
50. *Leichtentritt H.* Musikalische Formenlehre [1911]. Vierte Auflage, unveränderter Neudruck der 3. [1927], beträchtlich erweiterten. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1948. 464 S.

51. *Leichtentritt H.* Musical Form. Cambridge [Mass.] Harvard University Press, 1951. 488 p.
52. *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Bd. II. [1838]. Vierte Ausgabe. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1856. 616 S.
53. *Marx A. B.* Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung [1839]. Zehnte Auflage. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1884. 436 S.
54. *Mies P.* Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925. 172 S.
55. *Mutch C.* The Formal Function of Fortspinnung // Theory and Practice. Vol. 43 (2018). P. 1–32.
56. *Ratz E.* Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens [1951]. 2. Auflage. Wien: Universal Edition, 1968. 291 S.
57. *Riemann H.* Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entwicklung der Sonatenform // H. Riemann. Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik. Bd. III. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1901. S. 157–170.
58. *Riemann H.* Große Kompositionslehre. Bd. II: Der polyphone Satz. Berlin; Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1903. 446 S.
59. *Rohringer S.* Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen “Satz” und “Periode”. 1. Teil: Carl Dahlhaus und die Schönbergsschule // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 13 (2016). Sonderausgabe: Carl Dahlhaus und Musitheorie. S. 155–291. <https://doi.org/10.31751/866>.
60. *Schoenberg A.* Fundamentals of Musical Composition / ed. by G. Strang with the collab. of L. Stein. London; Boston: Faber and Faber, 1967. 224 p.
61. *Schönberg A.* Grundlagen der musikalische Komposition. Wien: Universal Edition, 1979. 125 S.
62. *Webern A.* Über musikalische Formen: aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel / hrsg. von N. Boynton. Mainz: Schott, [2002]. 439 S. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung; Bd 8).

Получено: 29 марта 2021 года

Принято к публикации: 28 мая 2021 года

Об авторе:

Татьяна Суреновна Кюрегян — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Kyuregyan, Tatyana S., ed. 2020. *Anton Webern o muzykal'nykh formakh v perevode i s raz'yasneniyami Yu. N. Kholopova* [Anton Webern on Musical Forms, Translated and Commented by Yu. Kholopov]. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).

2. Bobrovskiy, Viktor P. 1961. *Kamernye ansambli D. Shostakivicha* [Chamber Ensembles by D. Shostakovich]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor. (In Russian).
3. Bobrovskiy, Viktor P. 1978. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy* [Functional Fundamentals of Musical Form]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
4. Grigor'ev, Stepan S., and Teodor F. Myuller. 1977. *Uchebnyk polifonii* [Polyphony Textbook]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
5. Zubova, Ol'ga V., and Tat'yana S. Kyuregyan. 2018. *Srednevekoveye i renessansnye tantsy: muzyka v dvizhenii* [Medieval and Renaissance Dances: Music in Movement]. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
6. Iglitskiy, Mikhail M. 2021. "Aleksandr Chugaev v muzykal'nom iskusstve i nauke [Alexandr Chugaev in Musical Art and Science]." Ph. D. diss., Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
7. Katunyan, Margarita I. 2005. "Minimalizm i repetitivnaya tekhnika. 'Novaya prostota' [Minimalism and Repetitive Technique. 'New Simplicity']." In *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The Theory of Modern Composition], edited by Valeriya S. Tsenova. Moscow: Muzyka. (In Russian).
8. Klauwell, Otto Adolf. 1902. "Istoriya sonaty ot vremeni eya voznikoveniya do nashikh dnei [History of Sonata from the Time of Its Emergence till Nowadays]." *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Music Journal] 9: 97–108, 129–37, 193–99, 289–96, 327–33, 364–71, 385–93, 418–25, 457–62, 487–91, 519–26, 585–88, 620–26, 651–54, 689–91, 744–48, 786–89, 811–14, 841–46, 874–78, 901–09, 929–35. (In Russian).
9. Krupina, Larisa L. 2007. *Muzykal'noe formoobrazovanie v epokhu Barokko* [Musical Forming in the Age of Baroque]. Part 2 of *Doklassicheskie muzykal'nye formy* [Preclassical Musical Forms]. Voronezh: Voronezh State Teachers University Press. (In Russian).
10. Kurth, Ernst. 1931. *Osnovy linearnogo kontrapunkta: melodicheskaya polifoniya Bakha* [Foundations of the Linear Counterpoint: Melodic Polyphony of Bach]. Translated from German by Zinaida V. Eval'd. Moscow: Muzgiz. (In Russian).
11. Kyuregyan, Tatyana S. 1998. *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in Music of the 18th–20th Centuries]. Moscow: Sfera (In Russian).
12. Loseva, Olga V. 2016. "O strukturnoy modeli barokko, ili Chto takoe razvertyvanie [On the Structural Model of the Baroque, or What is Fortspinnung]." In *Muzykal'nye miry Yuriya Nikolaevicha Kholopova* [Musical Worlds of Yuriy N. Kholopov], 233–39. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
13. Mazel', Lev A. 1939. Kontsepsiya E. Kurta [The Concept of E. Kurth]. In *Ocherki po istorii teoreticheskogo muzykoznaniya* [Essays on the History of Theoretical Musicology] by Lev A. Mazel' and Iosif Ya. Ryzhkin, vol. 2, 21–104. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (In Russian).
14. Mazel', Lev A. 1979. *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy* [Structure of Musical Compositions] Moscow: Muzyka. (In Russian).
15. Mazel', Lev A., and Viktor A. Tsukkerman. 1967. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Elementy muzyki i metodika analiza malykh form* [Analysis of Musical Compositions. Elements of Music and Methodology of Analysis of Small Forms]. Moscow: Muzyka. (In Russian).

- Elements of Music and Methods of Analysis of Small Forms]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
16. Marx, Adolf Bernhard. 1893. *Vseobshchiy uchebnik muzyki* [The Universal School of Music]. Moscow: Yurgenson. (In Russian).
 17. Mies, Paul. 1932. “Znachenie eskizov Betkhovena dlya izucheniya ego stilya [The Significance of Beethoven’s Sketches for the Study of His Style],” translated by Galina M. Van’kovich. In *Problemy betkhovenskogo stilya* [Problems of the Beethoven’s Style], edited by Boleslaw S. Przybyszewski, 207–338. Moscow: OGIZ–Muzgiz. (In Russian).
 18. Protopopov, Vladimir V. 1983. “O tematizme i melodike S. I. Taneeva [On the Thematic Construction and Melody of S. I. Taneev].” In *Izbrannye issledovaniya i stat’i* [Selected Works and Articles], compiled by Nikolay N. Sokolov, 60–75. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
 19. Protopopov, Vladimir V. 1983. “O principakh formoobrazovaniya u Shostakivicha [On the Principles of Forming in Shostakovich].” In *Izbrannye issledovaniya i stat’i* [Selected Works and Articles], compiled by Nikolay N. Sokolov, 75–98. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
 20. Skrebkov, Sergey S. 1940. *Polifonicheskiy analiz* [Polyphonic Analysis]. Moscow: Muzgiz. (In Russian).
 21. Skrebkov, Sergey S. 1965. *Uchebnik polifonii* [Polyphony Textbook]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
 22. Sposobin, Igor’ V. 1958. *Musikal’naya forma* [Musical Form]. Moscow: Muzgiz. (In Russian).
 23. Kholopov, Yury N. 1977. “Musikal’nye formy Barokko [Musical forms in the Age of Baroque].” Section 2 of *Analiz muzykal’nykh proizvedeniy* [Analysis of Musical Compositions], The program-summary for the history, theory and composition departments of music universities. Moscow: [s. p.]. (In Russian).
 24. Kholopov, Yury N. 2015. “Organnyye khoral’nye obrabotki I. S. Bakha [Organ Chorale Arrangements by J. S. Bach].” In *O printsypakh kompozitsii starinnoy muzyki* [On the Principles of Ancient Music Composition], compiled and edited by Tatyana S. Kyuregyan. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
 25. Kholopov, Yury N. 2015. “Nekotorye problemy muzykal’nogo formoobrazovaniya v instrumental’nykh sochineniyakh I. S. Bakha [Some Problems of Musical Forming in Instrumental Compositions of J. S. Bach].” In *O printsypakh kompozitsii starinnoy muzyki* [On the Principles of Ancient Music Composition], compiled and edited by Tatyana S. Kyuregyan. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
 26. Kholopova, Valentina N. 1999. *Formy muzykal’nykh proizvedeniy* [Forms of Musical Compositions]. St. Petersburg: Lan’. (In Russian).
 27. Tsukkerman, Viktor A. 1980. *Analiz muzykal’nykh proizvedeniy. Obshchie printsypy razvitiya i formoobrazovaniya v muzyke. Prostye formy* [Analysis of Musical Compositions. General Principles of Development and Forming in Music. Simple Forms]. Moscow: Muzyka. (In Russian).

28. Chugaev, Aleksandr G. 2009. *Uchebnik kontrapunkta i polifonii* [Textbook of Counterpoint and Polyphony]. Compiled and edited by Inna M. Iglitskaya. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
29. Yuzhak, Kira I. 1975. "O prirode i spetsifike polifonicheskogo myshleniya [About the Essence and Specifics of Polyphonic Thinking]." In *Polifoniya* [Polyphony], 6–62. Moscow: Muzyka. (In Russian).
30. Yusfin, Abram G. 1971. "Osobennosti formoobrazovaniya v nekotorykh vidakh narodnoy muzyki [Features of Forming in Some Types of Folk Music]." In *Teoreticheskie problem muzykal'nykh form i zhanrov* [Theoretical Problems of Musical Forms and Genres], collected papers, compiled by Lidiya G. Rappoport, 134–60. Moscow: Muzyka. (In Russian).
31. Altmann, Günter. 1968. *Musikalische Formenlehre*. 2. Auflage. Berlin: Volk und Wissen Volkseigner Verlag.
32. Blume, Friedrich. 1929. "Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung." *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 36, 51–70.
33. Boulez, Pierre. 1966. "Alea." In *Relèves d'apprenti*, compiled and edited by Paule Thévenin. Paris: Editions du seuil.
34. Caplin, William E. 1998. *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
35. Cholopow, Juri. 1994. Präludium f-moll für Klavier WoO 55. In *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, vol. 1, edited by Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus, Alexander L. Ringer, 431–32. Laaber: Laaber Verlag.
36. Dahlhaus, Carl. 1978. "Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax." *Zeitschrift für Musiktheorie* 9, no. 2: 16–26.
37. Dietz, Hanns-Bertold. 2001. "Fischer, Wilhelm." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, edited by S. Sadie, vol. 8, 900. London: Macmillan.
38. Drabkin, William. 2001. "Fortspinnung." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, edited by S. Sadie, vol. 9, 113. London: Macmillan.
39. Dreyfus, Laurence. 2001. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
40. Fischer, Wilhelm. 1915. "Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils: Versuch einer vergleichenden Charakteristik des altklassischen und Wiener klassischen Instrumentalstil." *Studien zur Musikwissenschaft* 3, 24–84.
41. Apel, Willi. 1974. "Fortspinnung." In *The Harvard Dictionary of Music*, 2nd edition, edited by Willi Apel, 329. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
42. Eggebrecht, Hans Heinrich, ed. 1967. "Fortspinnung." In *Riemann Musiklexikon*, 12. Auflage, Sachteil, 299. Mainz: B. Schott's Söhne.
43. Hepokoski, James, and Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford and New York: Oxford University Press.

44. Kaiser, Ulrich. 2015. "Periode und Satz." musikanalysenet: Open Educational Resources zur Musiktheorie und musikalischen Analyse. Accessed March 3, 2021. <https://musik-analyse.net/tutorials/periode-und-satz/>.
45. Klauwell, Otto Adolf. 1894. *Die Formen der Instrumentalmusik*. Köln a. Rh.; Leipzig: H. vom Ende's Verlag.
46. Klauwell, Otto Adolf. 1899. *Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Köln a. Rh.; Leipzig: H. vom Ende's Verlag.
47. Kühn, Clemens. 1992. *Formenlehre der Musik*, 3rd edition. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel [etc.]: Bärenreiter.
48. Kühn, Clemens. 1995. "Form." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2nd edition, edited by Ludwig Finscher, Sachteil 3, 607–43. Kassel [etc.]: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler.
49. Kurth, Ernst. 1917. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*. Bern: Akademische Buchhandlung von Max Drechsel.
50. Leichtentritt, Hugo. 1948. *Musikalische Formenlehre*. 4th edition. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
51. Leichtentritt, Hugo. 1951. *Musical Form*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
52. Marx, Adolf Bernhard. 1856. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, vol. 2. 4th edition. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
53. Marx, Adolf Bernhard. 1884. *Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*. 10th edition. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
54. Mies, Paul. 1925. *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
55. Mutch, Caleb. 2018. "The Formal Function of *Fortspinnung*." *Theory and Practice* 43, 1–32.
56. Ratz, Erwin. 1968. *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bach's und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. 2nd edition. Wien: Universal Edition.
57. Riemann, Hugo. 1901. "Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entwicklung der Sonatenform." In *Präludien und Studien*, vol. 3, 157–70. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger.
58. Riemann, Hugo. 1903. *Der polyphone Satz*. Vol. 2 of *Große Kompositionslehre*. Berlin; Stuttgart: Verlag von W. Spemann.
59. Rohringer, Stefan. 2016. "Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen 'Satz' und 'Periode.' 1. Teil: Carl Dahlhaus und die Schönbergsschule." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13, Sonderausgabe: Carl Dahlhaus und Musitheorie, 155–291. <https://doi.org/10.31751/866>.
60. Schoenberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. Edited by Gerald Strang, with an introduction by Leonard Stein. London; Boston: Faber and Faber.
61. Schönberg, Arnold. 1979. *Grundlagen der musikalische Komposition*. Wien: Universal Edition.

62. Webern, Anton. 2002. Über musikalische Formen: aus den *Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel*, edited by Neil Boynton. Vol. 8 of *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*. Mainz: Schott.

Received: March 29, 2021

Accepted: May 28, 2021

Author's information:

Tatyana S. Kyuregyan — Dr. Habil. in Arts, Full Professor at the Music Theory Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory