

ДВОСКИНА ЕЛЕНА МАРКОВНА*dvoskina@gmail.com*

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6

Старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

125009 Москва
Козицкий пер., 5

ELENA M. DVOSKINA*dvoskina@gmail.com*

Ph. D., Lecturer of the Music Theory Subdepartment of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

Senior Research Fellow of the State Institute of Art Studies

5 Kositskiy Ln.,
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ<https://doi.org/10.26176/MSC.2019.36.1.007>**Между «музыкальной формой» и «анализом музыкальных произведений». Учение Г. Л. Катуара о музыкальной форме**

Последняя, неоконченная книга Г. Л. Катуара — «Музыкальная форма» — была завершена и выпущена в свет его учениками. Один из них, Л. А. Мазель, стал основоположником нового курса — «Анализ музыкальных произведений», — который заменил в советских консерваториях прежнюю «Музыкальную форму». Однако этот курс в известной степени восходит к идеям Катуара, которые получили в концепции Мазеля своеобразное преломление. Катуар, в отличие от своих предшественников А. Б. Маркса и Х. Римана, писал не учебник практической композиции, а теоретическое исследование. «Строение музыкальных произведений» Мазеля также не ставит себе практических композиционных задач. В книге Мазеля влияние Катуара прослеживается прежде всего в принципах систематики форм. Как и Катуар, во главу угла он ставит структурный принцип, в котором, однако, не так последовательно, как у Катуара, понимается ведущее начало фактора метрической симметрии. Если Катуар ставит своей задачей найти законы строения музыкальной композиции, то Мазель — описать и перечислить наиболее часто встречающиеся ее свойства.

Ключевые слова: музыкальная форма, анализ, период, метрика, метрический такт, систематика форм

ABSTRACT<https://doi.org/10.26176/MSC.2019.36.1.007>**Between “Musical Form” and “Analysis of Musical Works”. Georgy Catoire’s Doctrine of Musical Form**

The last, unfinished book of Georgy Catoire — “Musical Form” — was completed and published by his students. One of them, Lev Mazel, became the founder of the new course — “Analysis of Musical Works”, which replaced the former “Musical Form” in Soviet conservatories. However, to a certain extent, this course goes back to the ideas of Catoire, which received a peculiar refraction in the concept of Mazel. The Catoire, unlike his predecessors Marx and Riemann, wrote not a textbook of practical composition, but a theoretical study. “The Structure of Musical Works” by Mazel does not set a practical compositional exercises as well. The influence of the Catoire can be seen in Mazel’s book as the principle of forms systematics. Like Catoire, he puts the structural principle at the head, in which, however, the leading principle of the metric symmetry is understood not so consistently as in Catoire’s work. If the main task for Catoire is finding the laws of the structure of a musical composition, then for Mazel it is describing and listing the most frequently encountered properties of it.

Keywords: musical form, analysis, period, metrics, metrical bar, forms systematics

Елена Двоскина

МЕЖДУ «МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМОЙ» И «АНАЛИЗОМ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ». УЧЕНИЕ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ Г. Л. КАТУАРА

Георгий Львович Катуар внезапно скончался весной 1926 года, не успев закончить свою последнюю книгу «Музыкальная форма». От нее остались значительный кусок почти готового текста и некоторое количество набросков и тезисов, по которым можно, однако, составить себе общее представление о том, как Катуар мыслил проблематику и категории музыкальной формы — дисциплины, преподаваемой им в Московской консерватории в последние годы жизни.

Всё, что осталось от задуманной книги, было собрано, обработано и выпущено в свет тремя учениками Георгия Львовича — Д. Б. Кабалевским, Л. А. Мазелем и Л. А. Половинкиным. Издание состоит из двух частей, резко различающихся величиной и степенью законченности текста (см.: [2], [3]).

Первая часть, «Метрика», занимает около 100 страниц. Это практически чистовой текст Катуара.

Вторая же часть, озаглавленная в издании как «Музыкальная форма» (скорее всего, название предварительное) и вышедшая двумя годами позже, имеет объем вдвое меньший; тезисное изложение и смысловые лакуны дают основание думать, что она представляет собой преимущественно черновые записи, наброски и планы, отчасти дополненные записями лекций, читавшихся Катуаром в Музыкальном техникуме имени А. Н. Скрябина и Московской консерватории. Отсюда, вероятно, и промедление с выпуском второй части: ее научная редактура, литературная обработка и смысловые дополнения потребовали от редакторов немало времени.

Для того чтобы наглядно представить замысел Катуара — или то, что от него осталось, — приведу оглавление издания.

- 1 часть. Метрика. 1934
- Предисловие [от редакторов]
- Предисловие автора
- Введение
- Глава I. Метрическое построение музыкальной речи
- Глава II. Фраза
- Глава III. Исключительные формы построений
- Глава IV. О периодах
- Глава V. О различных функциях музыкальных построений
- 2 часть. Музыкальная форма. 1936
- Предисловие [от редакторов]
- Глава VI. Простая двух- и трехчастная форма
- Глава VII. Сложная трехчастная форма
- Глава VIII. Сонатная форма
- Глава IV. Форма рондо и рондо-сонаты

Как сообщает предисловие, роли между редакторами распределились следующим образом:

Л. А. Половинкин выполнил литературную обработку текста первой части, и на этом его роль закончилась; Д. Б. Кабалевский написал примечания к первой части и дописал главы о простых и сложных двух- и трехчастных формах во второй части; наконец, Л. А. Мазель, которому, скорее всего принадлежит главенствующая роль в издании, написал общее предисловие, дописал главы о сонатной форме и форме рондо во второй части, а также, по всей вероятности, откомментировал всю вторую часть книги¹.

Результат получился хотя и крайне конспективный, но концептуально довольно ясный.

Сам Катуар в крошечном введении к книге называет в качестве ее основных источников «известные труды» Л. Бусслера, Х. Римана и Э. Праута, добавив при этом, что он не согласен с ними по ряду позиций [3, 11]. (Ни «Руководство к изучению форм» А. С. Аренского, ни тем более «Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах» В. М. Беляева он не называет.) Относительно того, какие труды Бусслера и Праута имеет в виду Катуар, сомнений быть не может: это популярный в русской учебной практике переводной «Учебник музыкальных форм» первого [1] и, также вышедшие на русском языке, «Музыкальная форма» и «Прикладные формы» второго [6], [7]. Что касается Римана, Катуар ссылается не столько на популярные в России и переведенные на русский язык издания «Учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах»

¹ К сожалению, рукопись «Музыкальной формы» Катуара мне пока найти не удалось. Возможно, рукописные материалы сохранились в архиве кого-то из редакторов (вероятнее всего — Л. А. Мазеля).

и «История музыкальных форм», сколько на основной масштабный труд Римана — *Kompositionslehre* [8].

Действительно, даже беглый взгляд на «Музыкальную форму» демонстрирует явное родство между концепцией Катуара и концепциями названных авторов.

Метрика. Вслед за Риманом и Праутом Катуар головное место в своем исследовании отдает метрике, изучению понятий «мотив» и «фраза», «предложение» (называемое малым построением) и «период». Катуар не использует понятие «метрический восьмитакт», но отлично представляет себе само явление метрической функции. Большое место в первой части катуаровского труда уделено разъяснению понятий легкого и тяжелого времени и объяснению, как формируется с помощью этих функций восьмитакт. Катуар отлично понимает и ясно показывает, что такты восьмитакта суть различные метрические функции, которые могут повторяться или изыматься, в результате чего образуются так называемые «неправильные построения» (то есть нарушения восьмитактовости). Ниже следуют два собственных катуаровских примера, где графические такты снабжены номерами, демонстрирующими повторы метрических функций [3, 53, 51]²:

1 В. А. Моцарт. Симфония C-dur, [ч. III]

2 Ф. Шуберт. [Соната для фортепиано] op. 122, [ч. III]

Однако в учении Катуара о метрике есть чрезвычайно существенная лакуна: удивительным образом он не учитывает возможность несовпадения

² Пример из Шуберта, вероятно, позаимствован у Праута (см.: [6, 102]).

графического такта с метрическим и в анализах неизменно следует за величиной графического такта. Иными словами, Катуар, признавая возможность повторности метрических функций, не видит разницы между смысловым (метрическим) и писаным (графическим) размерами.

Естественным результатом абсолютизации величины графического такта становится представление о трохеическом метре как равноправном с ямбическим: получается, что метрически тяжелый такт с одинаковой вероятностью может занимать как четную, так и нечетную позиции. Примеры, приводимые Катуаром на то, что он называет «трохей первого рода», суть на самом деле примеры несовпадения размеров графического и метрического (смыслового) тактов. При различении этих понятий было бы ясно, что во всех случаях сохраняется традиционная ямбичность классической метрики (среди примеров Катуара — побочная партия Сонаты Бетховена *c-moll op. 13* и прелюдия Скрябина *fis-moll op. 11*).

Почему Катуар предпочел игнорировать это очевидное явление — непонятно. Можно лишь указать, что такое игнорирование вовсе не предполагалось его источниками. Хотя термин «метрический такт» на тот момент и не использовался, однако само представление о разнице между тактом как смысловой единицей с одной сильной долей и тактом как графической условностью, призванной облегчить чтение нотного текста, несомненно, существовало. Так, Праут показывает, что в Музыкальном моменте Шуберта *As-dur op. 94 №6*, несмотря на проставленный при ключе размер $\frac{3}{4}$, реальный размер $\frac{6}{4}$ [7, 40]. Намеренно ли Катуар игнорирует это несовпадение или оно каким-то непонятным образом ускользнуло от его внимания — но это пункт, в котором он решительно расходится с Риманом, и который, как мы увидим ниже, будет иметь чрезвычайно важное значение для дальнейшей судьбы занятий музыкальной формой в России.

Систематика форм. Сергей Иванович Танеев, много лет друживший с Катуаром и безусловный авторитет в его глазах, в преподавании музыкальной формы придерживался классической немецкой систематики форм, восходящей к А. Б. Марксу и основанной на функциональном различении частей формы (тема — ход). Однако Катуар вслед за Риманом и Праутом отказывается от марксовой функциональной системы (почти наверняка ему знакомой) в пользу структурной.

Так, двух- и трехчастные простые формы описаны Катуаром как «симметрии периодов». Симметрия в этом смысле слова предполагает, разумеется, не только и не столько равенство длин, сколько метрические соответствия — соответствия отношений тяжелого и легкого.

Так, отличие простой трехчастной формы от простой двухчастной, по словам Катуара, — «реприза в виде целого периода, а не одного предложения» [3, 19].

Отмечается типологическая близость двух- и трехчастных простых форм: с одной стороны, выделение середины в двухчастной форме

и, с другой, нормативная двухколенность формы трехчастной (сам термин «двухколенность» Катуар не использует):

«если вторая часть второго периода [a_2 при форме $(a + a_1) + (c + a_2)$] является более или менее измененной репризой, то первая его часть (с) обычно несет в себе зародыш тематического и ладового развития, подготавливая в то же время наступление репризы (a_2). Эту часть, являющуюся зародышем средней части трехчастной формы $\langle \dots \rangle$, будем называть серединой» [3, 16].

Проблематичный пункт — сложные трехчастные формы. Его непроработанность видна при первом же поверхностном взгляде: столь важный раздел занимает всего две с половиной страницы — против семнадцати страниц, отданных простым формам. Совершенно очевидно, что мы имеем дело лишь с бегом набросанными тезисами. Однако и эти заметки, в общем, довольно ясно обрисовывают позицию Катуара. Краткость изложения позволяет привести эту главу почти полностью.

1. $\langle \dots \rangle$ Сложная трехчастная форма — это трехчастная форма второго порядка: каждая из ее частей представляет собой простую двух- или трехчастную форму.

$$(A+B)+(C+D)+(A_1+B_1)$$

или

$$(A+C+B)+(D+E+D^3)+(A_1+C_1+B_1).$$

2. Называя простую двух- или трехчастную форму М или N, получим для сложной трехчастной формы следующую схему:

$$M+N+M_1$$

ПРИМЕЧАНИЕ. М — чаще всего простая трехчастная форма.

М — в подавляющем большинстве случаев кончается полной каденцией в главной тональности.

N — строится из нового, часто контрастирующего материала в эпизодической тональности (чаще одноименная мажорная или минорная тональность, тональность субдоминанты или медианты).

$\langle \dots \rangle$

N — либо завершается полной каденцией, после чего может следовать связующая часть к репризе, либо кончается «модулирующим» периодом⁴.

N — иногда просто период или «модулирующий» период.

M_1 — часто является повторением М, иногда сокращенным до одного периода; за ним часто следует кода.

3. В сложной трехчастной форме следует различать два основных типа:

1) Со средней частью в виде «эпизода»⁵.

³ К этой скобке — вариант Катуара: «или $(D+E)$ ».

⁴ Имеется в виду, конечно, просто каденция не на тонике.

⁵ Этот тип сложной трехчастной формы во многих пособиях называется «рондо нижней формы» (примеч. Катуара).

2) со средней частью в виде трио.

Эпизод представляет собой менее законченную, менее самостоятельную часть, в большинстве случаев непрерывно переходящую в репризу.

Трио представляет собой более законченную и самостоятельную часть, написанную обычно в простой двух- или трехчастной форме.

В средних частях циклических произведений классиков встречаются оба типа, причем в сложной трехчастной форме с эпизодом обычно бывают написаны медленные части, в сложной же трехчастной с трио — быстрые [4, 24].

Вот практически все, что сказано о сложных формах.

В этом скупом конспекте (ведь очевидно, что мы имеем здесь дело с конспективным изложением гораздо более обширного материала) обращают на себя внимание следующие пункты.

1. Как уже говорилось, Катуар продолжает придерживаться структурного принципа. Сложные формы — суммы простых, наращивание «симметрий». Сложные трехчастные формы строго выводятся из простых как трехчастные формы второго порядка.
2. Странная гармоническая характеристика средней части. Тональности, которые называет Катуар, типичны для средней части «типа трио», но совершенно нехарактерны для того, что он называет «эпизодом». Это явное недоразумение, скорее всего, следует объяснить недоработанностью текста.
3. Разница между средними частями типа «трио» и «эпизод» описывается в терминах «более определенная форма» — «менее определенная форма». Такое противопоставление многократно воспроизводилось в позднейшей учебной практике, но оно кажется нехарактерным для Катуара, требующего ясности избираемого для классификации принципа и точности выражения мысли. Можно с уверенностью предполагать, что, имея возможность продолжить работу над своим последним трудом, Катуар разработал бы этот пункт с необходимой подробностью и сформулировал более ясные дефиниции, нежели приведенные здесь, раскрыв понятия «определенности» и «неопределенности» с точки зрения формы, и тем уберег бы многие работы более поздних авторов на ту же тему от приблизительности формулировок.
4. Очень важная черта катуаровской «Формы», принятая в русской школе преподавания этой дисциплины, — тесная связь формы сочинения с его жанром.

До сложных форм структурная систематика работала достаточно последовательно. Но на формах рондо (по марксовой системе — формах больших рондо) система дает ожидаемый сбой.

Принцип структурного усложнения начинает буксовать: форма рондо по этой систематике оказывается механическим добавлением разделов к сложной трехчастной (например, форма с двумя трио). Недостаточность

такого определения профессионал уровня Катуара, конечно, не может игнорировать. Он предлагает различать степень близости той или иной формы рондо к форме сонаты. А это уже само по себе есть не что иное как апелляция к функциональному принципу систематики музыкальной формы.

Вот признаки приближения рондо к сонате, как их определяет Катуар — шаг за шагом [4, 51–52]:

1. *Отношение (тональное) первой и второй тем — как в сонатной экспозиции*; полное кадансирование в новой тональности и рифменный каданс в репризе (в высшей степени примечательно, что речь о транспозиции в репризе не идет; она, видимо, подразумевается, но для Катуара более актуально указать на принцип строения экспозиции, то есть большую модуляцию с сильным кадансом).
2. Следующая степень приближения рондо к сонате — *период (вместо простой формы) в качестве формы главной темы*. Признак как будто неожиданный — тем более что в тезисно изложенном материале эта мысль никак не развернута. Однако Катуар прав: действительно, песенная округлость и замкнутость, связность и слитность простой формы более характерны для рондо, а дробность, открытость и потенциальная разработочная сила периода — для сонаты (не забудем, что для Катуара период — восьмитактная экспозиционная структура любого типа, в том числе и *Satz*, то есть большое предложение; пример, приводимый Катуаром, — тема финала Сонаты Бетховена ор. 13).
3. Наибольшее приближение формы рондо к сонате — *замена эпизода разработкой* (а отнюдь не транспозиция побочной темы в репризе; пример Катуара — финал Сонаты Бетховена ор. 27 № 1).

Попробуем теперь резюмировать основные черты катуаровской «Формы»:

- (1) внимательная разработка метрики, с пониманием функциональной иерархической дифференциации тяжелых и легких тактов между собой —
- (2) но без последовательного представления о разнице между метрическим и графическим тактами;
- (3) структурный принцип роста формы, пока она позволяет, —
- (4) и вытекающая из него алгоритмизация и формализация восприятия развертывания формы.

На втором плане присутствует констатация

- функционального разнообразия частей формы,
- гармонической специфики и тонального плана.

Эта система — безусловно, научная, но не без противоречий — ставит перед нами ряд вопросов исторического характера. Их можно свести к двум:

- как она соотносится с системами, принятыми ранее в России,

— и какое отношение она имеет к последующей системе, известной под названием «Анализ музыкальных произведений».

Для ответа на первый вопрос надо хотя бы вкратце сказать о судьбе Катуара-теоретика.

Теоретическое наследие Катуара ограничивается двумя изданиями: «Теоретический курс гармонии» (полностью законченный) и неоконченная «Музыкальная форма».

Катуар вообще написал мало — это связано с совокупностью причин: склад характера, мнительный и депрессивный, поздняя профессионализация (ему было почти 25 лет, когда Чайковский настоял на его обучении технике ремесла), а также длительное отсутствие необходимости в поиске источника существования. Катуар, наследник обширной промышленной империи, не имел регулярной службы до 1917 года (когда его обратный адрес на конвертах многозначительно сменился с «Петровский бульвар, собственный дом» на «Петровский бульвар, дом 8, кв. 3»). К письменной же фиксации своих научных взглядов он обратился буквально накануне кончины.

Научный склад мышления, по всей вероятности, был свойствен Катуару от природы. Не один и не два русских композитора, до того как посвятить себя сочинению, обучались чему-то не имевшему отношения к музыке, — но Катуар, похоже, первый, кто, перед тем как начать профессионально обучаться музыкальному ремеслу, окончил математический факультет (Московского) университета.

Эта особенность биографии Катуара, думается, имела примечательные последствия. Если композиция, к которой его так тянуло и к которой он имел несомненное дарование, все же так или иначе была связана для него с щемящим чувством профессиональной недостаточности, то по отношению к занятиям общей теорией музыки, то есть *наукой*, такой горечи, похоже, он не испытывал. Косвенным тому свидетельством служит факт, что частные уроки теории Катуар начал давать гораздо раньше, нежели стал преподавать официально, хотя материально принужден к этому не был.

Долгие годы Катуар тесно общался с С. И. Танеевым. Сверстник Танеева, Катуар обычно обращался к нему в подчеркнuto уважительном тоне ученика — когда просил у Танеева профессиональных советов в области композиции. Однако есть некоторые свидетельства, которые позволяют предполагать, что существовала область, в которой уже Танеев признавал авторитет Катуара — и это область теории музыки.

Из переписки Танеева и Катуара, а также из дневников Танеева видно, что Катуар нередко пользовался профессиональными соображениями Танеева касательно *композиции* — но почти нет обратных примеров, где Танеев бы просил такого рода советов у Катуара. Однако катуаровские мысли относительно главного *теоретического* труда Танеева — «Подвижного контрапункта строгого письма» — автора последнего живо интересовали. Причиной столь уважительного отношения Танеева к Катуару-ученому

думается, была не только явная склонность Катуара к научной рефлексии музыкальной логики, но и тот факт, что Катуар был профессиональным математиком — а математика, как известно, обладала для Танеева определенным обаянием.

Таким образом, хотя в поисках научных влияний на Катуара мы можем и должны указать на Танеева, надо отдавать себе отчет, что это влияние не было для Катуара непререкаемым, и он сознавал, что в данной области сам является для Танеева в известной степени авторитетом.

От Танеева, скорее всего, происходит интерес Катуара к Риману и его последователю Прауту, на труды которых, по словам Катуара, он опирался при создании «Музыкальной формы». Однако от произведений немецкого автора и его английского коллеги замысел Катуара отличает сама его интенция.

Незадолго до начала работы над «Музыкальной формой» Катуар закончил «Теоретический курс гармонии». Смысл своей работы он осознавал и декларировал как противопоставление прикладным руководствам: катуаровская книга о гармонии — это общая, а не прикладная теория, изложение теоретических основ науки.

Хотя в труде о форме автор не говорит о подобных амбициях, однако они очевидны. Если работы и Бусслера, и Праута построены как учебники сочинения, то «Музыкальная форма» Катуара представляет собой опыт чистой теории.

Отсюда, вероятно, как и от математического научного прошлого, состоятельность которого подтверждалась Танеевым, происходит склонность Катуара к формульному изложению. Однако формулы и буквенные схемы, которыми изобилует книга Катуара, являются не чем иным, как краткой демонстрацией способов *внутреннего роста формы* (хотя автор и оценивает этот рост с другой точки зрения, нежели когда-то Маркс или позднее нововенцы). Другими словами, Катуар оперирует имманентными музыкальному материалу категориями.

Итак, Катуар следует не Марксу, который, вероятно, для него слишком «эмпиричен» и недостаточно «теоретичен», но Риману, который разработал учение о, так сказать, растущей клетке музыкальной материи — мотиве. Но он отходит от Римана в двух принципиальных пунктах: учение о периоде и метрический такт. Именно по этой причине, как сказано выше, оказалось утрачено ощущение принципиальной ямбичности классической музыкальной ткани.

Это было унаследовано последующей школой.

Тут мы подходим ко второй части вопроса — какова рефлексия Катуара его учеником — Львом Абрамовичем Мазелем, основателем господствующего в течение долгого времени направления в изучении строения музыкальной формы.

Л. А. Мазель — один из преданнейших учеников Катуара. Возможно, их сближало и общее прошлое — Мазель тоже математик по первому

образованию. Он стал одним из трех редакторов, подготовивших издание катуаровской «Музыкальной формы». Можно считать, что его участие в этой работе — ключевое: ему принадлежит не только дописывание двух глав, но и комментариев к наиболее проблематичной — второй части издания, а также предисловие ко всей книге.

Поэтому сопроводительные тексты Мазеля к «Музыкальной форме» надо рассматривать как первый этап рефлексии катуаровской концепции — и уже на этом первом этапе очевидны приметы того, насколько рефлексия более молодого автора меняет смысл высказываний его учителя — при очевидной связи между ними.

Предисловие Мазеля к катуаровской «Форме» вообще очень любопытно. Здесь же я обращаю внимание только на два пункта.

1. Настойчиво повторяется слово «схема»:

«Катуар указывает на ряд новых схем <...>, показывает, что отдельные формальные схемы тесно связаны друг с другом, что существует ряд промежуточных схем (<...> между двух- и трехчастной и сонатной). В различных схемах он усматривает различные принципы формообразования» [3, 6].

Почему это важно? Да потому, что Катуар указывает не на ряд «схем», а на принципы формообразования, которые он по своей привычке *передает* схемами! Катуар, сам композитор, не переставал интуитивно ощущать динамический характер становления формы, Мазель же, человек, безусловно, занимавшийся наукой, любивший и знавший музыку, но практической композиции, вероятно, чуждый, принял оболочку мысли за самое мысль; в то время, когда три молодых ученика Катуара решили довести до издания последний труд своего учителя, «схема» еще не была ругательным словом в теории искусства, а напротив воспринималась как непреходящий атрибут истинно научного подхода к делу.

2. Естественно поэтому выглядит также свойственная предисловию антиномия «теоретического» и «истинного» — антиномия, чуждая Катуару, но естественная для новой школы.

Вот пример: объясняя понятие фразы и указав, что она состоит из двух мотивов, Катуар имел несчастье оговориться, что два мотива фразы порой могут быть разделены «лишь теоретически» [3, 33]. В качестве иллюстрации Катуар ссылаясь на приведенный им двумя страницами ранее пример первой фразы Сонаты ор. 2 № 1 Бетховена и ее членения на мотивы. Из этого контекста ясно, что для Катуара «теоретический» совершенно не значит «противоречащий действительности», но скорее умозрительный⁶, то есть могущий быть невидимым телесно и при этом подлинно существующий на уровне логики. Пример темы Первой сонаты Бетховена со всей очевидностью демонстрирует подлинность именно двух мотивов в первых двух тактах благодаря вычленению второго мотива уже в пятом и шестом тактах. Таким образом, мысль Катуара представляется несомненной: деление

⁶ Катуар получил классическое образование и отлично знал, что «теоретический» и значит «умозрительный».

фразы на мотивы, присутствующее потенциально («теоретически») в первом двутакте, вслед за тем обнаруживается фактически.

Редакторы же, преимущественно Мазель, автор предисловия, и Кабалеvский, которому принадлежит в первой части большинство сносок «от редакции», поняли выражение «теоретическое деление на мотивы» совершенно иначе: «теоретическое» мотивное деление — это деление несущественное, неподлинное и существующее только ради некоей игры мысли. В результате такой интерпретации большую часть аналитических примеров Катуара редакторы не без наивности снабжают примечанием: «Деление на мотивы теоретическое» (см., например: [3, 28, 30, 33]).

В значительной степени плодом рефлексии Катуара стало одно из наиболее фундаментальных сочинений Л. А. Мазеля — «Строение музыкальных произведений» (1-е изд.: М., 1960)⁷, одна из основных опор курса «Анализ музыкальных произведений». Через тридцать пять лет после кончины своего консерваторского учителя Мазель посвящает его памяти свой концепционный труд.

Как и у Катуара, это не практическое руководство по композиции, а попытка теоретического описания закономерностей строения музыкальных произведений. Слово «форма» в заглавии отсутствует. «Строение музыкальных произведений» Мазеля создавалось совсем в другую эпоху и на совершенно ином историческом фоне, нежели «Музыкальная форма» Катуара. Всем была памятна судьба слова «формализм», который из литературоведческого термина превратился в политическое обвинение; можно полагать, что ряд особенностей «Анализа музыкальных произведений» диктовался спецификой исторической обстановки.

Однако в первую очередь то, чем советский «Анализ» отличается от классического учения о форме, думается, связано не только и не столько с внешними факторами, а с тем, как мысль Мазеля продолжила мысль Катуара.

Уже в разделе, посвященном мотиву, мы видим, что хотя мотив — это один такт, но встречаются «неделимые фразы», которые «нередко называют» (запомним это странное для теоретического труда выражение) двутактовым мотивом [5, 107]. Что за «двутактовый мотив»? Смотрим в нотный пример — конечно, это тот самый катуаровский двутакт из Первой сонаты Бетховена с «теоретическим делением на мотивы»! Раз деление «теоретическое», значит его почитай что и нету, стало быть, двутакт представляет собой в действительности целостность, а наименьшая целостность — это мотив, пусть и двутактовый. Примером же «однотактового мотива» оказывается фигурация из финала Семнадцатой сонаты — но для того чтобы признать ее фигурацией, а не мотивом, надо вводить понятие метрического такта, а Мазель вслед за Катуаром от этого отказался.

Таким образом, получается, что мотив — не формообразующая, а праздная единица и предмет не теоретического, а эмпирического наблюдения. В ре-

⁷ Цитаты из труда Л. А. Мазеля приводятся по второму изданию: [5].

зультате учение о метрической организации формы оказывается подорвано. Параллельно исчезает и имманентная материалу терминология: расплывчатость определения обусловлена сомнительностью определяемого.

Действительно: мотив может занимать два такта, а может и один. Фразу «нередко называют двутактовым мотивом». Мотивы и фразы «встречаются в любых частях музыкальной формы» [5, 159]. «Не все части музыкальной формы выполняют одинаковые функции» [там же, 192]. И даже: «В музыке со строгой акцентной метрикой сильные времена (то есть доли. — Е. Д.) соседних тактов *не всегда* равны по своей метрической тяжести. В связи с этим *нередко* можно различать так называемые тяжелые и легкие такты» [там же, 111]. При этом эти тяжелые и легкие такты могут располагаться на четных и нечетных позициях случайным образом; в частности, побочная тема Увертюры к опере «Руслан и Людмила» или побочная же тема Пятой сонаты Бетховена оказываются примерами на *нечетную* позицию тяжелых тактов [там же, 111–113]. В комментарии к главной теме этой же сонаты путаются понятия метрической тяжести и динамического акцента; самым тяжелым тактом именуется первый — и тем самым уходит из поля зрения сонатная дихотомия акцентности.

Таким образом, сами представления о движущих факторах музыкальной формы уступают место частным наблюдениям — нередко справедливым, но всегда по самой своей лексике случайным. Задача *теоретически постигнуть законы* строения музыкальной формы сменяется другой — *эмпирически описать* те или иные проявления действия этих законов.

Совершенно последовательно Мазель, отказавшись, вслед за Катуаром, от метрического такта, полностью меняет представление о природе неквадратности.

Констатируя, что неквадратность может быть как производной, так и органической, Мазель, однако, в качестве примеров на органическую неквадратность приводит два сочинения в жанре вальса (вальс Шуберта из Сонаты ор. 122 [5, 174, пример 121] и романс Глинки «Я здесь, Инезилья» [там же, 179, пример 127]), что само по себе противоречит идее органической неквадратности как музыкальной прозы. Причина такой его позиции очевидна: деление на мотивы тут «теоретическое» (в том смысле, который редакторы катуаровской «Формы» придавали этому выражению в 1934 году), метрический такт Мазель вслед за Катуаром отрицает (или, по крайней мере, не признает) — и в результате производность неквадратности остается непрозрачной, а Мазель, следуя своему учителю, оказывается в неожиданном противоречии с ним — ибо именно упомянутый вальс Шуберта использовал Катуар, чтобы продемонстрировать *производность* его неквадратности (см. выше пример 2).

Далее, раз нет метрического такта, то подрывается значение метрики как формообразующего фактора, а нет метрики — нет симметрии. Поэтому разница между двух- и трехчастной простыми формами у Катуара

заключается в количестве периодов⁸, у Мазеля — в безличном «масштабе» (понимаемом как «длина») репризы. Катуар предлагает исключение: этюд Шопена *es-moll* op. 10 №6. По мысли Катуара, хотя в репризе этого этюда только одно предложение, середина его настолько развита, что форма трехчастна. Этот же пример переписывает Мазель на странице 225, но мысль у него сформулирована иначе. Сравним приведенное только что обоснование Катуара с обоснованием Мазеля:

«Масштабы формы настолько велики (в частности масштабы развивающей части и расширенного репризного предложения) и развивающая часть и реприза настолько самостоятельны, что форма воспринимается как трехчастная» [там же, 225].

Итак, Катуар опирается на самостоятельность середины, у Мазеля же мысль о развивающем характере середины уходит в тень. Зато он считает нужным указать также 1) на размер разделов как таковой и 2) на «самостоятельность» как середины, так и репризы. Что подразумевается под самостоятельностью? Едва ли способность середины существовать автономно от других разделов. Вероятно, имеется в виду все та же катуарова «развитость», которую Мазель избегает упоминать по отношению к репризе, так как уже справедливо назвал середину развивающей частью. Между тем, длина разделов сама по себе едва ли способна повлиять на количество частей, а «самостоятельность» репризы предполагается уже благодаря «самостоятельности» середины. Итог рассуждения — поскольку нет ничего твердо определенного, то и форма не «является трехчастной», как у Катуара, а «воспринимается как трехчастная».

Говоря о сложных формах, Мазель указывает: сложная трехчастная форма отличается от простой, помимо структуры, еще и тем, что в простой трехчастной средняя часть чаще развивающая, нежели контрастирующая, а в сложной — наоборот. Под «контрастирующей» средней частью подразумевается вторая тема. О тонально-гармонической стороне речи здесь нет. Однако выше — была, вновь в осторожно-необязательном тоне случайного наблюдателя: «контраст двух тем часто дополняется их изложением в разных тональностях» [5, 199].

Раздел о структурных функциях и типах изложения [там же, 194] призван заполнить опустевшее место, где когда-то находилось учение о функциях частей формы (тема, ход и пр.). Здесь, в частности, автор указывает на различия между серединой и «связкой» (то есть ходом) — но как частный случай *середины* указана сонатная *разработка*⁹!

⁸ Напомню, что Катуар хотя и не рассматривает метрический такт, отличающийся по величине от графического, но твердо отдает себе отчет в том, что такты восьмитактового периода суть метрические функции (см. выше).

⁹ Каким образом разработка, которая представляет собой высшую форму хода, оказалась вариантом середины — если иметь в виду именно ее «тип изложения», а не положение «посередине» между экспозицией и репризой? Я предполагаю, что это переписано у Катуара, который действительно называл разработку частным случаем середины — но он оперировал категориями симметрии и экспонирующей / развиваю-

Иными словами, в книге Мазеля *все необходимые категории присутствуют* — упомянуты и перечислены мотив, фраза, метр, даже производная неквадратность, тонально-гармонические средства, функции разделов формы — не сказано лишь, как они работают.

Итак, в судьбе музыкальной формы в России наступил новый этап: практические рекомендации по сочинению сменяются наблюдением за ростом формы изнутри, а те, в свою очередь, наблюдением за ней снаружи как за герметичным, непознаваемым объектом.

Появление «Анализа музыкальных произведений» не совсем справедливо считать разрывом традиции. Традиционная наука о музыкальной форме в России полностью сформироваться еще не успела. Фактически, конечно, годы преподавания Танеева в Московской консерватории дали ощутимые плоды — на классической немецкой систематике форм в танеевской адаптации, учении о ходе, о модуляционном плане выросло не одно поколение русских музыкантов. Марксова система форм была, разумеется, принята и в Петербургской консерватории с самых первых лет ее основания — в ней были воспитаны Чайковский, Глазунов, Прокофьев, Мясковский, Шостакович. Однако если устная, педагогическая традиция, несомненно, существовала, то книжной, научной, сложиться не удалось. Шел поиск. Среди книг и статей о форме, вышедших в России в пред- и послереволюционные годы, есть и классический учебник Аренского, выдержанный в танеевском духе, и книги Праута с его фантастической, не имеющей аналогов классификацией простых форм, и «метротектонические» новации Конюса, и лаконичная брошюра Беляева, похоронившая функциональную систематику еще раньше, чем книга Катуара¹⁰.

Надо принимать в расчет также и вообще свойственное русской художественной рефлексии некоторое недоверие к немецкой науке о музыкальной форме. Катуаровский спор с Риманом такое недоверие несомненно усиливал.

В самом деле: кому ж нам верить, кто не изменит нам один?

Что есть структурный принцип систематики — без опоры на метрику?

Что есть функциональный принцип систематики — без опоры на антиномию «тема — ход»?

щей части. В этом смысле, конечно, разработка является такой же развивающей частью по отношению к экспозиции, как и середина простой формы — по отношению к экспозиционному восьмитакту.

¹⁰ См., например, характерную жалобу Мясковского в письме к Асафьеву от 15 сентября 1930 года: «Я весьма сожалею, что не имел возможности прочесть Вашу книгу о форме. Быть может, хоть там получил бы понятные ответы на вопросы свои. Этой осенью я все рылся по разным источникам, чтобы установить какое-нибудь единообразие в этой области и обнаружил одно — “всяк молодец на свой образец”, или еще точнее — “У всякого барона своя фантазия”. Нет ни одного понятия, на котором сошлись бы все — разнбой начинается с мотива и так идет, углубляясь дальше. Единственно в чем сходятся большинство (Риман, Праут, Катуар) это в ерунде о ямбовом примате в музыкальном строении ячейки» (цит. по: [2, 105]).

Отказавшись от метрического такта, Катуар потерял иерархию тяжелых тактов; потеряв ее — потерял опору в метрике. Функциональный же принцип уже давно поставил под вопрос Риман — и вот Сезам закрылся, «форма» утратила прозрачность, герметизировалась, творящий динамизм ее смысловых течений перестал быть доступен аналитику, а изучение ее превратилось в накопление частных наблюдений и каталогизацию необязательных свойств. Поиск субстанции сменился перечислением акциденций.

И «Анализ музыкальных произведений» (само название таит в себе некое экзистенциальное отчаяние — как можно анализировать «произведение» вообще?) в каком-то смысле есть исповедание того, что «форма» подвела, что опоры, на которых можно было ее строить, рухнули, и остается лишь, покинув место катастрофы, наблюдать снаружи за стремительно замыкающимся в себе «музыкальным произведением», за этим таинственным, сплошным, шарообразным предметом, не покушаясь на его очевидную субстанциальную непознаваемость, но лишь пытаюсь уловить и зафиксировать в максимальной полноте те сигналы, которые испускает закрытая от наблюдателя, но несомненно активно пульсирующая в его глубине жизнь.

Использованная литература

1. *Бусслер Л.* Учебник форм инструментальной музыки, изложенный в 33 задачах / пер. с нем. Н. Кашкина и С. Танеева. М.: П. Юргенсон, 1884. VIII, 186 с.
2. *Власова Е. Н. Я. Мясковский в переписке с Б. В. Асафьевым* // Научный вестник Московской консерватории. 2017. №4. С. 92–107.
3. *Катуар Г.* Музыкальная форма. Часть I: Метрика / под ред. Д. Кабалевского, Л. Мазеля и Л. Половинкина. М.: Музгиз, 1934. 107 с.
4. *Катуар Г.* Музыкальная форма. Часть II / под ред. Д. Кабалевского и Л. Мазеля. М.: Музгиз, 1936. 52 с.
5. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. 2-е изд. М.: Музыка, 1979. 534 с.
6. *Праут Э.* Музыкальная форма / пер. с англ. С. Л. Толстого. 2-е изд. М.: П. Юргенсон, 1917. 208 с.
7. *Праут Э.* Прикладные формы: Продолжение «Музыкальной формы» / пер. со 2-го англ. изд. М. Ю. Славинского. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, [1910]. XII, 282 с.
8. *Rietmann H.* Große Kompositionslehre: 3 Bde. Bd. 1: Der homophone Satz. Berlin; Stuttgart: W. Spemann, 1902; Bd. 2: Der polyphone Satz. Berlin; Stuttgart: W. Spemann, 1903; Bd. 3: Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil. Stuttgart: W. Spemann, 1913. 531, 446, 246 S.