

Ольга Владимировна Лосева
olgalossewa@mail.ru
Доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
историко-теоретического факультета
Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского

Prof. Olga V. Loseva
olgalossewa@mail.ru
Ph. D. in Art Studies
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Department of Music History and Theory,
Music Theory Division

Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского

Аннотация

В статье «Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского» на основе архивных материалов, прежде всего незаконченного труда «Цикл как тип композиции в европейской инструментальной музыке», рассматриваются несколько центральных положений концепции ученого, которые, по его мнению, и обуславливают специфику этого класса форм.

Ключевые слова

Е. В. Назайкинский, цикл, музыкальная форма, инструментальная музыка

Theory of cyclic forms in E. V. Nazaykinsky's heritage

Abstract

The article "Theory of cyclic forms in E. V. Nazaykinsky's heritage" touches upon several key points in the scientist's concept, which, in his opinion, shape the specificity of forms of the given class. The article is based on archive materials, especially the unfinished work "Cycle as a type of composition in European instrumental music".

Key words

E. V. Nazaykinsky, cycle as a type of composition, music form, European instrumental music.

В теории музыкальных форм раздел, касающийся циклических форм, по сей день является далеко не самым разработанным. Такое утверждение звучит, наверное, несколько неожиданно. Ведь если ориентироваться на учебную, дидактическую литературу, то в ней циклическим формам отводится достаточное место. И в отечественных учебниках формы, анализа музыкальных произведений, во всяком случае, в тех, по которым училось и мое, и не одно последующее поколение, такие разделы, как известно, представлены. Другое дело, что акцент в них ставится прежде всего на описании закономерностей важнейших исторических типов циклических форм, их классификации, эволюции.

Если же говорить об обобщающих трудах, посвященных именно специфике музыкального цикла, закономерностям этого особого класса форм, то здесь картина совершенно иная. Таких исследований, насколько мне известно, крайне мало, и появляться они начали сравнительно недавно.

И хотя полтора века назад именно в музыкальном словаре была опубликована одна из первых работ о музыкальных циклах [9], в музыкально-энциклопедических изданиях циклические формы утвердились тоже не так давно. В нашей Музыкальной энциклопедии, к примеру, в ее шестом томе, выпущенном в свет в 1982 году, вместо статьи — отсылка: «Циклические формы. См.: Соната, Сонатно-циклическая форма, Симфония, Сюита» [1, 1008]. А вот в Музыкально-энциклопедическом словаре (1991) уже есть статья В. П. Фраёнова [2]. И так примерно везде, не только у нас.

Даже привычный всем нам термин «циклическая форма», оказывается, довольно молодой. Он появился во второй половине XIX века и был введен в музыкальную эстетику немецкими учеными Кристианом Рейнгольдом фон Кёстлином (1857) и Арреем фон Доммером (1865). Последний как раз и поместил статью «Циклические формы» в свой тысячестраничный музыкальный словарь, созданный на основе словаря Коха [7].

Есть еще одна область развития теории циклических форм, о которой я пока не упоминала и которая содержит, наверное, самый богатый материал, — это работы разных научных жанров, касающиеся трактовки музыкальных циклов, функций и форм их частей в музыке отдельных композиторов, эпох, национальных традиций, жанров, часто даже отдельных произведений или их групп. Любой представитель музыковедческого цеха, даже никогда не занимаясь циклами, может, наверное, без особого труда вспомнить несколько таких исследований. Что говорит и о важности «циклической проблематики», и о том, что это научное поле хорошо вспахано. Но все это — богатый материал, плодотворная почва общей теории циклических форм, ее элементы и составляющие. И потому не отменяет тезиса, с которого я начала.

Естественно, что как ученый, в течение нескольких десятилетий читавший в Московской консерватории спецкурс анализа музыкальных произведений, Е. В. Назайкинский не мог обойти своим вниманием циклические формы. А поскольку этот курс он ни разу не повторил, его разделы, в том числе посвященные циклам, постоянно развивались, обогащались и оттачивались. Тексты лекций, подготовительные материалы, комментарии к заданиям, анализы, имеющиеся в личном архиве Назайкинского, сами по себе достойны внимания [4]. И на них можно было бы остановиться, не будь в наследии ученого специальной работы о цикле в музыке.

Идея ее написания возникла у Назайкинского в середине 90-х годов, уже после выхода в свет четвертой его книги — «Звуковой мир музыки» [3]. Замечу, что в «Логике музыкальной композиции» [5] циклических форм он почти не касался. Насколько мне известно, причина обращения к этой проблематике была, по меньшей степени отчасти, вполне прагматичной — среди отечественных учебников и учебных пособий по отдельным видам классических форм циклические не были представлены. Дидактическая составляющая сохранилась позднее в исследовании, но скорее рудиментарно, и отчасти определила его хронологические рамки. Но становился и развивался этот труд именно как исследовательская, теоретическая работа. В позднем предисловии автор, правда, преподносит книгу как жанрово двойственную (исследование, но можно рассматривать как вузовский учебник нового типа). Это лукавство, ответ на забрезжившую перспективу скорого издания, возможного в формате учебного пособия.

Книга, над которой Назайкинский с перерывами работал в последние годы жизни, не была ни издана, ни завершена. Публикация в том виде, в каком оставил ее автор, невозможна. Прежде всего потому, что разделы разработаны неравномерно — наряду с законченными и отделанными, есть незавершенные, оборванные на полуслове, намеченные эскизно, а то и попросту кратко обозначенные. Да и сама концепция последнего варианта, а их было несколько, не окончательна.

В заметках по доработке автор намечает ее существенное расширение. Все это, а также наличие в архиве Назайкинского большого числа дополнений, заново намеченных линий, материалов, тематически относящихся к книге (например, тех же лекций), объясняет, почему она до сих пор не опубликована, несмотря на мои отчаянные попытки подготовить книгу к публикации. Эта статья — новый подступ к проблеме, справиться с которой видится необходимым. Ведь даже в своем незаконченном варианте книга представляет ценный вклад в общую теорию циклических форм.

Здесь необходимо оговориться. Материал, с которым работает Назайкинский, имеет ограничения. Одно из них зафиксировано в самом названии исследования: «Цикл как тип композиции в европейской инструментальной музыке» [6]. Оно объяснимо, поскольку сама теория музыкальных форм начала развиваться параллельно с развитием инструментальной музыки, независимой от слова. Другое ограничение оговорено в авторском предисловии: в центре исследования музыка XVIII–XIX веков (на самом деле XVIII — первой половины XX). О причинах я уже говорила. В планы автора входило расширить эти временные рамки и включить в сферу рассмотрения и вокальные циклы, и музыку более раннего времени, но воплотить этот замысел не удалось.

Прежде чем переходить к самой концепции исследования, скажу в двух словах о его структуре. Она трехчастна. Причем две первые части теоретические, а последняя — аналитическая.

Предисловие

Часть первая

Цикл как тип музыкальной формы
Циклические инструментальные композиции
 Типология
 Старинная, классическая, новая сюита
 Сонатно–симфонический цикл

Часть вторая

Сущность циклических форм и принцип цикличности
 Темперамент, характер, модус как материя циклической формы
 Тональность как модус в циклических формах
 Темп как модус в циклических формах
 К истории формирования циклических модусов
 Циклический контраст
Opus, тетрадь, сборник как циклическая музыкальная форма
Цикл инструментальных миниатюр
Концертная программа как цикл

Часть третья

Аналитические очерки:
 Л. Бетховен. Соната №12 для фортепиано
 Лирические пьесы Э. Грига
 А. Н. Скрябин. Прелюдии для фортепиано op. 16
 Прелюдии С. В. Рахманинова
 Сюитность и комбинаторика в творчестве С. С. Прокофьева

Приложения

Циклические формы в инструментальной музыке Й. Гайдна
Из истории одной концертной программы
Частота использования титульных тональностей в музыке А. Н. Скрябина
Роль тональности в организации циклической формы в творчестве
А. Н. Скрябина
Статистика тональных сопоставлений в концертных программах
А. Н. Скрябина
Сводная таблица концертных программ А. Н. Скрябина

Сразу обращают на себя внимание несколько моментов.

1. Вся совокупность циклической проблематики дефинитивно расслаивается: цикл как тип формы, циклические музыкальные композиции, циклические музыкальные формы, принцип цикличности.

2. В первой и второй части книги представлены свои типы циклических форм, разведенные, по всей видимости, по принципу контраста: традиционные и особенные, циклы в узком и более широком значении слова.

3. В самой типологии циклических форм есть заметные особенности: выделение среди исторических разновидностей сюиты не двух, а трех, отнесение к циклическим формам того, что, на первый взгляд, обычно принято считать противоположностью цикла: сборника, опуса, и, что уж совсем необычно, — трактовка как особого вида цикла концертной программы. Здесь, замечу попутно, — объяснение формулировки, избранной автором для заглавия книги: не циклические музыкальные формы, а цикл как тип композиции.

Типологию циклических композиций Назайкинский выстраивает по трем критериям: исторический возраст, жанровые характеристики, масштаб частей.

| | | | |
|--|---|---|----------------------------|
| А По историческому возрасту | старые | средние (классические) | новые |
| Б По жанру | сюиты | сонаты, симфонии, концерты | циклы миниатюр |
| В По масштабам частей | средние сложные или простые формы | крупные сонатная форма, полифонические формы и др. | миниатюры простые формы |

Эта самая общая схема сразу же уточняется, оговаривается, обрастает плотью. А потом автор дополняет ее еще рядом разновидностей, предлагая взглянуть на идею цикличности под более широким углом и причисляя к циклам особого рода все творчество композитора (периоды творчества, жанры, тетради, репертуарные выборки и проч.). И на этой основе он формулирует еще одну важнейшую особенность циклического принципа: циклические формы как никакие другие допускают к созданию не только композиторов, но и исполнителей, издателей, организаторов концертов и, таким образом, делятся на авторские и неавторские. Вторые, наименее исследованные, в виде концертных программ и рассматриваются во второй части исследования. В нее как раз и попадают те типы циклов, которые напрямую связаны с идеей упорядочивания, выборки, группировки, то есть возникают обычно на иных основаниях, по другим причинам, чем крупные циклические композиции и даже могут противостоять им как *циклические импровизации*, то есть более спонтанные, рыхлые объединения пьес. И эта оппозиция окончательно разъясняет смысл конструкции книги, разделение ее основной, теоретической части на два раздела.

Итак, уже из перечня разделов книги заметны существенные ее особенности. Проистекают они из нескольких основных идей, на которых автор выстраивает теорию циклических форм.

Одна из них — это то, с помощью каких средств и механизмов музыка в ходе своей исторической эволюции постепенно овладевала временем и научалась охватывать все большие и большие временные отрезки, взбираясь по лестнице уровней масштабной иерархии. Циклические формы как раз и подчинили принципу художественного единства, освоили новую, четвертую по счету ступень (или четвертый масштабно-временной уровень). Здесь, в отличие от ступеней (уровней) более низких, с их опорой на поэтику лирического и драматического рода, в большей степени проявляют себя законы эпического рода, поскольку «части циклической композиции представляют собой как бы разные аспекты, разные точки зрения сочинителя, а также разные способы отражения и изображения действительности». Здесь, на четвертом масштабно-временном уровне, принципиально меняются, в сравнении с другими соотношения частей целого (то есть музыкальной формы), отношения каждой части к целому, меняются средства и инструменты развертывания этого музыкального целого. И среди последних выделяется в качестве ведущего контраст — еще одна важная идея книги.

Этот особый контраст, как контраст в точном значении слова, в циклических формах, по

мнению автора, условен — его нейтрализует нерегламентируемая пауза между частями, пауза изживания, связанная со сменой психологической установки. Термин «циклический контраст» Назайкинский и понимает, прежде всего, как указание на эту его условность, а сам контраст — как действие принципа дополнительности и механизма смежных ассоциаций.

С принципом дополнительности, играющим важную роль в циклических формах, связана еще одна, а по своему значению главная идея исследования — теория модусов. Ее Назайкинский планомерно разрабатывал в своих работах по меньшей мере с середины 70-х годов и был естественно подведен к ней междисциплинарным характером того направления в музыковедении, которое он развивал, проявляя, в частности, интерес к психологии восприятия и лингвистике.

Эта идея, помимо всего прочего, определяет для автора и трактовку термина «цикл»: это не столько возврат к началу, замыкание круга, на чем нередко строят типологию циклических форм и их разновидностей, сколько обход, перебирание, исчерпание всех возможностей, переключение.

Обоснованию теории модусов Назайкинский посвящает большой раздел второй части книги, используя, как видно из приведенного выше перечня ее содержания, наряду с «модусом», близкие понятия «характер» и «темперамент», выбор которых в каждом конкретном случае и должен зависеть от того, какую особенность целостного облика музыки требуется подчеркнуть. Суть циклической формы и есть их смена, обладающая скрытой логикой, обеспечивающей единство целого. Назайкинский иногда называет ее циклическим смыслом. В обозначении, формировании этого смысла особую роль играют тональность и темп, которые в циклических композициях, прежде всего в сонатно-симфоническом цикле, не теряя основных своих свойств, выступают в качестве фронтальной стороны художественного целого, являются техническими модусами (впрочем, не единственными). Их сходству и различию, их переменчивым соотношениям и посвящены соответствующие разделы второй части книги, подготавливающие к тому особому анализу, которого требуют циклические формы и который автор предлагал назвать характерологическим, модусным или модальным. Примеры его и даются в аналитических очерках третьей части.

Именно модусы, характеры, состояния являются, утверждает Назайкинский, материалом перемен в циклической форме, которая не представляет собой сплошной процесс и потому не регулируется тематически-интонационными факторами. Тематическая логика (введение сквозной темы, лейтмотива, возвращения тем в финале и т.п.) — а это именно ее, напомним, французская теория в лице В. д'Энди ставила во главу угла, считала собственно циклической идеей [8] — по мысли Назайкинского, не специфична для циклической музыкальной формы. Она может сосуществовать с модусной логикой, собственно циклической, и не отменять ее действия. Но когда она начинает довлеть и вызывает, к примеру, сжатие цикла в одну часть (та самая *sonate musicale* д'Энди), то разом выводит сочинение из разряда циклических.

Вокруг теории модусов, как центра, и разветвляется разветвленная сеть остальных идей и тем исследования: уровни масштабной иерархии, их взаимодействие и подобие, циклический контраст, контраст и конфликт, модусы и архетипы, модальность и тональность, временной разрыв, аналогии и прототипы в других видах искусств и др.

Даже в предпринятом обзоре содержания незавершенной книги Назайкинского о циклическом типе композиции я несколько раз обращала внимание на расхождение отдельных ее положений от той или иной концепции циклических форм или циклического принципа. Но ясно представить и определить место исследования Назайкинского в общей теории этого класса форм пока затруднительно. И потому, что становление теории музыкальных циклов само по себе нуждается в изучении и осмыслении — это отдельная и большая тема. И потому, что концепция, которую выстраивал Назайкинский в своем исследовании, в силу его незавершенности, возможно, и не поддается реконструкции во всей ее полноте. Задачей на сегодняшний день является приблизиться к ее пониманию.

Литература

1. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1973–1982. Т. 6. 1008 стб.
2. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
3. *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
4. *Назайкинский Е. В.* Лекции по курсу анализа музыкальных произведений. Тексты, тезисы и подготовительные материалы разных лет. Рукопись.
5. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
6. *Назайкинский Е. В.* Цикл как тип композиции в европейской инструментальной музыке. Рукопись.
7. *Dommer A. v.* Musikalisches Lexicon. Auf der Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch. Heidelberg, 1865. 1010 S.
8. *Indy V. d'* Cours de composition musicale. Deuxième livre. Paris, 1912. 232 P.
9. *Vischer Fr. Th.* [/ Köstlin K. R.] Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen. Т. 3. Н. 4: Die Musik. Stuttgart, 1857. 400 S.