

**Галина Владимировна Григорьева**

[galinag35@mail.ru](mailto:galinag35@mail.ru)

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Prof. Galina V. Grigoryeva, D.A.**

[galinag35@mail.ru](mailto:galinag35@mail.ru)

Honored Art Worker of the Russian Federation, Professor of the Music Theory Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

## **Метафорическая терминология в отечественной методологии целостного анализа**

### **Аннотация**

В статье обосновывается необходимость сохранения в методологии музыкального анализа достижений отечественной аналитической школы, в частности, метода целостного анализа В. А. Цуккермана, опирающегося на систему терминов-метафор, подчеркивается их роль в раскрытии образного содержания музыки, концепции произведения. Среди них — термин «*семантика прощания*», который относится к процессам, подчеркивающим функцию завершения в музыкальных структурах, направленным на «*разъяснение формы*» и обладающим богатым арсеналом выразительных средств. Другой важнейший термин-метафора — «*завершающая переменна*» («*перемена в последний раз*»), введенный В. А. Цуккерманом в его теории масштабно-тематических структур. Оправданность этих терминов-метафор рассмотрена на примерах музыкальных структур разных уровней — в кодах (Л. Бетховен, финал Фортепианной сонаты ор. 53, И. Стравинский, «Агон»), в финалах циклов (А. Шнитке, Фортепианный квинтет; Г. Малер, «Песня о земле»; Ф. Караев, Концерт для скрипки с оркестром).

### **Ключевые слова**

В. А. Цуккерман, методика целостного анализа, «семантика прощания», «завершающая переменна», принцип «разъяснения формы», классико-романтическая музыка, музыка XX века

## **Metaphorical Terminology in the Russian Methodology of Holistic Analysis**

### **Abstract**

The article substantiates the necessity of preserving in the methodology of musical analysis the achievements of the national analytical school, in particular, the method of holistic analysis of V. A. Tsukkerman, based on the system of metaphorical terms. Their role in revealing the semantic content of music, the concept of the work is emphasized. A term “semantics of farewell”, which refers to the processes emphasizing the function of termination in musical structures, aimed at “explaining the form” and having a rich arsenal of expressive means, is among them. Another important metaphorical term is “the final change” (“change for the last time”), coined by V. A. Tsukkerman in his theory of syntactic structures. An applicability of these metaphorical terms is considered on different scale levels — in the codas (Beethoven, finale of the Piano sonata op. 53, I. Stravinsky, “Agon”), in the finals of the cycles (A. Schnittke, Piano quintet, G. Mahler, “The song of the earth”, F. Karayev, Violin concerto).

### **Keywords**

V. A. Tsukkerman, method of holistic analysis, “semantics of farewell”, “final change”, the principle of “explanation of form”, classical-romantic music, music of the twentieth century

Достижения отечественной аналитической школы, сложившейся в середине прошлого столетия, все больше уходят в прошлое. Имена ее создателей, Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана, иногда упоминаются в трудах современных ученых, но либо в негативном контексте, либо в кратких сносках, а иногда и вовсе без таковых. При этом многие термины и понятия, впервые появившиеся в научных трудах и лекционных курсах указанных исследователей, сегодня кочуют из учебника в учебник, став общепринятыми. Отдавая дань обучению в классе В. А. Цуккермана, автору настоящей статьи хотелось бы, с одной стороны, напомнить о некоторых терминах советского ученого, «воскресить» их авторство, а с другой — попытаться найти в современной музыке аналогичные классическим примеры их применения.

Как известно, *метафора* — *употребление слова в переносном значении, прием, направленный на усиление эмоциональной выразительности речи*. В методике целостного анализа, нацеленной на раскрытие глубин образного содержания и его восприятия слушателем, сложилось множество ярких терминов-метафор. Такими терминами насыщены тексты В. А. Цуккермана, среди которых — его книга «Выразительные средства лирики Чайковского» [11], а также многочисленные аналитические очерки в ряде учебников. Один из его любимых терминов-метафор — «*семантика прощания*», относящийся к функции завершения музыкального произведения и встречающийся в разных работах ученого; часто он им пользовался и в лекциях.

Протицируем В. А. Цуккермана: «Функция *з а в е р ш е н и я* обладает своим <...> развитым и богатым арсеналом средств <...>; действует своего рода “*семантика прощания*”, то есть фактурные и функциональные переключки, очень обычные в заключительных участках. Такое же примерно значение имеют и заключительные хроматические обходы, заполнение звукорядов прощального характера <...>. Эта семантика имеет, конечно, не только непосредственное выразительное значение. Она в не меньшей степени есть прием *разъяснения формы*» [12, 124-125] (разрядка автора; курсив наш). Последнее обстоятельство, по мысли ученого, важнейшее для восприятия слушателем музыкального произведения, это «осознание внутреннего смысла данной части формы» [12, 134], то есть соучастие слушателя в раскрытии образного замысла.

Этой метафорой В. А. Цуккерман часто пользовался в целостных анализах классико-романтической музыки, на образцах которой строился его курс. Таков, к примеру, поразительный по глубине и поэтичности анализ пьесы Шумана «*Warum?*», где ученому удалось достичь высочайшего художественного уровня выводов и рассуждений, не побоимся сказать, *адекватных* гениальной миниатюре Шумана. Кратко напомним основные пункты этого анализа. Вначале автор говорит о новой образности эпохи романтизма: «<...> необычайной отзывчивости на самые малые, самые тонкие проявления и оттенки чувства» [10, 247]. Необычность заголовка пьесы, вопросительность начальной интонации В. А. Цуккерман связывает с эффектом «*скорбно-примиряющей прощальности*», которую он находит в ряде других примеров — от Двадцать шестой сонаты Бетховена «*Das Lebe wohl*» до главной темы Второй сонаты Шостаковича (прощание с учителем композитора Л. В. Николаевым) [10, 248]. Метафоричностью пронизан весь ход аналитических рассуждений: название пьесы Шумана с ее «идеей вопроса», «безответного», «неотвязного», «ожидаемого» — все это насыщает музыковедческий ход мысли точно обозначенными выразительными оттенками, адресованными характеру музыки. Анализ направляет читателя по пути раскрытия тончайших нюансов «идеи вопроса» через все более напряженное ожидание ответа перед началом репризы, постепенно ведущего к «идее безответности» [10, 251]. Ярко охарактеризован и завершающий этап формы: «Таким образом, реприза построена на сжатом диалоге, где оба голоса сдвинуты вплотную друг к другу. Это означает, что реприза, вопреки тем ограничениям, какие наложены на нее, очень насыщена в смысле

лирической содержательности. К этому достоинству присоединяется и другое: регистрово-мелодическая переключка означает типическую семантику прощания; таким образом она служит двум целям — и экспрессии и разъяснению формы <...>» [10, 251].

В книге В. А. Цуккермана о Чайковском [11] неоднократно идет речь о *семантике прощания* в его кодах; ученый находит в них очевидные связи с *прощальными переключками* — приемом, идущим от бетховенских код, приводит примеры из фортепианных сонат и Второй симфонии венского классика. Добавлю к ним замечательную коду из Allegretto Седьмой симфонии, где переключки групп оркестра символизируют конечный распад темы, прощание с ней.

Проблема *разъяснения формы*, по мысли ученого, встает с большой остротой в современной музыке, известной причиной этого является отказ от формообразующего действия тонально-гармонических функций. Так возникает «*кризис разъяснения*», особенно в условиях атематического характера музыкального материала, в композициях с серийной организацией [12, 135]. Частично соглашаясь с этим, попробую доказать возможности *разъяснения формы* в современной музыке, напрямую связанные с классическими, в частности с цуккермановской «*семантикой прощания*».

Так, в музыке Стравинского В. Н. Холопова обнаруживает специфические для композитора приемы завершения формы [8]. Анализируются произведения неоклассического периода — Симфония in C, Октет, «Симфония псалмов», балет «Агон» и другие, где автор усматривает общую закономерность *гаммообразных завершений* в кодах. Их основой В. Н. Холопова считает характерную для Стравинского «интенсификацию ладовых тяготений под воздействием мелодической линии» [8, 323]. Формы подобных завершений разнообразны, как по их тематическому содержанию, так и по протяженности. Говоря об истории вопроса, автор неоднократно ссылается на Чайковского — имеется в виду начало коды второй части его Шестой симфонии, построенной на противодвижении двух гамм, в которых растворены основные темы этой части. Здесь — явная параллель с одним из элементов *семантики прощания* — «заполнение звукорядов прощального характера» (см. выше). В статье В. Н. Холоповой нет этого термина, хорошо известного ей по курсу музыкальных произведений В. А. Цуккермана. Ею употребляются как *общепринятые* его другие термины-метафоры. Это подтверждают страницы, посвященные связям серий и *гаммообразных завершений* в балете «Агон», где констатируется связь мотивов серии и их постепенного продвижения с приемом «*мелодического сопротивления*» [8, 338], постепенного «распрямления» мотивов в завершающей гамме. В. Н. Холопова без ссылки использует и другой цуккермановский термин «*перемена в последний раз*» [8, 330] (о нем будет сказано ниже). Можно отметить — отнюдь не в упрек уважаемой Валентине Николаевне — данный факт как типичный для множества музыковедческих работ, написанных достаточно давно (ее статья была опубликована в 1973 году); уже тогда многие термины-метафоры В. А. Цуккермана стали общеупотребительными, как бы само собой разумеющимися (таковы *суммирование, дробление, дробление с замыканием* и другие).

Приведу более близкий по времени современный пример *семантики прощания* — коду финала Concerto Grosso №2 Альфреда Шнитке (1982). Композитор строит завершение формы на прощальных тембровых переключках солистов — виолончель и скрипка многократно повторяют «барочный» лейтмотив концерта.

Теперь о другом важном приеме «прощальной семантики» — о яркой метафоре В. А. Цуккермана «*перемена в последний раз*», или «*завершающая перемена*». Именно в его курсе анализа сложилась теория масштабных структур, продолжившая разработки его учителя Б. Л. Яворского [3]. Подробно изложенная в учебнике 1967 года [5, 393-491], она пополнилась данным термином, фиксирующим один из типов суммирования. Как указывает автор, завершающая перемена может быть новым тематическим элементом, изменением направления мелодии, подчеркнутым кадансом, резкой сменой динамики [5, 423].

Действие этого приема проявляется на разных масштабных уровнях: от фразы, предложения периода — до формы целого произведения. Завершающая переменная может служить *разъяснению формы*, если она охватывает *целую коду*: таковы резкие смены темпа в них — вспомним развернутую коду финала бетховенской «Авроры» с ее *Prestissimo*, коду последней части Симфонии-концерта для виолончели с оркестром Прокофьева (здесь, помимо резкой смены фактуры, введена тема из первой части, то есть действует прием *тематической перемены в последний раз*).

Здесь уместно вспомнить о Малере, широко использовавшем *завершающую переменную на уровне цикла* с яркими эффектами *семантики прощания*. Это показывают финалы симфоний, среди которых особенно выделяется «Песнь о земле» с ее последней частью, названной «Прощание». «Мотив прощания с другом и мотив ухода в горную обитель, в отшельничество» [1, 298] — так характеризует И. А. Барсова духовный смысл стихов и музыки коды, и далее пишет: «как угасающий отблеск <...> темы остается лишь начальная интонация <...>, многократно повторяемое солисткой слово “вечно”» [1, 326].

Известно, что малеровские коды и финалы оказали огромное влияние на драматургию и структуру многих произведений XX века. Таков, к примеру, финал Фортепианного квинтета А. Шнитке памяти матери (1976), остиная тема которого звучит так неожиданно «с ее мажором (Des-dur), пентатоникой, спокойной покачивающейся ритмикой, прозрачной фактурой, никак не связанной с тематической сферой предыдущих частей» [9, 119], что «тема истаявает, превращаясь в беззвучный стук клавиш» [9, 120]. Здесь *завершающая переменная* действует на *уровне всего цикла*, смыкаясь с приемами *семантики прощания* (по этому поводу интересно также высказывание Э. Денисова: «Все мои финалы — это прощание» [6, 96]). Эффект *прощания* может осуществляться не столько системой средств завершения, но самим *прекращением музыки* — таков заключительный раздел последней части концерта для скрипки с оркестром Ф. Караева «Памяти матери» (2004). Постепенно «выключаются» инструменты, звучание переводится в мягкий шорох литавр [2, 411]. Показательно, что два последних произведения написаны в мемориальном жанре — тема прощания заложена в авторских посвящениях.

Уровень целого произведения, его концепция, связанные с *семантикой прощания*, показательны для музыки Валентина Сильвестрова, в поставангардный период творчества пришедшего к особому типу стилистики. Новые параметры музыкального мышления, сложившиеся в 70-е – 80-е годы прошлого столетия, исследователи определяют по-разному: это и медитативная драматургия, и статическая композиция, и тенденция неоромантизма (подробнее см.: [4]). Все указанные качества характерны для стилевой эволюции Сильвестрова, нашедшего свой особый стиль как в вокальном жанре, так и в инструментальном — в постлюдиях и симфониях. Постсобытийный характер высказывания воплощен композитором особым набором выразительных средств, имеющих подчеркнuto прощальный, заключительный характер, воплощающих «к о н е ц м у з ы к и, в котором она может пребывать очень долго. Именно в *зоне коды* возможна гигантская жизнь» [7, 80] (курсив наш). Такова Пятая симфония композитора (1982), крупная одночастная композиция, представляющая собой «зону коды» с особым набором выразительных средств — длительным пребыванием в повторяющихся мотивных структурах и кадансировании, замедленности темпа и смены драматургических планов. «Эта кода в сознании слушателя должна соотноситься не с текстом реального произведения, которое она завершает, а с явлениями внетекстовыми, оставшимися за “кадром”: с песенными темами, которые где-то и когда-то звучали, от которых остался лишь смутный гул. То есть, перед нами — *кода традиции, постлюдия культуры*» [7, 81] (курсив наш). Так *семантика прощания* становится уже не столько одним из средств *разъяснения формы*, сколько *основой авторской стилистики, концепции и драматургии*. Для Сильвестрова это «постлюдийность, ставшая творческим кредо», воплотившаяся в «жанре постскрипума» [2, 386-387].

В данной статье были затронуты лишь два из многочисленных метафорических терминов В. А. Цуккермана — *семантика прощания* и *завершающая переменна*, действующие на разных масштабных уровнях и объединенные функцией *разъяснения формы*. Введенные в середине прошлого века, относящиеся к классико-романтической стилистике, они продолжают быть актуальными для описания многих феноменов современной музыки, особенно в тех ее образцах, которые — в самых разных формах — сохраняют живые связи с традицией.

## Литература

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. 496 с. (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
2. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века : от авангарда к постмодерну : учебное пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 070111 "Музыковедение" / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра теории музыки. М.: Московская консерватория, 2011. 440 с.
3. Григорьева Г. Учение В. А. Цуккермана о масштабно-тематических структурах // В. А. Цуккерман. Музыкант, ученый, человек. Статьи, воспоминания, материалы / [Редкол.: Г. Л. Головинский (отв. ред.) и др.]. М.: Композитор, 1994. С. 224-237.
4. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров : автореф. канд. дис. ... 17.00.02 / РАМ им. Гнесиных. М., 2007. 26 с.
5. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений : Элементы музыки и методика анализа малых форм : учебник специального курса для музыкальных вузов . М.: Музыка, 1967. 752 с.
6. Неизвестный Денисов : Из записных книжек (1980/81-1986, 1995) / [Публ., сост., вступ. ст. и коммент. В. Ценовой]. М.: Композитор, 1997. 160 с.
7. Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР : Сб. ст. Вып. 1 / [Ред.-сост. В. Ценова]. М.: Композитор, 1994. С. 72-90.
8. Холопова В. О системе мелодических приемов завершения формы у Стравинского // И. Ф. Стравинский : Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 322-346.
9. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990. 350 с.
10. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений : Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы : [Учебник историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов]. М.: Музыка, 1980. 296 с.
11. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского : [очерки]. М.: Музыка, 1971. 246 с.
12. Цуккерман В. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы // В. Цуккерман. Музыкально-теоретические очерки и этюды : [в 2 вып. Вып. 1] / [авт. и сост.] В. Цуккерман. М.: Советский композитор, 1970. С. 121-137.