

ПЕРИОД В ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

PERIOADA ÎN TEORIA FORMELOR MUZICALE

THE PERIOD IN THE THEORY OF MUSICAL FORMS

SVETLANA ȚIRCUNOVA¹,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9492-7987>

CZU 781.5

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.02>

В статье рассматриваются основных этапы становления и развития теории периода: анализируется трактовка этой формы в работах А.Б. Маркса, Г. Римана, русских музыковедов И. Способина, Ю. Тюлина, Л. Мазеля, В. Цуккермана и других. Характеризуется двойственная природа периода в связи с его одновременной принадлежностью к синтаксическому и композиционному уровням музыкальной формы. Выделяются два подхода к пониманию данной структуры – метро-тектонический и содержательно-функциональный. Делается вывод о том, что качества экспозиционности и завершенности периода обеспечиваются его тяготением к периодичности структуры, гармонической замкнутостью и функциональной уравновешенностью составных элементов.

Ключевые слова: период, предложение, мотив, кадансовый оборот, экспонирование

În articol se examinează principalele etape ale formării și dezvoltării teoriei perioadei: este analizată interpretarea acestei forme în lucrările lui A.B. Marx, H. Riemann, a muzicologilor ruși I. Sposobin, Iu. Tiulin, L. Mazel, V. Țukerman și alții. Natura duală a perioadei este caracterizată în legătură cu apartenența sa simultană la nivelurile sintactic și compozițional ale formei muzicale. Se evidențiază două abordări în înțelegerea acestei structuri – metro-tectonică și de conținut și funcția compozițională. Se concluzionează că însușirile esențiale de expunere și completitudine ale perioadei sunt furnizate de atracția sa față de periodicitatea structurii, închiderea armonică și echilibrul funcțional al elementelor constitutive.

Cuvinte-cheie: perioadă, propoziție, motiv, turație cadențială, expunere

The article examines the main stages in the formation and development of the theory of the period: there is an analysis of the interpretation of this form in the works of A.B. Marx, G. Riemann, the Russian musicologists I. Sposodin, Yu. Tyulin, L. Mazel, V. Tsukerman and others. The dual nature of the period is characterized in connection with its simultaneous belonging to the syntactic and compositional levels of musical form. There are two approaches to understanding this structure – metro-tectonic and content-functional. It is concluded that the qualities of expositiveness and completeness of the period are provided by its attraction to the periodicity of the structure, harmonic closure and functional balance of the constituent elements.

Keywords: period, phrase, motive, cadence turnover, exposition

Введение

В Академии музыки, театра и изобразительных искусств (АМТИИ) дисциплина Музыкальная форма занимает центральное место среди музыкально-теоретических предметов I цикла, поскольку синтезирует знания из других курсов, прежде всего, гармонии. Она изучается всеми студентами исполнительских специальностей в течение одного учебного года на III курсе четырехлетнего обучения; музыковеды и композиторы осваивают Формы в течение пяти семестров (II-VI); лекции (2 часа в неделю) сочетаются с практическими индивидуальными занятиями (1 час в неделю).

Как в лекциях для исполнителей, так и в специальном курсе для музыковедов и композиторов акцент делается на изучении типовых структурных схем (форма как принцип) и их реализации в инструментальных музыкальных произведениях (форма как данность) классицистско-

1 E-mail: tircunova@yandex.ru

романтического типа: от периода до свободных и смешанных. Данное стилевое предпочтение связано с тем, что педагогический репертуар студентов-исполнителей в практических дисциплинах складывается преимущественно из подобных сочинений, концертная практика также демонстрирует названную ориентацию. Несмотря на различие в количестве часов, тематические приоритеты курса для всех специальностей I цикла в общих чертах оказываются сходными. Наибольшее внимание уделяется двум ключевым темам: Период и Сонатная форма, что объясняется особой ролью данных структурных типов в систематике классицистско-романтических форм.

В данной статье речь пойдет о первой из них, о форме периода. В курсе музыкальных форм основными проблемами при изучении данной структуры становятся: определение периода и его составных частей, способы классификации и характеристика основных разновидностей формы. Предлагаемая публикация дополняет эти сведения материалами исторического характера, поскольку с самого начала становления теории музыкальных форм всеми исследователями осознавалось особое значение данной музыкальной конструкции.

Два подхода к определению периода

Особое положение периода в системе гомофонно-гармоническим структур определяется его двойственностью: одновременной принадлежностью к двум иерархическим уровням музыкальной формы: синтаксическому (он завершает собою ряд элементов музыкальной речи: мотив – фраза – предложение – период) и композиционному (открывает возрастающие по величине самостоятельные структуры: простые, сложные формы и т.д.)¹. Синтаксическая атрибуция периода определяет его экспозиционные качества, которые в условиях акцентной регулярной метрики и гомофонно-гармонического мышления гарантируют ему интонационную рельефность, запоминаемость и возможность дальнейшего использования как исходной интонационно-тематической единицы. Композиционное понимание периода акцентирует вопрос относительной замкнутости, завершенности формы, возможности ее самостоятельного существования². Поэтому естественно, что определение формы периода должно учитывать названные два момента: его интонационно-ритмическое строение и композиционную функцию. Эти два момента формировались в музыковедении одновременно, хотя в теоретических формулировках преобладал то один, то другой взгляд на форму.

Период в понимании А.Б. Маркса

Первым оказался осознан интонационно-ритмический подход к периоду, сформулированный в трактате *Die Lehre von der musikalischen Komposition (Учение о музыкальной композиции)* Адольфа Бернхарда Маркса (1795-1866)³. В своем учении о музыкальной форме А.Б. Маркс

1 О трех масштабных уровнях музыкальной формы пишет Е. Назайкинский в книге *О психологии музыкального восприятия* [1 с. 96-101], обосновывая наличие звукового (фонического), синтаксического и композиционного уровней композиции общими законами человеческого восприятия.

2 С этой точки зрения показательно, что, например, Ю. Тюлин в учебнике Музыкальная форма рассматривает отдельно период (как элемент синтаксиса) и одночастную форму (как композиционную структуру) [2 с. 59, 109].

3 А.Б. Маркс – выдающийся немецкий ученый-теоретик, композитор, педагог, критик, общественный деятель. Его главный теоретический труд *Die Lehre von der musikalischen Komposition* в четырех томах (1837-1847) – это сводный трактат, где содержатся сведения по элементарной теории музыки, гармонии, полифонии, музыкальной форме и инструментовке. Нацеленный на обучение сочинению, учебник по принципу «от простого к сложному» системно представляет учения о мелодии, гармонии, ритме, форме, голосоведении, фактуре, полифонии. Подчеркивая практическую направленность своей работы, А.Б. Маркс иллюстрировал процесс композиции собственными музыкальными примерами, ссылками на произведения Гайдна, Моцарта, Вебера, Баха, Генделя и, особенно, Бетховена, горячим поклонником, которого был всю жизнь. Неустанно изучая его музыку и откликаясь на нее во многих статьях, А.Б. Маркс впервые ввел столь значимый до сегодняшнего дня термин сонатная форма. И именно марксово учение о форме в исторической перспективе оказалось наиболее влиятельным – не только в теоретическом, но и в практическом плане.

исходил из положения о том, что всякое движение музыкальной мысли и всякое формообразование проходит три стадии: покой (в современной терминологии – экспонирование), движение (развитие), покой (реэкспонирование). Начинается реализация этой всеобщей формулы музыкального развития, по А.Б. Марксу, с сочинения мотива: будучи первичным «разрушителем» покоя, он вызывает к жизни последующее движение музыкальной идеи. А.Б. Маркс пишет, что в музыке все исходит из мотива, словно из ростка; в нем содержится некое «стремление», порождающее все последующее. Учёный раскрывает возможные способы работы с мотивом: повторение на тех же ступенях (точный повтор), смещение на другие ступени (варьированный повтор), обращение, уменьшение и увеличение (полифонические способы работы с мотивом). В результате подобных преобразований из мотива развиваются более крупные музыкальные формы. Первой из них, прерывающей процесс «движения» мысли, становится предложение, поскольку завершающая его каденция символизирует достижение покоя на новом уровне.

Далее А.Б. Маркс пишет, что в основе всякой музыкальной композиции лежат так называемые *первичные* (и в этом смысле основные) *формы* (*Grundformen*). К ним он относит *предложение* (*Satz*) и *ход* (*Gang*), отчасти – *период* (*Periode*)¹. Предложение (*Satz*) как выражение *покоя* обладает завершенностью, что выражается в наличии каденции, но, вместе с тем, оно содержит и импульс для дальнейшего роста формы (поскольку первая каденция обычно половинная, с остановкой на неустойчивой гармонии). Полную завершенность форма обретает только после второй, полной совершенной каденции (в конце периода). Ставя период в один ряд с двумя истинными первоформами, А.Б. Маркс указывает, тем не менее, на его производный характер: период – это суммирование, составление (*Zusammengesetzte*) двух предложений – *предшествующего* (*Vordersatz*) и *последующего* (*Nachsatz*)².

Таким образом, прямо не говоря об этом, А.Б. Маркс в действительности указывает на экспозиционную функцию периода и на иерархичность ее проявления: на микроуровне она реализуется в исходном мотиве, на уровне всего периода – в первом предложении.

Метрическая трактовка периода в работах Г. Римана

Огромная роль в понимании структуры периода принадлежит немецкому музыковеду, лексикографу и педагогу, создателю функциональной теории лада Гуго Риману (1849-1919), который оказал влияние всю мировую теорию музыки конца XIX – первой половины XX веков. В труде *Systematische Modulationslehre als Grundlage der Musikalischen Formenlehre* (Систематическое учение о модуляции как основе учения о музыкальных формах) этот ученый трактовал музыкальную форму гомофонно-гармонического типа как результат взаимодействия гармонических и метрических закономерностей. Он утверждал, что музыкальная форма базируется на гармонической связи двух каденций в сочетании с ритмической симметрией предложений. Во многом полемизируя с А.Б. Марксом, он, тем не менее, тоже признавал мельчайшей самостоятельной частицей формы мотив, а мотивный уровень формы считал основополагающим. Важной идеей Г. Римана был тезис о ямбическом принципе формообразования в музыке, когда пара «лёгкое – тяжёлое» действует на всех уровнях композиции: в соотношении тактовых долей, самих тактов, двутактов, четырехтактов и т.д.

Г. Риман явился создателем учения о классической метрике, обосновал завершенность метрического восьмитакта, в котором каждый такт имеет определенное метрическое значение, отличное от других. Он указывал, что четные такты (2-й, 4-й, 6-й, 8-й) – тяжелые, но в разной мере; их индивидуальную функцию поясняет сравнение со смыслом знаков пунктуации: после

1 А.Б. Маркс делает оговорку, что период не вполне относится к первичным структурам, поскольку уже является объединением предложений; но ввиду важности этой формы теоретик всё же причисляет ее к «основным».

2 Сущность хода определяется А.Б. Марксом путем его противопоставления предложению и периоду, в первую очередь, благодаря его незавершенности (ход – это мелодия без определенного окончания) и «подвижности».

2-го такта – запятая, после 4-го – точка с запятой, после 6-го – двоеточие, после 8-го – точка. Нечетные такты легкие, их конкретное значение зависит от тех тяжелых, к которым они ведут. Так действует «закон метрической прогрессии», согласно которому, чем крупнее построение, тем тяжелее завершающий его такт. Однако учёный констатирует, что действие этого закона имеет масштабные ограничения: наибольшей силой он обладает в восьмитактных структурах, симметрия шестнадцатитактовой формы еще улавливается слухом, но в более масштабных конструкциях она уже перестает действовать. Это объясняется ограниченными возможностями человеческой памяти: при однократном прослушивании она способна охватить объём информации, равный именно восьми тактам; с точки же зрения музыкальной формы превышение восьмитактового масштаба свидетельствует, как правило, о восхождении с синтаксического уровня структуры на композиционный, где действуют законы не столько ритмических пропорций, сколько тематических преобразований¹.

Таким образом, Г. Риман обосновал оптимальные масштабы классического квадратного периода повторного строения, причем он не связывал метрические восьмитакты лишь с экспозиционной функцией, находя их и в развивающих разделах формы. Показательно, что форму всех фортепианных сонат Л. Бетховена он рассмотрел именно как череду восьмитактов.

Оценивая вклад этого немецкого музыковеда в теорию периода и характеризуя разработанное им понятие метрического восьмитакта, В. Холопова пишет: «Метрический восьмитакт представляет собой совершенную музыкальную структуру, объединяющую силы строгого классического метра, тонально-функциональной гармонии и синтаксическую логику речи. Наряду со строгой метрической симметрией четырехтактов и двутактов в таком периоде действуют логически согласованные друг с другом метрические функции тактов» [3 с. 48]. Важно, что Г. Риман разграничивал истинные метрические такты и графические такты, которые далеко не всегда совпадают между собой границами и величиной. Эта его мысль была впоследствии развита советскими музыковедами Львом Мазелем и Виктором Цуккерманом, которые в учебном пособии Анализ музыкальных произведений обосновали существование внутритактовых стоп (мотивов) и стоп высшего порядка [4 с. 152-159].

Вклад русских музыковедов в теорию периода

Существенный вклад в развитие теории периода внесли русские советские музыковеды Игорь Владимирович Способин, Юрий Николаевич Тюлин, Виктор Петрович Бобровский, Юрий Николаевич Холопов. Общей чертой их подхода к данной форме стала опора на содержательно-функциональные возможности периода. Во всех их определениях акцентируется мысль о том, что период – это «форма, в которой излагается одна относительно развитая и законченная музыкальная мысль» [2 с. 498]. Такое определение всегда сопровождается дополнительными характеристиками, которые фиксируют принадлежность периода к структурам гомофонной музыки и завершенность его кадансовым оборотом. Аналогичным образом определяется период и в более поздних работах российских музыковедов, авторами которых являются В. Холопова, Т. Кюрегян и др. [3; 5].

Сопоставление дефиниций из их трудов убеждает в том, что коренными свойствами периода, обеспечивающими ему качество экспозиционности и завершенности, эти ученые считают:

- тяготение к периодичности;
- гармоническую замкнутость;
- функциональную уравновешенность образующих период синтаксических единиц.

Первое из названных свойств, обусловленное совокупностью мелодико-гармонических и ритмических характеристик периода («метрический восьмитакт» Г. Римана), придает форме

¹ Думается, не случайно музыкальные диктанты в курсе сольфеджио сочиняются именно в форме периода.

ту уравновешенность, стройность и красоту, которая в пространственных искусствах обеспечивается симметрией. Периодичность такой структуры в сочетании с повторностью интонационно-тематического материала предложений утверждает его в качестве некоей художественной целостности, закрепляет в сознании слушателя как определённый музыкальный образ и облегчает восприятие. Отсюда следуют два вывода.

Первый вывод. Нарушение периодичности ведет к трансформации экспозиционной функции, что часто наблюдается в периодах с развитым вторым предложением. Такие примеры часто встречаются в периодах, являющихся формой самостоятельного произведения (например, в прелюдиях Ф. Шопена). Здесь, наряду с функцией экспонирования, оказывается интенсивно «задействованной» и функция развития (во втором предложении), а в случаях с расширенной каденционной зоной – и функция завершения.

Второй вывод. Присутствие периодичности без наличия ярко выраженной темы позволяет говорить об особом виде периода – такто-метрическом, который встречается в неэкспозиционных участках формы – во вторых частях простых двухчастных форм развивающего типа ($a - a_1$), в серединах однотемных простых трехчастных форм ($a - a_1 - a$), в предыктовых или связующих построениях, во вступлениях и т.д. Признаками подобного такто-метрического (или неэкспозиционного) периода являются: масштабы, типичные для обычного периода; интонационно-тематическое сходство повторяемых построений (quasi-предложений) и их гармоническая незакреплённость каденциями.

Гармоническая замкнутость периода обеспечивается наличием в нем двух уровней гармонических связей. Первый уровень складывается из соподчинения соседних аккордов, второй уровень возникает из связи на расстоянии серединой и заключительной каденций: итоговая тоника воспринимается не только как разрешение предшествующей ей неустойчивой гармонии, но и как разрешение доминанты (реже – субдоминанты, несовершенной тоники) из серединой каденции. Вот почему гармоническая индивидуализация каденций является едва ли не обязательным условием для структуры нормативного классического периода.

Функциональная уравновешенность структурных элементов периода (экспонирование – развитие – завершение), обеспечивающая ему качество завершенности, проявляется в двухуровневой реализации этих функций: в рамках каждого из предложений, в соотношении предложений между собой.

Выводы

Таким образом, теория периода формировалась постепенно. Ее становление связано с деятельностью музыковедов разных стран. В XIX веке особое значение в этом плане приобрели труды немецких исследователей А.Б. Маркса и Г. Римана, которые наметили два подхода к пониманию структуры периода: у А.Б. Маркса определился функциональный аспект проблемы, Г. Рима́н сформулировал метро-тектоническую трактовку формы. В XX веке большой вклад в осмысление содержательных возможностей периода внесли российские исследователи И. Способин, Ю. Тюлин, Л. Мазель и другие, которые обосновали особое положение периода в систематике гомофонных форм и выявили его структурные и композиционные особенности исходя из особенностей психологии музыкального восприятия.

Библиографические ссылки

1. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *О психологии музыкального восприятия*. Москва: Музыка, 1972.
2. *Музыкальная форма*. Общ. ред. Ю. Тюлина. Москва: Музыка, 1974.
3. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. Москва: Лань, 2013. ISBN 9785811403929.
4. МАЗЕЛЬ, Л., ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1967.
5. КЮРЕГЯН, Т. *Форма в музыке XVII–XX веков*. Москва: Сфера, 1998. ISBN 5-89144-068-7.