

А. И. КЛИМОВИЦКИЙ

Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-7540-127X, music@artcenter.ru

ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ТЮЛИН

Статья посвящена крупнейшему российскому учёному Юрию Николаевичу Тюлину (1893–1978), автору фундаментальных идей, разработанных им в различных областях музыкальной науки: лада, гармонии, фактуры, музыкального тематизма, мотива, музыкального синтаксиса и музыкальной формы как фундаментальных категорий музыкального мышления. Ю. Н. Тюлин – учёный, внесший существенный вклад в исследование теоретических проблем народной музыки России, Армении, Грузии, Узбекистана, Казахстана, Прибалтики. Он оригинально осмыслил проблемы песенного фольклора, музыкального исполнительства, истории музыки, музыкальной эстетики и музыкальной психологии.

Особая ценность статьи заключается в том, что она написана одним из ближайших учеников Ю. Н. Тюлина. Анализируя труды учёного, автор раскрывает quintessence его научных идей и открытий, функциональной теории в музыке, новую трактовку принципов формообразования и новую систематику музыкальных форм, строения музыкальной речи, феномен «кристаллизации тематизма», ладовой теории. Всё это даёт возможность понять научно-творческое наследие Ю. Н. Тюлина как систему.

Ключевые слова: Ю. Н. Тюлин, музыкально-тематический материал, кристаллизация тематизма, лад, гармония, фактура, сонатная форма, фраза, мотив, музыкальный синтаксис.

ARKADY I. KLIMOVITSKY

Russian Institute of the History of Arts, St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-7540-127X, music@artcenter.ru

YURI NIKOLAYEVICH TYULIN

The article is devoted to the legacy of one of the greatest Russian scholars, Yuri Nikolayevich Tyulin (1893–1978), the creator of fundamental concepts of music theory, which were developed by him in various branches of musical scholarship: mode, harmony, texture, musical thematicism, motives, musical syntax and musical form as fundamental categories of musical thinking. Yuri Tyulin is a scholar, who made a significant contribution to research of theoretical issues of the folk music of Russia, Armenia, Georgia, Uzbekistan, Kazakhstan and the Baltic countries. He interpreted in an original way the issues of folk songs, musical performance practice, music history, musical aesthetics and musical psychology.

The special merit of the article is that it was written by a musician who, being one of Tyulin's closest students, and having analyzed the scholar's works, discloses the quintessence of his scholarly ideas and discoveries, the functional theory of music, a new interpretation of the principles of form-generation and a new systematization of musical forms, the construction of musical speech, the phenomenon of "crystallization of thematicism" and modal theory, which makes possible to comprehend the scholarly and artistic legacy of Yuri Nikolayevich Tyulin in a systemic manner.

Keywords: Yuri Nikolayevich Tyulin, musical thematic material, crystallization of thematicism, mode, harmony, texture, musical sonata form, phrase, motive, musical syntax.

рупный отечественный музыковед, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР Юрий Николаевич Тюлин (1893–1978) наиболее известен как учёный и педагог. Он выдвинул и разработал ряд фундаментальных идей в различных областях науки: гармонии (теория основных и

переменных функций тонов и созвучий, теория фонизма аккордов и интервалов, гипотеза исторического генезиса лада и новое освещение его проблематики, понятие звуковой ткани – с её скрытыми элементами и сторонами, не фиксируемыми нотной записью, проблемы генезиса современной гармонии и др.), музыкального

синтаксиса (функциональное понимание мотива, новая классификация форм строения музыкальной речи) и музыкальной формы (вопросы функциональности и переменности её функций), полифонии (предложен практичный способ построения канонов), фактуры. Участник многих научных экспедиций, он внёс значительный вклад в разработку теоретических проблем ряда традиционных культур – России, Армении, Грузии, Узбекистана, Прибалтики (предложил новое решение проблемы строя народных песен, выдвинув положение о «качественной стойкости» интервала при интонационной его вариантности), проблем музыкального исполнительства, истории музыки, музыкальной эстетики (понятие «музыкальное представление о действительности», дифференциация эстетического и художественно-эстетического, новое толкование проблемы ассоциаций, направленное против упрощённого понимания содержания музыки как зрительно-сюжетных рядов) и музыкальной психологии (вопрос о решающем значении психофизиологических и интеллектуально-логических факторов в формировании музыкальных систем, о психологических функциях музыкального материала, роли апперцепции в музыкальной деятельности).

Юрию Тюлину принадлежат идеи и открытия, которые, будучи связаны с породившим их временем, обладают столь мощным эвристическим потенциалом, что продуктивно работают при решении задач, продиктованных новыми культурно-историческими ситуациями, и сами инициируют новые идеи и подходы. Всю свою жизнь Тюлин – не только Учитель, но и учитель-практик – прекрасно знал подводные рифы, таящиеся в «рутине» каждодневной учебной работы. Поэтому он не просто их успешно обходил, но и стремился пролагать маршруты, обеспечивающие возможность самостоятельно следовать по ним. Первые же опубликованные работы Тюлина – «Параллелизмы в музыкальной теории и практике» [15] и «Введение в гармонический анализ на основе хоралов Баха» [10] – сочетают в себе жанры научного исследования, методического пособия, хрестоматии и учебника по теории и истории музыки. Многофункциональный характер поставленной задачи Ю. Тюлин определяет в обоих *Введениях* афористически чётко: «заменить упражнения в писании задач с мелодической обработкой (фигурированных хоралов и модуляционных прелюдий) анализом фактуры

письма на примерах из *художественного творчества*» [10, с. 5].

Сегодня оба *Введения* видятся *введением* в научно-практическую деятельность Ю. Н. – как первый камень, заложенный в её фундамент: здесь уже содержатся основания будущей его теории лада и гармонических функций, впоследствии широко разработанных в целостной научной концепции. Обращение же к хоралам Баха в учебных целях (изучение голосоведения и техники мелодической фигурации) знаменательно ещё и тем, что обнаруживает исключительный интерес к творчеству гениального композитора со стороны Ю. Н., научная рефлексия которого в связи с Бахом прошла через всю жизнь учёного. Напомню выдающуюся по глубине научно-теоретической мысли, инициативности и проницательности, широте исторического кругозора его статью «Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников» [11], глубокие теоретические обобщения на основе произведений Баха и аналитические комментарии к их отдельным фрагментам, среди которых особое место занимает ставшее классическим описание и блистательное истолкование «*политонального образования*» в *Adagio* Бранденбургского концерта № 1 в «Учении о гармонии» [20, с. 170].

Помимо «Введения в гармонический анализ...» и «Учения о музыкальной фактуре...», непосредственно с педагогикой связаны созданные Ю. Н. (некоторые в соавторстве со своими учениками и последователями) «Учебник гармонии» [17] и «Задачи по гармонии» [16], а также «Музыкальная форма» [9].

Многие идеи статьи «Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников» (1935), которая стала основополагающей в отечественной методологии, лежат в русле научных исканий того времени, на стыке основных проблем философии, эстетики, истории и теории музыки, чем близки разным по направленности, но сходным пафосом историзма и вниманием к психологии восприятия работам Э. Курта, Б. Яворского и Б. Асафьева, при том, что по отношению к каждому из них Ю. Н. по ряду вопросов выступал оппонентом.

Кристаллизация для Ю. Н. – по существу явление диалектически системное, просматриваемое на нескольких уровнях. Это и особое качество тематического материала, утвердившееся в музыкальном искусстве со времен Баха и проявляющееся в «чёткости, определённости, харак-

терности мелодического материала (рисунка)» [11, с. 38]. Важнейшие свойства его – те, что способствуют *запоминаемости* и *узнаваемости* этого материала, на основе чего только и могли возникнуть и процветать крупные инструментальные формы XVIII и XIX веков. Это и «качество, свойственное музыкальному языку [разрядка автора. – А. К.], в целом, данного автора или даже школы, поскольку этот язык несёт в себе элементы характерности мелодических оборотов и способен создавать мотивные образования» [там же, с. 39]. И, наконец, возникновение, утверждение и сущность кристаллизованного тематизма Ю. Н. рассматривает в широком историко-эстетическом ракурсе, связывая его с формированием реализма в музыке.

Вокруг *реализма* в отечественной эстетике и искусствознании было говорено немало невнятного. Однако одно лишь употребление этого понятия само по себе не должно перечёркивать позитивные результаты и достижения, связанные со стремлением научно-теоретической мысли решить ряд таких *вечных и проклятых* вопросов. Реализм, как его трактует Ю. Н., яркое тому подтверждение: вопреки распространённому в начале 1930-х годов идеологически нагруженному противопоставлению романтизма реализму как явлений стилистических, исторически связанных движением к прогрессу, он последовательно утверждал, что реализм – не стиль, а творческий метод, свойственный искусству разных эпох. И *кристаллизацию* тематизма учёный связывает с выражением «индивидуального в общем», со «здоровым индивидуализмом», нашедшим после Средневековья своё выражение во всех областях человеческой деятельности и приведшим к пышному расцвету искусств: изобразительных – в эпоху Возрождения, музыки – несколько позже.

В этом проявилось (хотя и безусловно в несколько наивной форме и прямолинейно) стремление рассматривать процессы развития музыкального искусства в контексте истории и художественной культуры в целом, свойственное искусствоведческой мысли 1930-х годов. Вот характерные аналогии такого рода: в философии разрабатывается индивидуалистическое мировоззрение, в литературе – абстрактных в своей «всеобщности» героев рыцарского романа сменяют персонажи «конкретные», с характерным и индивидуальным личным обликом, в музыке – тематизм кристаллизуется как некое индивидуализированное единство. Глубо-

ко права К. Южак, отметившая, что поднятая Ю. Н. 60 лет тому назад в этой статье проблема кристаллизации тематизма «в своей собственной музыкальной части и до сих пор не утратила эвристической ценности» [22, с. 144].

Ю. Н. разграничивает *кристаллизацию* тематизма в творчестве Баха и тенденцию к кристаллизации в музыке его предшественников. Это, отмечает автор, необходимо, чтобы понять, «с одной стороны, непрерывность этого процесса, а с другой стороны – тот диалектический скачок, который сыграл решающую роль в судьбе музыкального наследия...» [11, с. 48]. И, что подчёркивает Ю. Н., процесс этот никогда не был прямолинейным: так, развёрнутые и завершённые мелодические фазы с явными признаками кристаллизации в мелких формах бытовой – инструментально-танцевальной и вокальной – музыки заметны гораздо раньше, чем в тематизме больших форм.

Для Ю. Н. с понятием кристаллизации связана художественная содержательность музыкального материала и формы в целом, предопределяемой этим качеством тематизма.

В более позднем докладе «Кристаллизация тематизма» (1940), написанном спустя 5 лет после упомянутой статьи, существенно расширена проблематика. Ю. Н. рассматривает формы кристаллизации тематизма в разных исторических стилях послебаховской эпохи: «Если у Баха кристаллизация как бы рассыпана по всему произведению, то в сонатно-симфонических жанрах эпохи классицизма возникает уже известное контрастирование определённых тематических фокусов, вокруг которых собирается все содержание, и фоновой прослойки между ними». Ю. Н. говорит о громадном значении последней как обеспечивающей выпуклую подачу кристаллизованной темы: «Получается так: тема приобретает значение – по аналогии с литературой – персонажа, главного действующего лица, судьба которого проходит через всё произведение. Такая “персонажность” темы очень характерна для классической симфонии...» [18, с. 1–5, 7, 10]. А далее речь идёт (с разной степенью подробности) о Шопене, Брукнере, Чайковском, Стравинском, Хиндемите, Щербачёве, о «новейших формах кристаллизации», о «кристаллизации Прокофьева, чей творческий метод совершенно иной, чей классический».

Проблемы тематизма теперь уже Бетховена – в центре внимания Ю. Н. в статье, опублико-

ванной в сборнике к 200-летию со дня рождения композитора [14]. Сосредоточив внимание на специфике ряда конкретных приёмов письма, присущих позднему периоду его творчества, Ю. Н. выделяет те, что обеспечивают сцепление в единое целое и органическое связывание фрагментов, несмотря на контрастирование, наличие цезур. Учёный называет это «*цепляемостью музыкального материала*», которую связывает с тенденцией Бетховена позднего периода к сглаживанию граней и внутренней непрерывности развития при внешней его расчленённости.

Оставляю в стороне собственно словесную форму предложенного понятия – не отнесу его к числу удачных. Но содержательно-смысловая полнота и эвристический потенциал его бесспорны.

Ю. Н. фактически уловил и зафиксировал «*стиль бессвязности, разобщённости*», «*лексической и синтаксической затруднённости*» [3, с. 108–109] – то, что отмечал в позднем стиле Гёте А. Михайлов, как новый стиль Бетховена: «...художником, который может с полным правом стоять рядом с Гёте, как представитель своей эпохи, был Людвиг ван Бетховен; в его позднем творчестве происходили изменения, глубоко родственные совершавшемуся в позднем творчестве Гёте... Для слушателей XIX века подобный стиль был чаще всего стилем обманутых ожиданий – точно так, как стиль позднего Гёте для читателей XIX века; для современного слушателя, для современного читателя такие стили, надо надеяться, по меньшей мере – проблема» [там же, с. 112–113].

Ю. Н. рассмотрел явление *цепляемости музыкального материала* в его разновидностях (контрастная, сплошная) и в исторической перспективе – в музыке XIX–XX веков (Шостакович). Особым образом он отметил исключительное её значение для Шопена, сопровождая свои рассуждения превосходными аналитическими этюдами.

К числу несомненных достижений учёного безоговорочно отношу учебник «Музыкальная форма» [9], но, как и много лет тому назад, испытываю глубокую досаду: ну почему бы Ю. Н. не «забыть» об установках и условиях поручения Министерства и под видом учебника не подготовить полномасштабное *исследование*? Конечно, в условиях командно-административной системы исполнение государственного заказа обеспечивало руководству консерватории определённый

комфорт в высоких инстанциях, столь желанный и действительно необходимый, непосредственным же исполнителям – некоторые льготы в нагрузках. Ю. Н. был не единственным автором, а руководителем авторского коллектива (в большинстве – его ученики). И никогда ничего не делая в жизни «потихоньку», он и в сложившейся ситуации нашёл сильное решение: предложил ряд принципиально новых идей, связанных с теоретическими проблемами курса анализа музыкальных форм, – эти новации в Предисловии к учебнику отмечены Н. Привано [4, с. 4].

Подчинение задачам дидактики в Учебнике весьма ощутимо. Оно проявляется и в отборе музыкального материала (преимущественно наследие классицизма), и в манере изложения материала теоретического, в «устроженном», «командном» стиле учебника. Отсюда – значительное место сведений «обязательного» и функционального характера (иначе и не могло быть!), известная суховатость изложения, порой неразвёрнутость и сжатость аргументации. Но и при этом в разработке и трактовке Ю. Н. Тюлиным основополагающих понятий и категорий теории музыкальной формы содержится много принципиально нового.

Формообразование Ю. Н. Тюлин понимает как развитие и преобразование *тематического материала*, проблемы которого – в центре внимания исследователя. «Вскрывать в произведении процесс развития, – подчёркивает он, – это значит проследить постоянно изменяющуюся “судьбу” музыкального материала (прежде всего тематического)» [9, с. 19].

Характер самого развития для Ю. Н. обусловлен местом и ролью его в форме музыкального произведения. Исходя из представления о разных стадиях функционального состояния материала, автор строит теорию развития, различая три его типа: *экспозиционное* (первоначальный показ тематического материала, называемый изложением), *продолженное* (понятие, введённое Ю. Н., – с дальнейшим преобразованием ранее уже изложенного музыкального материала) и *разработочное* (связанное со столь существенными его преобразованиями, что они значительно меняют его первоначальную структуру). Развитие, согласно Ю. Н., пронизывает всю музыкальную форму, а не те или иные её разделы, в которых оно проявляется лишь в наиболее специфичных формах и концентрированном виде. Предлагаемая их классификацию, учёный одновременно

подчёркивает, что в реальной художественной практике типы развития далеко не всегда представлены в чистом виде, а зачастую смешиваются. В этом плане показательно и важное примечание: рассматривая типы развития, Ю. Н. «разводит» их с вариационным как с одним из общих принципов развития, проникающим во все разделы [9, с. 10].

Существенное внимание уделено (Ю. Н. принадлежит сама постановка этого вопроса) *психологическим функциям* музыкального материала (основной – «должен обладать определёнными выразительными и структурными свойствами»; *подготавливающий* – «вызывает ожидание нового разворота “музыкального действия”, предвещает появление ведущего тематизма и подготавливает для него почву»; *завершающий* – «вызывает ожидание окончания раздела формы или произведения в целом»), а также и более сложным ситуациям *совмещения* функций (явление функциональной двойственности: «основной материал также может в известной мере предвещать появление следующего основного материала»), *перемены* функции материала «в самом процессе его развития на одном участке действия» [там же, с. 28–29].

В истолковании явления двойственности психологических функций тематического материала Ю. Н. использует важную аналогию совмещения основных и переменных функций в гармонии, чем демонстрирует общий закон восприятия, оценивающего явление в единстве его разных сторон [там же, с. 252]. Но если теория переменных функций в гармонии в общественном сознании нерасторжимо связана с именем Ю. Н., к сожалению, того же нельзя сказать о музыкальной форме, хотя и здесь ему принадлежит основополагающая роль.

Тюлиным разработана и классификация принципов формообразования, обусловленная соотношением образной сферы музыкального материала и соответствующих разделов формы: сопоставление (разделы формы, в которых излагается тематический материал, занимают более или менее обособленное положение и имеют самостоятельное значение; в наибольшей мере, особенно контрастное, свойственно сложной трёхчастной форме), связанное развитие (по существу, фазное: неуравновешенность и разомкнутость, тональная неустойчивость и незавершённость развития преодолевает обособленность и структурную разграниченность построений; характерно для слитных трёхчастных форм и рон-

до, особенно высших его форм) и динамическое сопряжение («связное развитие, усиленное до той степени, когда возникают новые качества соотношения материалов и разделов формы <...> то их противоречие, которое нашло наиболее полное и яркое выражение в драматургии сонатной формы») [5, с. 30–31].

В основе учебника – *разработанная* Ю. Н. *новая систематика форм* [там же, с. 22–24]. Отмечая неоднородность наиболее распространённых определений музыкальной формы (в одних случаях в основе – структурно-количественный принцип, в других – указание на принцип формообразования), учёный выделяет:

1. Одночастную форму (простую либо развитую).

2. Двухчастную (простую и сложную, или развитую). К ней примыкает двойная двухчастная форма.

3. Трёхчастную симметричную форму (простую и сложную, или развитую – обе в 4-х разновидностях), а также с составной серединой.

4. Вариационную форму.

5. Многочастные рефренные (рондальные) формы:

а) простые формы рондо (пятичастные);

б) высшие формы рондо (семичастные с трёхчастным общим строением, часто рондо-сонатные);

в) двойные трёхчастные формы, одинаковые по структуре с пятичастными формами рондо, но с другим по характеру развитием.

6. Сонатную форму (полную, неполную).

7. Свободные формы (системные, несистемные, смешанные).

«То новое, что вносит Ю. Тюлин в самый принцип классификации, – включает Е. Ручьевская, – можно было бы определить как стремление заменить линейный принцип иерархическим, т.е. рассматривать явления в их зависимости и соподчинённости» [6, с. 73].

Одночастная форма – одно из новаторских положений в концепции музыкальной формы, разработанной Ю. Н. Формулируя критерии различия её разновидностей (простая и развитая), он категорически отвергает традиционное отождествление одночастной формы с периодом: «они совпадают как явления, но принципиально различны как понятия. Это две разные стороны музыкальной формы, требующие разного подхода к её анализу» [9, с. 109]. Таким образом, одночастная форма – её композиционно-

структурный уровень, период (предложение, фраза) – область строения музыкальной речи.

«Строение музыкальной речи» – так назвал Ю. Н. исследование, посвящённое этой проблеме, позднее в сокращённом виде вошедшее в Учебник (Отдел I) [19]. Эти вопросы рассматриваются в общеэстетическом контексте. К ним относятся понятия непрерывности и расчленённости музыкального развития и музыкальной речи, многообразия форм её строения; музыкального материала, тематического и нетематического; музыкальной темы (может излагаться в любой структуре – от короткой фразы до широко развитого сложного построения) и музыкального образа (первоначальный и целостный), неразрывно связанных, но отнюдь не тождественных друг другу; интонационного оборота и мотива.

Теория мотива разработана принципиально по-новому. Ю. Н. впервые рассматривает мотивы *не в ряду форм строения музыкальной речи* (не как результат членения фразы), а как «интонационные обороты, имеющие особое выразительное значение, и в том их объёме, в котором они придают теме характерные черты» [там же, с. 47]. Такое различение интонационных оборотов и мотивов чрезвычайно продуктивно: первые – материал для последних. Как представитель темы мотив «может “жить” самостоятельно, т. е. вычлениваться <...> напоминая о теме, не теряя с ней смысловой связи. При этом мотив может и видоизменяться, сохраняя свои индивидуальные черты» [там же]. Эти черты позволяют мотиву представлять тему в процессе её развития и репрезентировать её даже вне контекста произведения.

Отмечая индивидуализированную выразительность как отличительную черту интонационного оборота в ранге мотива, Р. Лаул «безоговорочно» присоединяется к его концепции: «Главное преимущество подобного понимания мотива <...> в том, что оно позволяет дифференцированно подходить к составу музыкальной темы, отличать в ней главное от второстепенного» [2, с. 8]. В признании «сущности мотива в его тематическом значении, мотива в качестве наиболее выразительной части темы» Е. Ручьевская видит отражение фундаментальных методологических установок Ю. Н. – «оценка частного с позиции целого и признание процессуальной стороны формы как глубинной. Мотив, будучи частью темы, реализует развитие и одновременно узнаётся и запоминается, следовательно, функционирует как часть целого» [7, с. 33].

Поэтому подход Ю. Н. к мотиву Е. Ручьевская правомерно определяет как *функционально-тематический* [там же, с. 27].

Функционально-тематическое понимание мотива проявляется и в дифференциации мотивов, имеющих разную смысловую и выразительную нагрузку внутри темы. Таково понятие «мотивного зерна», как «удерживающего» индивидуальный облик при всех трансформациях самого мотива. Постановка вопроса о его устойчивости открывает путь к постижению зависимости таких свойств мотива, как стабильность и запоминаемость, от соотношения его составляющих и от функциональной роли в более широком контексте. Последним Ю. Н. объясняет особую устойчивость и стабильность оперных лейтмотивов – при всей их внутренней мобильности и подвижности.

С функционально-тематической трактовкой мотива связано также и определение его структурных характеристик – объёма и границ. Ю. Н. выделяет мотивы большие и малые, или субмотивы, состоящие из мотивного зерна и смежных с ним мелодических оборотов, возникшие в результате их сцепления, слияния и зачастую непосредственно перерастающего «в высшие структурные формы – фразы и даже в целые предложения, без их ясного расчленения» [9, с. 48].

Рассматривая собственно формы строения музыкальной речи (*основные* – фраза, предложение и период, *вне основных* – построения свободные и сложные), Ю. Н. называет три признака, совокупность которых наиболее полно их характеризует: *величина построения, его состав и структура членения*.

Отношение к *величине построения* как критерию отражает ориентацию учёного на психологический закон объёма восприятия. Подчеркивая, что каждой форме строения музыкальной речи присущи свои предельные (в обоих направлениях) и нормативные величины, он формулирует их важнейшую закономерность: «при увеличении размера возникают новые качества, характеризующие построение более высокого порядка, и для каждой основной формы строения имеются свои пределы, хотя и очень приближительные» [там же, с. 54].

Состав построения характеризует «наличие и характер внутренних, подчинённых построений, объединяющихся в высшее» [там же, с. 56]. Ю. Н. выстраивает восходящий ряд построений от наиболее простого – *фразы* (отличается един-

ством внутреннего состава), обычно объединяющиеся в *предложения*, последние – в *периоды*. Как очевидно, «каждое объединение создаёт новое, более сложное построение, высшее по отношению к подчинённым» [там же].

Структура членения характеризует совокупность факторов, содействующих смысловому разграничению построений. Наличие, степень и способ членения, наряду с размером и составом построения, характеризуют ту или иную форму строения музыкальной речи. При всём многообразии этих факторов Ю. Н. формулирует их общую тенденцию: «расширение развития влечёт, наряду с возрастанием размера и усложнением состава построения, более чёткое членение и большую кадансовую завершённость построения» [там же, с. 56].

Обзор типовых форм строения музыкальной речи Ю. Н. начинает с *периода* как единственного среди них, способного выполнить экспозиционную функцию («только периоду свойственна такая степень развития и завершённости, которая позволяет ему служить не только составной частью произведения, но и формой самостоятельного произведения» [там же, с. 59].

Классификация периодов Ю. Н. впервые охватывает их необычайное многообразие (например, введённое понятие *модуляционного периода*, в отличие от модулирующего, характеризующего наряду с периодом однотональным гармоническое развитие через соотношение исходной и конечной их позиций, описывает самый процесс его в недрах целого). Исследователь рассматривает периоды с *особенностями и ненормативные, сложные и свободные построения* [там же, с. 73]. Здесь – ключ к ориентации в неисчерпаемом многообразии периодических структур.

Особое место в этой классификации занимают построения, обладающие *смешанными признаками*. Исходя из того, что предложение может приобрести черты периода, может в своём развитии перерасти в период, как и фраза может распространиться на всё предложение, а мотив – на всю фразу («мотив может совпадать с фразой, и выражение “мотив в форме фразы” для него не нонсенс» [7, с. 30]), Ю. Н. предлагает для таких случаев определения, отражающие их смешанный характер: *предложение-период* или *период-предложение*, *фразу-предложение*, *фразу-мотив*.

Отмечая, что периоды и предложения характерны преимущественно для экспозиционного

развития, тогда как фразы «вездесущи» и пронизывают всё музыкальное произведение, Ю. Н. формулирует общее свойство основных форм строения музыкальной речи: «Чем меньше форма строения музыкальной речи, тем менее специфична она в структурном отношении и тем шире и универсальнее в использовании» [9, с. 71].

Определив период, предложение, фразу и мотив как категории строения музыкальной речи, учёный вводит понятие *одночастной формы: простейшей* – «первоначальное изложение тематического материала без его дальнейшего развития – в виде простого периода или даже предложения» и *развитой* – «построения <...> выходящие за пределы простого периода, и тем более построения неструктурного типа, со свободным развитием материала» [там же, с. 110]. И, как это присуще классификационному почерку Ю. Н., он выделяет среди рассматриваемых явлений те, что обладают *смешанными признаками*. Отсюда – утверждение подвижности и относительности границ между *простейшей* и *развитой одночастной формами*, а при подходе к *одночастной форме* как принципиально не составной, признание в *широко развитой одночастной форме* отдельных фаз развития, приобретающих значение более или менее самостоятельных разделов, что «позволяет говорить о наличии в ней элементов (или признаков) двухчастности или трёхчастности при сохранении в целом одночастного единства построения» [там же, с. 111–112].

Е. Ручьевская видит здесь момент принципиально важный: «Узаконение Ю. Н. Тюлиным одночастной формы позволяет очень многие явления современной музыки, основанные на непериодическом принципе развёртывания материала, ввести в ряд закономерных явлений формы. Таким образом, одночастная форма, по Тюлину, – явление не только структурного, но и процессуального порядка» [6, с. 71]. В понятиях же *фаза развития*, *фазное построение* (рассмотрены выше) Ручьевская отмечает их историческую перспективность и высокий эвристический потенциал: «Эти понятия влекут за собой ещё одно: фазная форма, т. е. такая, в которой нет резкого контраста функций разделов, а происходит постепенное накопление неустойчивости и постепенное её убывание. Примером может служить отсутствие контраста между экспозиционным и развивающим разделами, между развивающим и заключительным. Сам Тюлин обозначил такое постепенное развитие термином продолженное

развитие. Фазные формы занимают едва ли не лидирующее положение в доклассических и послеромантических формах XX века» [5, с. 71].

Развитая двухчастная форма также впервые введена в ранг теоретического понятия и описана Ю. Н. Её определение – «по масштабу и сложности развития превышает двухчастную простую» – сразу выдвигает вопрос о *мере* такого *превышения* как важнейшем среди критериев при её обсуждении. Среди типов развития внутри частей исследователь выделяет структурные и неструктурные (свободные) виды, а среди основных разновидностей целого – безрепризную или репризную (типа A+A₁) и контрастную (типа A+B).

Динамическое сопряжение, по Ю. Н., определяет особый тип драматургии сонатной формы, сонатность. Она «...заключается в том, что в соотношении основных разделов экспозиции – главной и побочной партий – происходит нарушение равновесия и именно в пользу последней... Сама тема главной партии одновременно со своей основной функцией в той или иной мере выполняет функцию предвещения... В противоположность этому, основная тема побочной партии выполняет одновременно вторую функцию – утвердительную. Такое нарушение равновесия в экспозиции вызывает необходимость нового тематического и модуляционного развития (обычно разработочного) в средней части сонатной формы, прежде чем придти к репризе, где полностью восстанавливается и утверждается основная тональность — не только в главной партии, но и в побочной и в коде» [9, с. 251–253].

Таким образом, заключает Ю. Н., «сонатность заложена прежде всего в самой экспозиции – подобно завязке в драматических литературных жанрах, без которой не может быть соответствующего развития сюжета» [там же]. Это – принципиальное открытие Ю. Н. Экспозиция – лакмусовая бумажка сонатной формы. Поэтому её «не отменяют» ни отсутствие разработки, ни тональной и тематической репризы¹.

Динамическое сопряжение – это фактически инвариант сонатности, соответственно которому Ю. Н. оспаривает распространённое представление о контрасте как первостимуле и движущей силе сонатной формы, с чем, в первую очередь, связано понимание сонатной формы Б. Асафьевым как «базирующейся на принципе контраста» [1, с. 119]. Напротив, контраст, согласно Ю. Н., «усиливает созданное противоре-

чие (сопряжённый контраст), но сам по себе не является сущностью этой драматургии и поэтому не обязателен в сонатной форме...» [9, с. 253]. И отнюдь, «не отлучая» контраст от *исторического* развития сонатной формы, Ю. Н. последовательно дифференцирует оба принципа: «Контраст, – подчёркивает он, – это противоположный облик явлений (в т. ч. тематического материала и тональностей). Противоречие же – это оспаривание, противоборство сил, проявляющееся в самом действии. В сонатной форме главная партия первоначально “говорит сама за себя”, но уступает гегемонию побочной партии в возникшем между ними противоборстве – в этом противоречии, а не в контрасте, и заключается сущность сонатной драматургии, возникающей уже в самой завязке (экспозиция)» [там же, с. 119].

Контраст или противоречие – одно из важнейших оснований концепции динамического сопряжения. Впрочем, сегодня я склонен рассматривать их (равно и представление о сонатности А. Должанского) во многом как находящиеся в отношениях дополнительности.

«Все главы учебника, принадлежащие Ю. Н. Тюлину, содержат принципиально новую трактовку явлений», – отмечает Е. Ручьевская [6, с. 75], что и демонстрирует, рассматривая основные идеи учёного в области музыкальной формы.

«Прорастание» ладовой теории Ю. Н. в музыкальную фонологию особенно связано с понятиями функционального ядра и фонизма аккорда: в них представлены все основные характеристики музыкальной «фонемы» в тонально-гармонической системе. Ю. Н. фактически рассматривает гармонию с точки зрения ладовой функциональности и с точки зрения «именно ему присущего характера звучания, зависящего прежде всего от его интервального состава» фонизма. Ладовая функция и фонизм – две стороны одного явления. Фонизм варьируется, между тем в ладовом отношении аккорд неизменный. Ю. Н. предлагает дифференцировать «различные структуры аккорда, одного и того же в ладовом отношении»:

1. Гармоническое ядро как минимум аккорда;
2. Основная двуплановая конструкция аккорда, полностью представляющая его ладовую природу;
3. Колористические наслоения как самостоятельное чисто фоническое образование, не видоизменяющее ладовую структуру аккорда.

Но речь фактически идёт не о «различных структурах аккорда», а о принадлежности к

различным планам системы одного элемента текста аккорда.

Проблема соотношения между функциональным ядром и его мультипликациями на других ступенях имеют более общее значение и выходят за пределы круга явлений, к которым сам Ю. Н. относит эти положения непосредственно, отмечал Ю. Холопов [21, с. 3].

Ладовая теория Тюлина – одно из крупнейших достижений отечественной музыкальной науки XX столетия. Лад в трудах Ю. Н. – это фундаментальная категория музыкального мышления, статус которой обоснован учёным на широкой базе акустики и психофизиологии восприятия, эстетики и философии. Выдвинутая гипотеза исторического генезиса лада – в своём формировании и развитии лад отразил развитие музыкального сознания и основополагающих форм его проявления – обеспечила возможность поиска и обнаружения универсальных механизмов связи человека во всей совокупности своих природных свойств с его общественно-историческим опытом и преломляющей этот опыт художественной практикой. Становящиеся сегодня очевидными её фонологические перспективы – тому убедительное подтверждение.

Плодотворное развитие идея противоположности ладов получила в работе Ю. Н. «Натуральные и альтерационные лады» [13]. Противоположные элементы он находит не только между ладами, но и внутри них. Лад представлен здесь в виде концентрической модели, сконструированной вокруг III ступени, как неподвижной оси. Благодаря этому учёный определяет взаи-

мопротивоположные ступени в мажорных и минорных ладах. I ступень соотносится с V, II – с IV, VII ступень – с VI. При альтерации повышенным звукам соответствуют пониженные и наоборот. При этом только повышенная VII ступень в миноре и пониженная VI ступень в мажоре относятся к аналогичным ладовым альтерациям, все прочие обладают и модуляционностью. В натуральных ладах лидийской кварте соответствует фригийская секунда, миксолидийской септима – дорийская секста. При этом хроматическую гамму, вбирающую все альтерации, автор строит от III ступени вверх, хроматическую минорную гамму – от VI ступени вниз, получая полную схему обратно аналогичных ступеней.

Таким образом, Ю. Н. строит систему теоретически возможных альтерационных ладов на мажорной и минорной основе. Сам он оценивает свою работу как одну из попыток расширения теории лада, не считает свою систему всеобъемлющей и иллюстрирует применение отдельных альтерационных ладов в художественной практике (на примерах классического наследия и современной музыки).

Замечательный музыкант, выдающийся учёный и педагог Ю. Н. Тюлин – это целая эпоха отечественной музыкальной науки и культуры. Великое счастье выпало на долю тех, кому довелось учиться у него, общаться с ним. На них лежит и огромная ответственность: следуя завету Учителя, не повторять его идеи, а продолжать их в соответствии с новыми задачами. Только это и обеспечивает реальность всеприсутствия Юрия Николаевича Тюлина в нашей жизни.

Автор выражает своим коллегам доктору искусствоведения, профессору Российского государственного социального университета Г. Р. Консону и Почётному деятелю Союза композиторов России И. А. Консон благодарность за неоценимую помощь в подготовке настоящей статьи к публикации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Предложенное Тюлиным понимание сонатности объясняет, каким образом, преодолев рамки породившей её формы, она проникла в самые «несонатные» условия и ситуации, проявляя себя в творчестве композиторов разных исторических и стилистических эпох и национальных традиций и школ: венских классиков и романтиков, мастеров XX века и др. Сегодня, имея немалый собственный опыт размышления на эту тему

и обсуждения её со студентами, я сопровождаю определение динамического сопряжения Тюлина указанием на такой характер соотношения материалов, при котором в условиях конкретной эпохи и стиля главная партия никогда не смогла бы быть побочной, и наоборот. Как будто подвергающие сомнению справедливость этого утверждения и даже опровергающие его монотематические сонатные *Allegri*, например, Лондонских

симфоний Гайдна, где главная и побочная партии часто основаны на одном материале, на самом деле – подтверждают его. Ибо особенности тематического материала,

присущие ему в побочной партии, исключают возможность начать им форму, «разместить» его в главной партии со всеми присущими ей функциями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Л.: Музгиз, 1963. 379 с.
2. Лаул Р. Х. Мотив и музыкальное формообразование. Л.: Музыка, 1987. 79 с.
3. Михайлов А. В. Гёте и поэзия Востока // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1985. С. 83–128.
4. Привано Н. Г. Предисловие ко второму изданию // Тюлин Ю. Н., Бершадская Т. С., Пустыльник И. Я., Пэн А. А., Тер-Мартirosян Т. Г., Шнитке А. Г. Музыкальная форма. М., 1974. С. 2–5.
5. Ручьевская Е. А. Мысли о музыкальной форме // Музыкальная академия. 1994. № 4. С. 77–78.
6. Ручьевская Е. А. Проблемы музыкальной формы // Ю. Н. Тюлин. Учёный. Педагог. Композитор: сб. ст. Л.; М., 1973. С. 70–80.
7. Ручьевская Е. А. «Строение музыкальной речи» Ю. Н. Тюлина и проблема музыкального синтаксиса (Теория мотива) // Традиции музыкальной науки. Л., 1989. С. 26–45.
8. Ручьевская Е. А. Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая. Л., 1981. С. 120–138.
9. Тюлин Ю. Н., Бершадская Т. С., Пустыльник И. Я., Пэн А. А., Тер-Мартirosян Т. Г., Шнитке А. Г. Музыкальная форма / общ. ред. Ю. Н. Тюлина. М., Музыка, 1974. 359 с.
10. Тюлин Ю. Н. Введение в гармонический анализ на основе хоралов Баха. Л.: Изд-во Ленинградской гос. консерватории, 1927. 78 с.
11. Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Советская музыка. 1935. № 7. С. 38–54.
12. Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Русская книга о Бахе: сб. ст. М., 1986. С. 249–266.
13. Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады. М.: Музыка, 1971. 109 с.
14. Тюлин Ю. Н. О произведениях Бетховена последнего периода. Цепляемость музыкального материала // Бетховен: сб. ст. / ред.-сост. Н. Л. Фишман. М., 1971. Вып. 1. С. 251–275.
15. Тюлин Ю. Н. Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л.: Искусство, 1938. 56 с.
16. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Задачи по гармонии. Вып. 1–2. М.: Музыка, 1966. 263 с.
17. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Учебник гармонии. Ч. 1–2. 2-е изд. М.: Музыка, 1964. 435 с.
18. Тюлин Ю. Н. Стенограмма доклада Ю. Н. Тюлина 11-го марта 1940 года «Кристаллизация тематизма». 50 с. Машинопись. Из личного архива А. И. Климовицкого.
19. Тюлин Ю. Н. Строение музыкальной речи. Л.: Музгиз, 1962. 208 с.; 2-е изд. М.: Музыка, 1969. 173 с.
20. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Т. 1. Основные проблемы гармонии. Л.: Музгиз, 1937. 192 с.; 2-е изд. Л.; М.: Музгиз, 1939. 196 с.; 3-е изд., испр. и доп., предисл. Н. Г. Привано. М.: Музыка, 1966. 223 с.
21. Холопов Ю. Н. Патриарх советской музыкальной науки // Советская музыка. 1974. № 1. С. 30–32.
22. Южак К. И. Переработка ранних фугетт для II тома ХТК // Южак К. И. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории: избр. ст.: в 2 кн. СПб., 2006. Кн. 1. С. 109–164.

Об авторе:

Климовицкий Аркадий Иосифович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник сектора музыки, Российский институт истории искусств (190000, Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0001-7540-127X**, music@artcenter.ru

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Books 1, 2. Leningrad: Muzgiz, 1963. 379 p.
2. Laul R. Kh. *Motiv i muzykal'noe formoobrazovanie* [The Motive and Musical Form-Generation]. Leningrad: Muzyka, 1987. 79 p.
3. Mikhaylov A. V. *Gete i poeziya Vostoka* [Goethe and the Poetry of the East]. *Vostok – Zapad. Issledovaniya. Perevody. Publikatsii* [East – West. Research. Translations. Publications]. Moscow, 1985, pp. 83–128.

4. Privano N. G. Predislovie ko vtoromu izdaniyu [Preface to the Second Edition]. Tyulin Yu. N., Bershadskaya T. S., Pustyl'nik I. Ya., Pen A. A., Ter-Martirosyan T. G., Shnitke A. G. *Muzykal'naya forma* [Musical Form]. Moscow, 1974, pp. 2–5.
5. Ruch'evskaya E. A. Mysli o muzykal'noy forme [Thoughts about Musical Form]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994. No. 4, pp. 77–78.
6. Ruch'evskaya E. A. Problemy muzykal'noy formy [Issues of Musical Form]. *Yu. N. Tyulin. Uchenyy. Pedagog. Kompozitor: sb. st.* [Yu. N. Tyulin. Scholar. Teacher. Composer: A Compilation of Articles]. Leningrad; Moscow, 1973, pp. 70–80.
7. Ruch'evskaya E. A. «Stroyenie muzykal'noy rechi» Yu. N. Tyulina i problema muzykal'nogo sintaksisa (Teoriya motiva) [“The Structure of Musical Speech” Yu. N. Tyulina and the Issue of Musical Syntax (The Theory of the Motive)]. *Traditsii muzykal'noy nauki* [Traditions of Music Scholarship]. Leningrad, 1989, pp. 26–45.
8. Ruch'evskaya E. A. Formoobrazuyushchiy printsip kak istoricheskaya kategoriya [The Form-Generating Principle as a Historical Category]. *Istoriya i sovremennost': sb. st.* [History and Modernity: a Compilation of Articles]. Ed. by A. I. Klimovitsky, L. G. Kovnatskaya. Leningrad, 1981, pp. 120–138.
9. Tyulin Yu. N.; Bershadskaya, T. S.; Pustyl'nik, I. Ya.; Pen, A. A.; Ter-Martirosyan, T. G.; Shnitke, A. G. *Muzykal'naya forma* [Musical Form]. Ed. by Yu. N. Tyulin. Moscow, Muzyka, 1974. 359 p.
10. Tyulin Yu. N. *Vvedenie v garmonicheskiy analiz na osnove khoralov Bakha* [Introduction to Harmonic Analysis on the Basis of Bach's Chorales]. Leningrad: Publishing House of the Leningrad State Conservatory, 1927. 78 p.
11. Tyulin Yu. N. Kristallizatsiya tematizma v tvorchestve Bakha i ego predshestvennikov [Crystallization of Thematicism in the Music of Bach and his Predecessors]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1935. No. 7, pp. 38–54.
12. Tyulin Yu. N. Kristallizatsiya tematizma v tvorchestve Bakha i ego predshestvennikov [Crystallization of Thematicism in the Music of Bach and his Predecessors]. *Russkaya kniga o Bakhe: sb. st.* [A Russian Book about Bach: a Compilation of Articles]. Moscow, 1986, pp. 249–266.
13. Tyulin Yu. N. *Natural'nye i al'teratsionnye lady* [Natural and Alternating Modes]. Moscow: Muzyka, 1971. 109 p.
14. Tyulin Yu. N. O proizvedeniyakh Betkhovena poslednego perioda. Tseplyaemost' muzykal'nogo materiala [About the Works of Beethoven of his Final Period. The Memorability of the Musical Material]. *Betkhoven: sb. st.* [Beethoven: a Compilation of Articles]. Ed. by N. L. Fishman. Issue 1. Moscow, 1971, pp. 251–275.
15. Tyulin Yu. N. *Parallelizmy v muzykal'noy teorii i praktike* [Parallelisms in Musical Theory and Practice]. Leningrad: Iskusstvo, 1938. 56 p.
16. Tyulin Yu. N., Privano N. G. *Zadachi po garmonii* [Exercises in Harmony]. Issue 1–2. Moscow: Muzyka, 1966. 263 p.
17. Tyulin Yu. N., Privano N. G. *Uchebnik garmonii* [A Textbook of Harmony]. Vol. 1–2. Second Edition. Moscow: Muzyka, 1964. 435 p.
18. Tyulin Yu. N. *Stenogramma doklada Yu. N. Tyulina 11-go marta 1940 goda “Kristallizatsiya tematizma”* [A transcript of Yuri Nikolayevich Tyulin's Presentation on March 11, 1940 “The Crystallization of Thematicism”]. 50 p. Manuscript. From the Personal Archive of A. I. Klimovitsky.
19. Tyulin Yu. N. *Stroyenie muzykal'noy rechi* [The Structure of Musical Speech]. Leningrad: Muzgiz, 1962. 208 p.; Second Edition. Moscow: Muzyka, 1969. 173 p.
20. Tyulin Yu. N. *Uchenie o garmonii. T. 1. Osnovnyye problemy garmonii* [Teaching of Harmony. Volume 1. The Basic Issues of Harmony]. Leningrad: Muzgiz, 1937. 192 p.; Second Edition. Leningrad; Moscow: Muzgiz, 1939. 196 p.; Third Edition, Revised and with an Introduction by N. G. Privano. Moscow: Muzyka, 1966. 223 p.
21. Kholopov Yu. N. Patriarkh sovetskoy muzykal'noy nauki [The Patriarch of Soviet Musical Scholarship]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1974. No. 1, pp. 30–32.
22. Yuzhak K. I. Pererabotka rannikh fugett dlya II toma KhTK [Reuse of Bach's Early Fuguettes in Volume II of the Well-Tempered Clavier]. Yuzhak K. I. *Polifoniya i kontrapunkt: voprosy metodologii, istorii, teorii: izbr. st.: v 2 kn.* [Polyphony and Counterpoint: Questions of Methodology, History, Theory: Selected Articles in 2 Books]. Book 1. St. Petersburg, 2006, pp. 109–164.

About the author:

Arkady I. Klimovitsky, Dr. Sci. (Arts), Professor, Chief Research Assistant at the Music Department, Russian Institute for the History of the Arts (190000, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-7540-127X**, music@artcenter.ru