

От редакторов

Юрий Николаевич Холопов – ученый редкой универсальности, что подтверждает вся его деятельность. Среди публикаций Холопова и в его архиве работы самого разного профиля. Но область музыкальной формы всегда была для него одной из приоритетных – и в научном плане, и в педагогическом. Многие годы он обучал форме композиторов в Московской консерватории, а также вел этот предмет на теоретическом отделении Музыкального училища при консерватории.

Полагая музыкальную форму одним из столпов профессионального воспитания (не только музыковедов и композиторов, но и исполнителей), Холопов десятилетиями боролся за восстановление в правах традиционного для отечественного образования учебного курса «Музыкальная форма» (который лишь отчасти покрывается введенным после памятного 1948 года «Анализом музыкальных произведений»). И это было не «буквоедское» сражение с якобы безразличной к смыслу предмета «вывеской» (как полагали многие). Лучше чем кто-либо понимая, что «форма» (в данном случае наименование предмета) и «содержание» неразрывны, он бился не только за «имя» (хотя оно отождествлялось для него, по завету Глинки, с самой красотой), но и за открытые классической теорией принципиальные положения. В значительной мере утраченные в период политизированной борьбы с «формализмом», они медленно, но верно восстанавливались Холоповым в отечественном музыкознании, приобретая – в его руках – новое состояние, достойное третьего тысячелетия.

Холопов вернул музыкальной форме (как предмету науки и педагогики) ее исконное синтезирующее качество, всегда свойственное форме в естественной музыкальной среде. В его работах категория формы приобрела смысловую полноту и «объемность» живого творения, которых ее лишили в период насильственного отождествления с элементарной «схемой», с плоско помеченным безликими буквами планом, с формой как пустой скорлупкой, готовой вместить в себя любое «наполнение». Истинный музыкант, Юрий Николаевич видел (а значит – слышал, осознавал) музыкальную форму как средоточие самых сокровенных гармонических, метроритмических и тематических процессов. Поэтому он так горячо и аргументированно протестовал не только против нивелирующих

внутреннее – функциональное – течение музыки буквенных схем, но и против вытеснения музыкальных наблюдений (с естественными для них специальными понятиями и терминами) квазигуманитарной фразеологией. Обладая редкой способностью к самым высоким абстракциям (в том числе и в трактовке формы: вплоть до широчайшей – на уровне космологии), Холопов не уставал повторять «главную заповедь» теоретика: «не отрываться от музыки!» – с ее не передаваемой никакими словами ценностью, открытию которой и предназначен практически всякий анализ.

Холопов видел любой музыкальной предмет в его не только онтологической, но и исторической полноте. Поэтому он раньше чем где-либо в консерватории, еще в начале 70-х годов, расширил курс музыкальной формы «в обе стороны»: в направлении Средневековья – вплоть до латинского («грегорианского») хора, русского знаменного пения и традиционных восточных музыкальных культур (в его курсе фигурировал, например, среднеазиатский мугам), и в сторону современности – рассматривая формы буквально «с пылу, с жара», едва ли не «накануне» созданные самими «впереди идущими» музыкантами на основе новейших техник композиции (что было вовсе небезопасно – как и обращение даже к самому термину «техника композиции»).

Холопов оставил массу работ по музыкальной форме – от методических (например, «Метод анализа песенных форм») до «спекулятивно-теоретических» (в традиции античного «умозрения», направленного на постижение основ вещей – таковы его работы «лосевского» направления). Он видел, повторим, музыкальную форму как онтологическое, теоретическое и историческое единство, которое постепенно разворачивается во времени – от древности до «сего дня», от монодии и полифонии до сонорики, – разворачивается в процессе продолжающегося «мирового Творения», как был убежден Юрий Николаевич. Это и давало ему совершенно особое «формочувствование»: знание не только специфики любого очередного этапа эволюции, но и незримо присутствующего за обновляющимся фасадом «неизменного» начала музыки вообще и музыкальной формы в частности.

Кроме того, великолепно ориентируясь едва ли не во всей мировой истории теории, он мог «по-хозяйски» оценить ее накопления – с тем, чтобы не дать пропасть ничему достойному: будет ли это лишь малая крупинка, которая обогатит наше знание, или целый «надел», способный дать еще не один «урожай». Так он ввел

в современное научное сообщество А. Б. Маркса и Римана, Шенкера и Шёнберга, и многих, многих других.

Сказанным объясняется глобальность того труда, который был задуман ученым и часть которого публикуется в данном издании. Холопов создавал исторически полное Учение о музыкальной форме; оно должно было охватить как самые общие эстетико-философские вопросы, так и практические рекомендации к анализу, как весь доступный этап до Нового времени – включая античность, так и весь послеклассический – вплоть до «животрепещущей» современности. Но в качестве основы основ (по меньшей мере учебной дисциплины) Холопов всё же видел систему классических форм, которую почитал величайшей ценностью западной цивилизации.

Отсюда предполагавшаяся структура работы. В ней планировались три тома: первый, помимо разъяснения самых общих «вневременных» оснований формования, предназначался именно структурам классического типа, включая разнообразные «новотональные» их воплощения; второй – всем формам до классики (Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко) и третий – «новейшим формам Новейшей музыки» (как гласит название одной из статей ученого). Чтобы яснее представить себе намерения автора приведем написанное им Предисловие к собственной работе.

Настоящая работа задумана как научно-теоретическое исследование музыкальной формы. Она может рассматриваться также как расширенное и углубленное изложение лекционной части вузовского курса музыкальной формы, повышенного типа.

Практико-художественная часть науки о музыкальной форме – анализ музыкальных произведений, исследование новых научных проблем, обучение игре, импровизации музыкальных форм (хотя бы наиболее актуальных стилей – барокко, венских классиков, эпохи романтизма, стилей и техник XX века) – задача исключительно важная. Но ее нельзя выполнить попутно, в виде методических пояснений и примерных списков аналитических заданий и по игре форм. По-настоящему для этого нужна работа такого же объема, как данная.

В исследовании три части, составляющие три тома:

- I. Классическая музыкальная форма.
- II. Доклассическая музыкальная форма.
- III. Музыкальная форма XX века.

Направленность работы и ее научный метод обусловлены насущными задачами, стоящими сейчас перед отечественной наукой о музыкальной форме. Чем дальше, тем больше сказываются последствия пренебрежения

наукой о музыкальной форме в рамках «Анализа музыкальных произведений» и оторванности отечественной науки от мирового процесса ее развития. Это иногда приводит к засилью схематизма и отрыву от интонационной мотивированности в понимании формы, к утрате верного ее ощущения, к оперированию примитивными представлениями о ней. Необходимо избавиться от методологических установок и искривлений сталинско-ждановского времени, в частности от принижения самой категории музыкальной формы, в 30 – 40-е годы (особенно после Постановления 1948 года) связывавшейся с формализмом в искусстве. Автор посылно стремился к восстановлению подлинного высокого значения категории музыкальной формы как средства воплощения музыкальной красоты, специфичной для сущности искусства звуков.

Ввиду необходимости наиболее сжатого изложения, согласно избранному профилю работы, обращение к литературе по тому или иному вопросу сведено к минимуму. Разделение на проблематику указанных трех томов несколько условно. Ввиду исключительной важности мира автономно-музыкальных форм, выработанных в эпоху венских классиков, представляется необходимым выделить их из глобальной истории развития форм. По этой же причине сознательно нарушен принцип рассмотрения в порядке исторической последовательности их эволюции. Такая очередность оправдывается методическими соображениями, так же как и избранные пропорции в распределении материала.

Трудно сказать точно, когда началась работа – приблизительно это середина 60-х; широко понятый подготовительный этап продолжался, можно сказать, всю научную жизнь ученого. Разработка некоторых принципиальных вопросов отражена в ряде статей 70-х – начала 90-х годов. Значительная часть первого тома (до темы «Мотив») была закончена и обсуждена на заседании кафедры теории музыки Московской консерватории 15 марта 1991 года. Хронологию создания последующих разделов восстановить трудно; пока ясно только, что работа над этим грандиозным замыслом продолжалась до последних дней жизни ученого.

Хотя для задуманного многотомного исследования (которое в три тома, видимо, не уложилось бы) Холопов написал, в основном, разделы общего характера, с учетом множества его статей (часть из которых разбросана по разным изданиям, включая весьма малодоступные, а часть до сих пор не издана) можно угадать контуры создававшегося учения о форме; далеко не законченное, оно суммарно обозначено в своих главнейших позициях. Попутно отметим, что в архиве ученого находится огромное число листочков, карточек и т. п. – вплоть до почтовых конвертов и рекламных листовок, на ко-

торых зафиксированы – графически, в принятой им системе символов – анализы форм произведений разных авторов (включая самые проблематичные, до сих пор беспокоящие специалистов), а также примеры на различные виды структур (например, целые подборки на все формы рондо). Из них мог бы получиться обширный справочник-путеводитель, который стал бы бесценным подспорьем как для педагогов-практиков, так и для «ученых теоретиков». Работа над публикацией этих богатейших материалов еще впереди.

Данное издание, которое в общей концепции представляло бы своеобразное «Введение в музыкальную форму» (название не авторское), включает разделы общего характера, где рассматриваются само понятие формы, необходимые условия ее существования и далее – основы классических форм.

Редакторы старались минимализировать свое вмешательство в текст, хотя готовность разных разделов была не одинакова. Одни из них уже публиковались (например, Понятие музыкальной формы), но и там были сделаны необходимые исправления – случайных ошибок или произвольной редакционной правки. Другие оставались еще в «сыром виде», и требовалось восстанавливать подразумеваемые нотные примеры, отыскивать и делать необходимые ссылки, доводить до «литературной кондиции» сам текст. Но всё это осуществлялось с максимальным приближением к авторскому замыслу.

Некоторые материалы, повторим, уже знакомы интересующимся данной проблематикой читателям по «промежуточным» публикациям (например, общая теория классического метра), другие – совершенно новые, практически не затронутые в опубликованных работах (среди таковых – хореический метр, скрытая метрическая переменность и др.). Но даже известные тексты, «встроенные» в общее повествование, приобретают новое звучание и обнаруживают – вместе – редкостную глубину, которая отличает подход Холопова к музыкальной форме.

Редакторы искренне признательны всем тем, кто так или иначе помогал подготовке данного издания. Это: Г. М. Малинина, С. Н. Лебедев, М. В. Переверзева, Н. Ф. Натаров. Особая благодарность М. В. Воиновой за трудоемкую подготовку к печати нотных примеров и дизайн обложки.