

УДК 78.08:003

**ФАКТОРЫ ТЕКСТООБРАЗОВАНИЯ
В ГРУППАХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ
(ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

Гончаренко С. С., профессор кафедры теории музыки, Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (г. Новосибирск). E-mail: lalumiere@ngs.ru

В статье исследуются циклические формы европейской профессиональной музыки в аспектах теории текста. Автор дифференцирует несколько уровней циклизации: базовый (цикл как текст), промежуточный (цикл, включающий субциклы), а также уровни сверхциклических конструкций. Описаны синтагматические и парадигматические связи в тексте циклической формы, макротексте и мегатексте.

Ключевые слова: цикл, циклизация, целостность, сверхцикл, текст, интекст, прототекст, макротекст, мегатекст, метатекст.

**PRINCIPLES OF TEXT FORMATION IN THE GROUPS
OF THE INSTRUMENTAL CYCLES
(THEORETICAL ASPECT)**

Goncharenko S. S., Professor of Chair of Music Theory, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire (Academy) (Novosibirsk). E-mail: lalumiere@ngs.ru

The article examines the theoretical issues of cycle formation in instrumental genres of European music. The objects of the research are works by composers of the Baroque era (Biber, Kuhnau, Corelli, Handel, J. S. Bach), the Viennese classical school (Haydn, Beethoven), as well as the XXth century composers, both, foreign (Respighi, Orff, Messiaen) and Russian (Tishchenko, Karamanov, Krivitsky, Murov and others).

The author uses the methods developed in the Russian analytical science. These are complemented by an appeal to the theory of the musical text, which is being developed in the writings of L. Hakopyan,

M. Aranovski, B. Gasparov, B. Katz and other scientists. The text formation levels in multipart cycles and in groups of cycles – supercycles – are differentiated. The classification criteria are: the presentation method, the awareness of the supercycle idea in the creative process of the composer, the genre prototext, the area of the cycles and supercycles distribution. The summary table is presented in the dichotomous taxonomy of the text formation factors in the instrumental cycles.

The interconnection of the Elements in the cycles-texts and supercycles installed by the syntagmatic and paradigmatic axes. The dramaturgical principle of cyclic form – contrast comparison – causes disabling composite functions on the boundaries parts. Therefore, a major role in the organization of the cycle is to operate paradigmatic text communication. The syntagmatic relations are weakened. They are fragmentary, grouped by function of the homogeneous (off composite functions) or combine different scales contrasting sections in one part (switching functions).

Non-musical principles of the text formation are acting in many cases. These are principles of the program music. Tradition cycles in combination with software group names or symbols with opus numbers, which have been widely developed in the Baroque era, are continued in modern music. Syntagmatic and paradigmatic coordination bonds in the program octopartite suite are shown by the example of the 14th ordre F. Couperin. Figure 1 is placed in the Appendix.

Main focus is on the Makrotexts, association of the several cyclic works, which union is carried out, thanks to the dramaturgical logic and constructive idea. Grouping in Macro-and MegaText Beethoven string quartets are presented in Scheme 2.

Internal communications in the makrotext install because of the intonational and thematic complexes, genres, themes, quotes, which move from one part to another and from one cycle to another. In addition to the internal functions, such elements act like an external intextual inclusions. They refer to the other works, which provides access in the Big Text of musical culture.

Keywords: cycle, cyclization, integrity, a supercycle, text, intext, prototext, makrotext, megatext, metatext.

Тенденция к группировке крупномасштабных музыкальных произведений охватывает широкое жанровое и историческое поле европейской культуры – от месс-парафраз XV–XVI века до «Макрокосмоса» Д. Крама, от барочных опер, написанных на одно либретто, до триптиха сценических кантат «Триумфы» К. Орфа и гепталогии «Свет» К. Штокхаузена. Повод для группировки не всегда непосредственно связан с музыкальным творчеством. Однако «группа» фигурирует в истории музыкальной культуры как некая самостоятельная единица, обретающая знаковый статус благодаря присущим ей художественно-эстетическим качествам. В подобных «знаковых единицах» культуры, например, «Бранденбургских концертах» И. С. Баха, «Лондонских симфониях» Й. Гайдна или оперной тетралогии «Кольцо Нибелунга» Р. Вагнера действуют и определенные, характерные для группы, конструктивные нормы.

В исследовании циклических инструментальных форм, а также их объединений в сверхциклы (далее – СВЦ) в настоящей статье приме-

няются методы, сложившиеся в отечественном музыкознании, которые дополняются обращением к *теории текста*.

Лингвистические понятия *текст*, *теория текста* распространяются в последние десятилетия на различные области художественного творчества: изобразительное искусство (Н. Успенский), драматический театр (П. Пави), фольклористику (Д. Лихачев), этнологию (А. Байбурин, С. и Н. Толстые) и пр. Теория текста, объединяющая ряд научных дисциплин (текстологию, герменевтику, структурную поэтику), обладает мощным потенциалом к интеграции гуманитарного знания. Она постепенно приобретает статус методологической базы и в музыковедческих исследованиях. С 70-х годов прошлого столетия к разработке теории музыкального текста обращаются российские ученые [1; 2; 4–6; 13; 17; 20 и др.].

В данной статье использованы следующие положения, к настоящему времени уже утвердившиеся в теории текста. 1. Текст обладает свойствами связности и цельности. 2. Система связей элементов его структуры устанавливается по

двум осям: синтагматической (связи по смежности) и парадигматической (связи по ассоциации). 3. Музыкальное произведение становится текстом, когда включается в художественный процесс; при этом обнажаются его связи с другими произведениями, в том числе с теми, которые выполняют в текстообразовании генерирующие функции – *прототекстами*, а также функции обобщения – *метатекстами*.

В связи с «переносом» на явления музыкального творчества известные научные понятия приобретают специфические смысловые градации. Напомним для начала общепринятые дефиниции.

Тенденция к группировке автономных и завершенных композиционных структур в музыковедческой литературе определяется понятием *циклизация*. При этом достаточно, по крайней мере, одного параметра объединения. Последовательное осуществление данной тенденции на нескольких уровнях рождает *цикл* – форму, которая представляет собой композиционно-драматургическое целое, где самостоятельные контрастные части цементированы комплексом принципов [15]. Охват контрастирующих друг другу явлений в циклической форме (при разном количестве ее частей) достаточен для того, чтобы под тем или иным ракурсом музыкальными средствами воссоздать в мировосприятии личности картину мира, ее гармонию и единство. Цикл как сформированная определенным образом **целостность** является в настоящем исследовании базовой единицей, поскольку служит инципитом для производных группировок, в том числе циклизации более высоких уровней – *сверхциклов*, или *суперциклов*.

Инструментальный цикл, обладающий высокой степенью обобщения, системностью в отношениях его элементов, отвечает критериям связности и цельности и, следовательно, может при определенных условиях рассматриваться как **текст**. Однако текст циклической формы, в сравнении с другими музыкальными формами, имеет особые свойства.

Характер целостности цикла и соответствующий его тип определяется жанровым инвариантом – прототекстом. В качестве прототекстов выступают сложившиеся в эпоху барокко и получившие развитие позднее следующие известные типы циклов: сюитный цикл (жанрово-танцевальная, программная, смешанная сюиты),

малый полифонический цикл (далее – МПЦ), сонатный цикл. Последний тип цикла, существенно преобразованный в творчестве композиторов венской классической школы, именуется сонатно-симфоническим (ССЦ). Отличия циклических прототекстов состоят не столько в количестве частей (как известно, сюита имеет тенденцию к многочастности, в сонатных циклах, как правило, их три или четыре, МПЦ имеет две части), сколько в их качестве. Образно-жанровые характеристики частей определяют систему циклических функций. Сюитные циклы, отражающие картину мира в цепи типов движений, тяготеют к координации относительно равноправных частей. Сонатные циклы определяют философичность концепции и принцип субординации частей, при котором центральная оппозиция «действие – медитация» составляет семантическое ядро всей структуры. В основе дитиха МПЦ – противопоставление свободы выражения, импровизационности в прелюдии и строгой упорядоченности композиции в фуге.

Жанровые прототипы циклизации воспроизводятся в истории музыкальной культуры многократно. Они продолжают выполнять генерирующую функцию и остаются узнаваемыми, корректируясь в соответствии с авторскими стилями, художественными концепциями, эволюцией жанров и жанровых средств. Так, ССЦ, который считается эталоном драматургической целостности и самым кристаллически четким и устойчивым, в реальности далеко не всегда соответствует трех-четырёхчастному инварианту прототекста, прежде всего у его создателей – венских классиков. Барочные сюитные и сонатные циклы допускают еще большее многообразие структурных комбинаций. Качество вариативности усиливается в циклических формах XX и XXI столетий.

Стоит обратить внимание еще на две особенности, характеризующие феномен цикла.

А. Циклическая форма как данность конечна и завершена, что, на первый взгляд, противоречит этимологии слова цикл – круг (лат.), поскольку движение по кругу предполагает обратимую повторность; оно в принципе не замкнуто, бесконечно. Б. Континуальность (непрерывность) естественного хронотопа в природе и социально-исторических перемен в картине мира уступает место дискретности в циклической музыкальной

форме. Это понятно. Деятельность человека, в том числе художественное творчество, опирается на созданные им предметные и знаковые реалии, расчленяющие воспринимаемый целостный мир. Отделенность знаков друг от друга – обязательное условие текстообразования. Однако только циклическая форма ставит феномен дискретности во главу угла. Ее драматургический принцип – контраст-сопоставление – обуславливает **отключение** общелогических и общекомпозиционных функций на границах завершенных частей. Поэтому на уровне целого преобладает развитая и сильная парадигматика. Тщательный анализ, осуществленный американским ученым Р. Рэти, доказывает прочные парадигматические связи в циклической форме, которые обеспечиваются процессом интонационного перевоплощения единого «тематического контура» в контрастирующих друг другу частях цикла [24]. Благодаря парадигматике укрепляется дискретная в своей основе конструкция, где связи по смежности значительно ослаблены.

При господстве отключения функций в циклической форме возможны, однако, и синтагматические связи. Одна из причин их возникновения – разрастание масштабов цикла за счет увеличения количества частей. Чем больше в цикле частей, тем более вероятны их внутренние группировки по оси синтагматики. Объединение смежных частей в **субциклы** может происходить за счет родства их жанров, музыкальных образов, однородности их циклических функций. В синтагматической группе «субцикл в цикле» контраст между частями имеет дополняющий характер.

Прототексты подобных *интекстовых субциклов* имеют по отношению к прототипу основного текста либо одножанровую, либо иножанровую природу. Несколько уровней циклизации с возникновением «сюиты в сюите» – характерная черта *ordres* (сюитных циклов) Ф. Куперена. Их программы являются своеобразным отражением в клавирной музыке дворцового быта, театрализованных представлений, торжественных церемоний, инсценировок, маскарадов [7]. Иножанровые включения отличают сонатные циклы. «Сюита в сонате» встречается, например, в клавирной сонате И. Кунау «Битва Давида и Голиафа». В ней три последние жанровые части воплощают картину праздничного торжества с музыкой и танцами и выполняют финальную функцию.

В Сонатах для скрипки соло И. С. Баха первые две части являют МПЦ, внедренный в четырехчастный сонатный цикл. Баховскую традицию возрождает Л. ван Бетховен. Но он предпочитает использовать диптих «прелюдия – fuga» на завершающем этапе сонатного цикла (фортепианные сонаты ор. 106 и ор. 110, Соната для виолончели и фортепиано ор. 102, № 2).

Внедрение синтагматики в структуру цикла связано также с использованием наряду с контрастом-сопоставлением иных видов контраста, тех, которые характеризуются введением новой части при переключении композиционных функций. Результатом является «перетекание» частей друг в друга. В цикле возникает самостоятельная форма, известная в аналитической теории под названием «контрастно-составная» или «слитно-циклическая» (первое понятие принадлежит Вл. Протопопову, второе – В. Бобровскому). Синтагмы контрастно-составной формы способны к автономному существованию. Сепаратистские тенденции выражаются в практике самостоятельного исполнения подобных группировок, объединяющих, например, медленную часть и финал ССЦ (клавирная соната Й. Гайдна D dur, Hob. XVI/37, фортепианные сонаты Л. ван Бетховена ор. 53, 57, etc.).

Центростремительные тенденции в многочастном цикле осуществляются благодаря пересечениям синтагматических и парадигматических связей. При этом парадигматическая ось предстает весьма разветвленной. Она действует по нескольким параметрам: жанровому, образно-драматургическому, а также по каждому из средств выразительности и/или их сочетанию. Способы укрепления структуры сюитного цикла иллюстрируются далее на примере 14-й *ordre* Ф. Куперена. На схеме 1 «Ф. Куперен. *Ordre* № 14. Синтагматические и парадигматические связи в структуре цикла» (см. табл. 1) показано, каким образом синтагматические связи, сильные на начальном этапе, уступают место связям на расстоянии, разветвленным по музыкально-тематическому, метроритмическому, тональному параметрам, а также по видам музыкальных форм и функциям частей. Координация синтагматических и несинхронных парадигматических связей удерживает циклическую конструкцию из 8 частей, укрепляет центростремительные силы.

Таблица 1

Схема 1. Ф. Кулерен. Ordre № 14
Синтагматические и парадигматические связи в структуре цикла

№ частей, параметр анализа	1	2	3	4	5	6	7	8		
1	Группы частей по содержанию программы	Ночные сцены. «Каталог птиц». Крупный план							Резюме	
2	Названия частей	Влюбленный соловей	Второй соловей	Испуганные коноплянки	Жалобные малиновки	Соловей-победитель	Июль	Колокола Цитеры	Безделушки	
3	Группы по средствам выразительности	Вариационный субцикл							Тройной финальный субцикл	
4	Тематический процесс	Тема на двух элементах	Орнаментальная вариация 1	Орнаментальная вариация 2	Контрастная вариация	Орнаментальная вариация 3	Вариация на 1-й элемент темы	Вариация на 2-й элемент темы	Элементы темы «разведень» по голосам	
5	Синтагмы	Сильные синтагмы							Слабые синтагмы	
6	Парадигмы по размеру	6/8	6/8	12/8	2/2	12/8	6/8	2/4	3/8	
	Парадигмы по тональности	D dur	D dur	D dur	d moll	D dur	d moll	D dur	D dur	
6	Синтагмы и парадигмы по форме	Старинная двухчастная	Старинная двухчастная	1-е финальное рондо	Старинная трехчастная репризная	Двухчастная старосонатная	2-е финальное рондо	Двухчастная старосонатная	3-е финальное рондо	
	Парадигмы по функциям частей	----- Драматургические центры субциклов ----- Ф у н к ц и и л о к а л ь н ы х ф и н а л о в -----								
7	Синтагматика и парадигматика	Преобладает синтагматика					Преобладает парадигматика			

В последние годы внимание многих музыковедов приковано к проблеме *макроцикла*. Это понятие используется как по отношению к произведениям, которые представляют собой сверхциклическую конструкцию, организованную самим композитором, так и в расширительной интерпретации. Во втором случае музыковеды обозначают макроциклом эволюцию жанров в творчестве того или иного композитора (работы Т. Г. Драчевой о квартетах Б. Бартока [11], З. М. Денисовой и Н. М. Зейфас о симфониях Г. Канчели [9; 12], О. Синельниковой о концертах Р. Щедрина [19]) и др.

Обращение к теории текста позволяет дифференцировать качественно различные объединения инструментальных циклов по следующим критериям: 1) способу презентации; 2) степени осознания идеи сверхциклизации в творческом процессе композитора; 3) характеру прототекста; 4) в зависимости от ареала распространения (как указывал Ю. Лотман, «типологическая классификация текстов определяется системой их социального функционирования» [16, с. 444]). Далее предлагается спектр текстовых групп, в котором основными критериями различения являются первый – способ презентации и четвертый – ареал распространения.

А. Авторизованные тексты, циклизация в которых осуществляется композитором.

1. Базовый уровень циклизации, цикл как текст.

2. Промежуточный уровень циклизации: цикл-текст с интэкстовыми субциклами. (Эти два класса были описаны выше).

3. Первый уровень СВЦ – макроцикл или *макротекст*. Художественная идея автора предполагает расширение масштабов циклизации. Единство группы циклов продумано композито-

ром и воплощено в соответствующей драматургической логике сочленения циклов и объединяющей их конструктивной идее.

Б. Неавторские тексты, включающие произведения одного или нескольких композиторов. Инициаторами группировки «извне» могут выступать исполнители, издатели, исследователи, а также менеджеры, организующие программы концертов, фестивалей и пр.

4. Второй уровень СВЦ – *мегатекст*, обычно моножанровая группа циклических произведений, обнаруженная исследователем в творчестве композитора. В ней ясно выявляются некоторые закономерности, например, принадлежность циклов к определенному типу драматургии, логика эволюции жанра либо связи на основе какого-либо конструктивного принципа (симфонии-драмы П. Чайковского, сонатная форма в творчестве отдельного композитора, etc.).

5. Третий уровень СВЦ – *метатекст*, группировка циклических форм, в которую исполнители, издатели или ученые включают произведения **разных** композиторов, объединяя их кросскультурной парадигмой. Существенным текстообразующим параметром выступают на этом уровне, например, такие прототексты, как архаический мифокод, общность исходной вербальной составляющей, либо единый принцип формообразования («орфическая» опера, вокальные произведения на один поэтический текст, сонатная форма на определенном историческом этапе развития, etc.).

Ниже приводится таблица дихотомической систематики по указанным критериям (см. табл. 2). В ней учтено несколько факторов текстообразования. Первый из них – фактор репрезентации ограничен оппозицией «композитор – исследователь».

Таблица 2

Факторы текстообразования в инструментальных сверхциклах

Факторы текстообразования	Группы циклов	
	Композитор	Исследователь
I. Репрезентант	Композитор	Исследователь
II. Степень осознания идеи СВЦ в творческом процессе композитора	Стихийное, интуитивное	Целенаправленное, рациональное
III. Жанровая принадлежность структурных единиц	1. Синтетические жанры (опера, драматический театр).	1. Жанры чисто инструментальной музыки (сюиты, сонаты, квартеты, концерты, симфонии и пр.).

Факторы текстообразования	Группы циклов	
	2. <i>Моножанровые</i> СВЦ из произведений одного жанра – мегатексты. 3. Масштабные жанры (опера, симфония, концерт)	2. <i>Кроссжанровые</i> СВЦ из произведений разных жанров. 3. Камерные жанры (соната, квартет и др.)
IV. Место в творческой эволюции композитора	«Локальное»: группа произведений, входящих в СВЦ, охватывает определенный этап творчества	«Глобальное»: группа отражает эволюцию определенного жанра в творчестве композитора или нескольких композиторов

Макро-, мега- и метатексты реализуют тенденции циклической формы к обратимой повторности. В составляющих их циклах воплощена идея неоднократного воссоздания картины мира, где обзор жизненных явлений подается каждый раз в несколько ином ракурсе. Вместе с тем – уже по определению, то есть в силу циклической многосоставности – усиливается и качество дискретности. Синтагматика уходит далеко на периферию, парадигматика – и только она! – остается на страже содружества текстов. Осуществляемые благодаря парадигматике связи между циклами приобретают характер **интертекстуальности**.

Названия авторизованных макротекстов фиксируют жанровую принадлежность составляющих их текстов-циклов. Макротекст может быть моножанровым, то есть имеет один прототекст (Сонаты-мистерии для basso continuo и скрипки И. Бибера, Французские сюиты И. С. Баха) или полижанровым, то есть включает различные прототексты (Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха). В некоторых случаях название подчеркивает культурологический характер программы, объединяющей циклы («Римская трилогия» О. Респиги, «Триумфы» К. Орфа). О возможной группировке циклов порой свидетельствует указание опуса (Сонаты для скрипки op. 5 А. Корелли, Квартеты op. 18 Л. ван Бетховена). В афишировании СВЦ примечательны цифровые указания, поставленные автором в название цикла («Музыкальное представление некоторых библейских историй в шести сонатах, исполняемых на клавире» И. Кунау) или в номере опуса (Concerti grossi op. 3 и op. 6 А. Корелли, op. 6 и op. 12 Г. Ф. Генделя).

Кроме экстрамузыкальных параметров в интертекстуальной функции могут выступать также интрамузыкальные. Один из ранних примеров – мессы на тему французской шансон «L'homme agne» неизвестного автора, образующие «прочное единое целое <...> Начальные пять четырехголосных месс строятся на развитии отдельных фрагментов мелодии, причем каждая разрабатывает одну из пяти частей с. f. <...> В шестой мессе добавлен пятый голос <...> эта <...> месса становится достойным завершением всего цикла и, как пишет Д. Пламенник, “представляет собой конструктивную и музыкально-смысловую кульминацию всего произведения”» [18, с. 25–26].

С выходом за пределы цикла в макро-, мега- и метапространства все более ослабляются центростремительные силы. Зависимость, таким образом, между радиусом распространения текстов и степенью их целостности обратно пропорциональная. При этом ослабляются интертекстуальные функции собственно музыкальных средств выразительности и усиливается значение экстрамузыкальных факторов циклизации. Важнейший из них – программность – объединяет текстовые группы разного уровня. Часто именно глобальный, всеохватный характер программы служит причиной сверхциклизации. Космогонические мифы, древние обряды и ритуалы стимулировали рождение музыкально-сценических циклов Р. Вагнера, Н. Римского-Корсакова, З. Фибиха, С. Танеева, Д. Б. Малипьеро. Каталогическая программность, истоки которой ведут начало из античных времен, приобретает новый облик в симфонической «Римской трилогии» О. Респиги, оперной трилогии Ф. Гласса «Эйнштейн на

берегу), «Эхнатон», «Сатъяграха». Библейские сюжеты и образы являются основой СВЦ барочных сонат И. Куна. Евангелическая программа объединяет «Сонаты Святого Розария» И. Бибера, а в XX веке – симфонические макроциклы А. Караманова «Бысть» и «Совершишася». «Божественная комедия» Данте Алигьери является основой симфонической хореоциклады «Беатриче» Б. Тищенко. Программные названия циклов, их частей и авторские комментарии к ним дают возможность рассматривать СВЦ как интертекст, а также выйти за пределы СВЦ в пространство художественной традиции.

В непрограммных произведениях ведущую роль при установлении интертекстуальных связей в СВЦ (и в более широком культурном ареале) играют образно-драматургические линии. Одна из распространенных парадигм выстраивается в сонатных СВЦ на основе бинарной оппозиции «действие – медитация». Так, в поздних квартетах Бетховена, которые исследователи рассматривают как СВЦ [8; 22], ведущее значение приобретает ее необарочная интерпретация – оппозиционная пара «медитация – действие» на основе темпового контраста «медленно – быстро». Она возвращается неоднократно, организуя драматургическую логику на разных уровнях композиции (подробней об этом в ст. [8]). Длинный ряд сопоставлений, продвигаясь по вектору поступательного развития, ведет к утверждению классицистической концепции мужественного противостояния, но оно достигается только в самой последней точке пути – в мажорных кодах финалов (ор. 131 – 133).

В шести поздних квартетных опусах Бетховена сильной парадигматической позицией обладают несколько интонационно-тематических комплексов (о методе анализа слабой или сильной позиции в синтагмах и парадигмах музыкального текста пишет Л. Акопян [1]). Один из них «собирается» из вступительных тем квартетов ор. 130 и 132, темы фуги из квартета ор. 131. Начальная тема в Увертюре Большой фуги ор. 133 является качественно новым их вариантом – обобщением самых острых интонаций, построенных на звукорядах, предвосхищающих «веберновские группы». Эти темообразования являются своего рода «лейткомплексом» в тематическом развитии макроцикла.

Рассматривая струнные квартеты Бетховена в совокупности, нельзя не обратить внимание на обстоятельства, примечательные в аспекте сверхциклизации. Во-первых, эволюция квартетного жанра имеет дискретный характер. Группы квартетов хронологически дистанцированы и четко представляют три стиля Бетховена: ранний венский (группа I, 1798–1800), зрелый (группы II, III, 1804–1810) и поздний (группа IV, 1824–1826). Во-вторых, налицо парадигматические арки, которые дают возможность рассматривать в квартетной эволюции черты мегатекста. Две самые масштабные, обрамляющие группы включают по шесть произведений. «Русские триады», написанные по заказу графа А. К. Разумовского и князя Н. Б. Голицына образуют внутренний круг симметрии. Правда, вторая «русская триада» оказалась «встроенной» в последнюю «шестерку» так, что возникла группировка 1+4+1 (имеется в виду тот факт, что ор. 127 и 135, являющие собой жанровый тип драматургии и нормативный инвариант ССЦ, образуют обрамление «четверки» экспериментальных квартетов ор. 130–133). В центре эволюции располагаются два квартета № 10, 11, представляющие основные драматургические типы сонатных циклов Бетховена: жанровый и драматический. Таким образом, выстраивается архитектурно ясная, замкнутая конструкция. См. схему 2 «Мегатекст в эволюции струнных квартетов Бетховена» (табл. 3).

Дополнительные детали, свидетельствующие о единстве мегатекста, видны в распределении тональностей квартетов. Преобладают мажорные тональности, минорные оказываются внутри групп. Опорную функцию выполняет тональность F dur, она открывает группу I (ор. 18 № 1) и II (ор. 59 № 1), завершает группу IV (ор. 135); в группе III представлена в виде одноименной тональности f moll (Квартет № 11 ор. 95). Тональность B dur фигурирует в большем внутреннем круге зеркальной симметрии (ор. 6 № 6 и ор. 130, 133), а Es dur – в меньшем (ор. 74, 127). Обрамление сверхцикла усилено также возвращением в Квартете ор. 135 четырехчастного эталона классического цикла и жанровой драматургии, оно создает арки к Квартету № 12 ор. 127, который открывает IV группу, и к первой «шестерке» ор. 18.

Схема 2. Мегатекст в эволюции струнных квартетов Бетховена

Группы квартетов	Группа I 6 квартетов						Группа II 3 квартета, посв. графу Разумовскому			Группа III 2 квартета		Группа IV 6 квартетов, из них ор. 127, 130, 132, посв. князю Голицину							
	1798–1800						1804–1806			1809	1810	1824	1825	1826	1825		1826		
Опус	18						59			74	95	127	130	131	132	133	135		
№ квартетов	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17		
Тональности	F	G	D	c	A	B	F	e	C	Es	f	Es	B	cis	a	B	F		
Тональные арки	I						IV			I	V		t		IV		IV		I
	8 квартетов						Ось			8 квартетов									

В последние годы, вслед за работами Р. Барта, Ю. Лотмана, в музыковедении входит в употребление категория «Текста (с заглавной буквы) <...> как своего рода среды культуры» [1, с. 10]. В отличие от малого текста, принципиальным свойством которого является «рамка», большой Текст обычно «не имеет четких временных и пространственных границ... Так, всю тональную музыку европейской традиции можно рассматривать как единый Текст, включающий в себя множество как крупных (Текст классицизма, Текст романтизма и т. п.), так и более мелких подразделений» [1, с. 10].

Показательно, что описанная архитектоника в эволюции квартетов Бетховена возникла непреднамеренно. Замыслы композитора поддерживались, стимулировались и корректировались инициативой заказчиков, исполнителей, издателя (подробнее об этом в кн. П. Долгова [10]). Налицо активное воздействие Текста культуры на образование макро- и мегатекстов.

О том, что последние квартеты Бетховена «вписаны» в широкий культурный контекст свидетельствует наличие в них интонационно-тематического «лейткомплекса». Его элементы переходят из части в часть, из цикла в цикл [22, с. 17–20]. Они создают также историко-стилевые аллюзии, ассоциируются со скорбно-драматическими

темами И. С. Баха. О. И. Спорыхина называет данное явление внешними интекстными включениями [20]. Ассоциации подтверждаются использованием полифонических приемов изложения и развития, обращением к форме фуги (ор. 131, 133). Таким образом, данный «лейткомплекс» выполняет внетекстовые функции, «выводит» за пределы макро- и мегатекста в пространство большого Текста культуры.

В музыке XX века функцию внешних интекстовых включений выполняют в СВЦ цитаты из произведений, не входящих в макротекст. Оригинальное решение предлагает новосибирский композитор А. Ф. Муров. Его Симфонии № 3 и № 5 объединяет в макроцикл философский замысел – размышление о становлении российской государственности и о современной истории России. Знаками, отсылающими к рубежу XVII–XVIII веков, являются цитируемые канты Петровской эпохи. Сопоставление двух кантов – торжественного, славильного и траурного – в завершении Симфонии № 3 звучит как «слава и плач», эпический прием, характерный для русской культурной традиции. Это – итог драматургического развития восьмичастного цикла. Симфония № 5 открывается аналогичным сопоставлением канта-вивата и скорбного плача, что становится импульсом для философского осмысления катаклизмов в современном социуме.

В «Английских сюитах» для струнного квартета другого новосибирского композитора – С. Кравцова – ось парадигматики проходит в СВЦ по линии финалов. Транскрипция баховской жиги из Английской сюиты № 6, в целостном ее представлении, которая завершает весь опус из трех сюит, интонационно подготавливается финальными жигами из двух предыдущих циклов. Аналогичную функцию внешнего интекстового включения в макроцикл из 24 фортепианных сонат московского композитора Д. Кривицкого, озаглавленный «Размышление о быстротекущем времени», выполняет тема любви из его же оперы «Доктор Живаго». Она появляется в одиннадцати сонатах, становится лейттемой макроцикла. Внешнее интекстовое включение в данном случае ограничено рамками собственного композиторского творчества.

Изучение уровней сверхциклизации и действующих в них текстообразующих факторов с необходимостью ставит в связь явления малых текстов – конкретных музыкальных произведений, макро-, мега- и метатекстов – и большого Текста музыкальной культуры. При расширении ареала, в который попадают группы текстов, в них изменяется координация центробежных и

центростремительных сил. Разумеется, широкие и неоднородные сферы функционирования влияют на условность водоразделов. Границы между уровнями текстообразования могут оказаться подвижными, а соотношение центростремительных и центробежных сил неоднозначными.

Идея группировки циклов привлекает в наши дни и последователей традиций, и реформаторов. Рождаются новые индивидуальные решения, синтезирующие ранее апробированные приемы циклизации, типы циклов, многосоставные СВЦ. Авторы предусматривают автономное исполнение интекстовых субциклов, «извлекаемых» из многочастных замкнутых конструкций («Турангалила-симфония» О. Мессиана), а также из «открытых форм» музыкального авангарда (Клавирштюк 11 К. Штокгаузена).

Представленный обзор некоторых примечательных явлений сверхциклизации в инструментальной музыке, которые рождаются в большом Тексте музыкальной культуры и, в частности, предвосхищают феномен гипертекста, развивающийся в современных компьютерных технологиях, стимулирует исследование проблем музыкального текстообразования.

Литература

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М., 1995. – 256 с.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998. – 343 с.
3. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. – М., 1975. – 495 с.
4. Гаспаров Б. М. О некоторых принципах структурного анализа музыки // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 129–152.
5. Гаспаров Б. М. Последняя соната Моцарта // Семиотика текста: тр. по знаковым системам. – Тарту, 1979. – Вып. 11. – С. 71–97.
6. Гончаренко С. С. О поэтике оперы. – Новосибирск. – 2010. – 260 с.
7. Гончаренко С. С. Инструментальный сверхцикл в современной музыке: к проблеме изучения // Актуальные проблемы современного композиторского творчества: мат-лы Всерос. науч. конф., 24–25 окт. 2013. – Красноярск, 2014. – С. 51–68.
8. Гончаренко С. С. О принципе барочного циклообразования в квартетах Бетховена (в печати).
9. Денисова З. М. Симфонические жанры в творчестве Г. А. Канчели (к вопросу эволюции мировоззрения композитора): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2010. – 23 с.
10. Долгов П. Смычковые квартеты Бетховена. – М., 1980. – 197 с.
11. Драчева Т. Г. Авторская монограмма в струнных квартетах Белы Бартока // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2. – С. 214–221.
12. Зейфас Н. М. Национальное, индивидуальное и общечеловеческое в музыке Гии Канчели: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1992. – 50 с.
13. Кац Б. А. Внутренняя организация вариационного цикла и ее художественное значение: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1975. – 30 с.
14. Клочкова Е. В. Библиейские симфонии А. Караманова. – М., 2005. – 228 с.

15. Крылова А. В. Советский камерно-вокальный цикл периода 70-х – начала 80-х годов (К проблеме эволюции жанра): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Вильнюс, 1983. – 24 с.
16. Лотман Ю. М. К проблеме типологии текстов // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб., 2001. – С. 442–447.
17. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. – Л., 1977. – 159 с.
18. Симакова Н. Мелодия «L'homme armé» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения // Теоретические наблюдения над историей музыки. – М., 1978. – С. 17–53.
19. Синельникова О. Концертный стиль Родиона Щедрина в начале XXI века // Музыкальная академия. – 2013 (4). – С. 1–10.
20. Спорыхина О. И. Интекст как компонент стилиевой системы П. И. Чайковского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2000. – 25 с.
21. Текст в тексте: сб. ст. – Тарту: Тарт. гос. ун-т, 1981. – Вып. 567. – 96 с.
22. Цахер И. О. Поздние квартеты Бетховена. – М., 1997. – 143 с.
23. Шенкер Г. Новые музыкальные теории и фантазии III. Свободное письмо / пер. Б. Плотникова. – Красноярск, 2003. – Т. I: Текст. – 153 с.
24. Reti R. The Thematic Process in Music. – London: Faber and Faber, 1961. – 362 p.

References

1. Akopjan L.O. Analiz glubinnjy struktury muzykal'nogo teksta [Analysis of the underlying structure of the musical text]. Moscow, 1995. 256 p.
2. Aranovskij M.G. Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva [Musical text. Structure and properties]. Moscow, 1998. 343 p.
3. Barsova I.A. Simfonii Gustava Malera [Symphonies of Gustav Mahler]. Moscow, 1975. 495 p.
4. Gasparov B.M. O nekotoryh principah strukturnogo analiza muzyki [On some principles of the structural analysis in music]. *Problemy muzykal'nogo myshlenija – Problems of musical thinking*. Moscow, 1974, pp. 129–152.
5. Gasparov B.M. Poslednjaja sonata Mocarta [Last Sonata Mozart]. *Semiotika teksta. Trudy po znakovym sistemam – Semiotics of the text. Scholarly works for sign-systems*. Tartu, 1979, iss. 11, pp. 71–97.
6. Goncharenko S.S. O poetike opery [The poetics of the Opera]. Novosibirsk, 2010. 260 p.
7. Goncharenko S.S. Instrumental'nyj sverhcikl v sovremennoj muzyke: k probleme izuchenija [Instrumental supercycle in modern music. On the problem of studying]. *Aktual'nye problemy sovremennogo kompozitorskogo tvorčestva. Materialy Vserossijskoj nauchnoj konferencii, 24–25 oktjabrja 2013 goda – Actual problems of contemporary music. Materials of the scientific conference, 24–25 October 2013*. Krasnoyarsk, 2014, pp. 51–68.
8. Goncharenko S.S. O principe barochnogo cikloobrazovanija v kvartetah Bethovena (v pečati) [On a principle of the Baroque cycle formation in Beethoven quartets].
9. Denisova Z.M. Simfonicheskie zhanry v tvorčestve G.A. Kancheli (k voprosu evoljucii mirovozzrenija kompozitora). Avtoref. diss. kand. iskusstvovedenija [Symphonic genres in the works of G.A. Kancheli (on the question of the evolutionary questions on the composer Worldview)]. Magnitogorsk, 2010. 23 p.
10. Dolgov P. Smychkovyje kvartety Bethovena [String quartets of Beethoven]. Moscow, 1980. 197 p.
11. Drachjova T.G. Avtorskaja monogramma v strunnyh kvartetah Bely Bartoka [Author's monogram in the string quartets of Bela Bartok]. *Problemy muzykal'noj nauki – Problems of musical science*, 2011, no. 2, pp. 214–221.
12. Zejfas N.M. Nacional'noe, individual'noe i obščecelovečeskoe v muzyke Gii Kancheli. Avtoref. diss. kand. iskusstvovedenija [National, individual and universal in music of Giya Kancheli]. Moscow, 1992. 50 p.
13. Kac B.A. Vnutrennjaja organizacija variacionnogo cikla i ejo hudožestvennoe značenie. Avtoref. diss. kand. iskusstvovedenija [Internal organization of the variational cycle and its artistic value]. Leningrad, 1975. 30 p.
14. Klochkova E.V. Biblejskie simfonii A. Karamanova [Biblical Symphonies of A. Karamanov]. Moscow, 2005. 228 p.
15. Krylova A.V. Sovetskij kamerno-vokal'nyj cikl perioda 70-h – nachala 80-h godov (K probleme evoljucii zhanra). Avtoref. diss. kand. iskusstvovedenija [Soviet chamber-vocal cycle in period of the 70's – early 80-ies (On the problem of the genre evolution)]. Vilnius, 1983. 24 p.
16. Lotman Ju.M. Semiosfera. K probleme tipologii tekstov [The Semiosphere. On the problem of the text typology]. Sankt-Peterburg, 2001, pp. 442–447.
17. Ruch'evskaja E.A. Funkcii muzykal'noj temy [The Functions of musical themes]. Leningrad, 1977. 159 p.

18. Simakova N. Melodija "L'homme arme" i ee prelomlenie v messah epohi Vozrozhdenija [Melody "L'homme arme" and its interpretation in the masses of the Renaissance]. *Teoreticheskie nabljudenija nad istoriej muzyki – Theoretical observations on the history of music*. Moscow, 1978, pp. 17–53.
19. Sinel'nikova O. Koncertnyj stil' Rodiona Shchedrina v nachale XXI veka [The Concert style of Rodion Shchedrin at the beginning of the XXI century]. *Muzykal'naja akademija – Music Academy*, 2013 (4), pp. 1–10.
20. Sporyhina O.I. Intekst kak komponent stilevoj sistemy P.I. Chajkovskogo. Avtoref. diss. kand. iskusstvovedenija [Intext as a component of style system of P.I. Chaikovsky]. Moscow, 2000. 25 p.
21. Tekst v tekste. Sbornik statej [The text in the text. Collection of articles]. Tartu, Tartu State University Publ., 1981, iss. 567. 96 p.
22. Caher I.O. Pozdnie kvartety Bethovena [Late quartets of Beethoven]. Moscow, 1997. 143 p.
23. Shenker G. Novye muzykal'nye teorii i fantazii III. Svobodnoe pis'mo [New music theory and fantasy III. Free Composition]. Translation by B. Plotnikov. Krasnojarsk, 2003. Vol. I. Text. 153 p.
24. Reti R. The Thematic Process in Music. London, Faber&Faber Publ., 1961. 362 p.