

УДК 781.1

DOI: 10.17223/22220836/44/15

А.С. Молчанов

## ЗИГОНИЧЕСКИЙ И НЕЗИГОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ. ДВА ВЗГЛЯДА НА СОНАТУ МОЦАРТА

*В статье рассматриваются аспекты зигонического анализа, предложенного британским исследователем Адамом Окельфордом, на примере первой части сонаты В. Моцарта К.333. В сопоставлении принципов структурализма и когнитивной лингвистики, а также подходов, отработанных в отечественном академическом музыковедении, автором статьи предлагается свой аналитический метод рассмотрения произведения с учетом аспектов его направленности на слушателя через систему тождественных структур, воплощающих действие принципа повтора в музыке.*

*Ключевые слова: зигоническая теория, структурализм, ментальное пространство, повторение в музыке, восприятие музыки*

В одной из наших работ [1] мы уже знакомили читателя с основными положениями зигонической теории британского исследователя Адама Окельфорда. Кратко напомним, что речь идет о *теории когнитивного моделирования музыкальной структуры*, основанной на широкой трактовке принципа имитации и более обобщенно отношений повтора между элементами музыкальной структуры, которые неизбежно присутствуют в произведениях искусства и так или иначе влияют на характер их восприятия и осмысления. Оценивая повторение как непосредственный источник возникновения музыкального порядка, Окельфорд заключает, «что (намеренное или непреднамеренное) обращение к повторению играет фундаментальную роль в процессах композиции и импровизации и что интуитивный поиск повторения... занимает центральное положение в процессе слушания музыки» [2. Р. 20] (здесь и далее перевод мой. – А.М.). В то же время это является «недостаточным условием для понимания музыкальной структуры; тут требуется также, чтобы на более высоком когнитивном уровне (пусть даже бессознательно) возникло обусловленное повторением *чувство производности* (feeling of derivation) [Ibid.].

В построении своей теории Окельфорд исходит из принципов структурализма, активно применяя положения американской «теории множеств» («set theory» или «теории рядов») с опорой на работы М. Бэббита и А. Форта. Однако в большей степени автору оказывается близок труд Дэвида Левина «Обобщенные музыкальные интервалы и трансформации» [3], из которого он заимствует ключевое понятие *музыкального пространства*, а также интервальных отношений в нем, которые могут быть применены к разным параметрам, успешно формализованы с точки зрения теории множеств и иных математических алгоритмов. Другой методологической опорой британского автора становится когнитивная лингвистика, работы Ж. Фоконье и Дж. Лакоффа, изучавших аспекты связи языка с когницией. Окельфорд адап-

тирует ключевое понятие теории Фоконье – *ментальное пространство*<sup>1</sup>, говоря о «перцептуальных музыкальных пространствах», внутри которых существуют схемы-связи (т.е. ментальные связи) между дискретными чертами музыкальной ткани, на базе которых в отграниченной области музыкального пространства можно производить оценку и сравнение множества отношений, возникающих в нем (высота, длительность, ритм и т.п.).

Для обозначения свойств звуковой материи, которые можно оценивать через восприятие, Окельффорд вводит термин «перспект» (как сокращение от выражения «перцептуальный аспект»), посредством которого определяется перцепция конкретного параметра. Автор теории подчеркивает: «*Перспекты* отличаются большим разнообразием. Одни *перспекты*, например длительность, располагают одной-единственной осью изменчивости, в то время как другие, например тембр, многомерны по своей природе. Одни *перспекты* калибруют качества, например громкость, в то время как другие отображают расположение звука в воспринимаемом времени или пространстве... Однако, несмотря на все свое разнообразие, *перспекты* обнаруживают значительной сходство в том отношении, что располагают множеством потенциальных способов существования, или „значений“... Значения каждого *перспекта* ограничены и существуют внутри конечной „*перспектной области*“» [2. Р. 11].

Схемы-связи, обозначенные выше, составляют между разными значениями перспектов «межперспектные отношения», а конкретные их типы, согласно гипотезе Окельфорда, организуют процесс познания музыкальной структуры, который происходит, как правило, непреднамеренно, на основе повторения значений перспектов, предполагая что одно значение имитирует другое (и, следовательно, происходит от него). Такие отношения названы автором теории «*зигоническими*» (от лат. «*zygon*» – хомут, ярмо), подразумевающая объединение (или повтор) двух идентичных вещей. «Считается, что взаимодействие зигонических отношений с *перспектными* и *межперспектными* значениями (так называемое музыкальное „содержание“)<sup>2</sup>, в рамках которых они функционируют, играет основную роль в нашем эстетическом восприятии музыки» [Ibid. С. 33].

Таким образом, обозначив основной концепт своей теории, Окельффорд пытается демонстрировать отдельные ее положения в аналитическом плане, тесно соприкасаясь с методами рационально логической сегментации и конкретизации музыкального текста. В поле зрения автора теории попадают произведения разных музыкальных направлений. Естественно, что основные

---

<sup>1</sup> **Ментальное пространство** (англ. *mental space*) представляет собой постоянно модифицируемый когнитивный конструкт, который строится в режиме реального времени в ходе дискурсивной деятельности и хранится в оперативной памяти говорящих. В ходе дискурса могут возникать разные ментальные пространства, между ними обычно устанавливаются определенные связи: временные, пространственные, гипотетические, причинно-следственные и др. Данные связи, объединяющие ментальные пространства в гибкие конфигурации, обеспечивают свободный доступ к ним, предоставляя возможность в любой момент произвести необходимые изменения в любом из них. Эти пространства во многом сходны с традиционными когнитивными моделями (фреймами, сценариями): и те и другие соотносятся с различными областями реального или вымышленного мира. Подробнее см.: [4].

<sup>2</sup> Категория «содержание» понимается Окельфордом как конкретное воспринимаемое значение (высоты, длительности, тембра или другого подобного компонента), относящееся к тому или иному музыкальному событию. В восприятии происходит слияние содержания и структуры, и порождаемая ими эстетическая реакция обретает определенную направленность внутри «когнитивной среды».

аналитические наблюдения и статистические данные исследователь разворачивает при анализе серийной музыки, изначальная рациональная организация которой способствует применению к структуре произведений различных математических алгоритмов. Однако исследователь все время пытается расширить предлагаемый метод структурирования, задействуя произведения классико-романтической традиции. В книге «Повторение в музыке. Теоретические и метатеоретические перспективы» [2]<sup>1</sup> Окельффорд посвящает целую главу анализу первой части Сонаты В-дур К.333 В. Моцарта. Однако этот анализ далек от типичного музыковедческого подхода, знакомого большинству представителей отечественной академической ветви музыковедения. Постараемся разобраться в его логике, методике проведения и значении, чтобы предложить свой взгляд на представленный материал и аналитические алгоритмы.

Основная задача зигонического анализа – «поиск основанных на имитации структурных особенностей любого типа, а также обеспечение концептуальной и схематической основы для детального исследования... полученных данных» [Ibid. P. 35] – решается Окельфордом через показ определенной статистической базы по разным параметрам музыкального языка (тембра, динамики, ритма, звуковысотности). В их сопоставлении автор теории пытается найти схожие повторяющиеся значения элементов как в стилистически близких опусах, так и внутри конкретно взятой сонаты соответственно. При этом уровень рассмотрения этих элементов не поднимается до тематических отношений, а ограничивается более мелкими структурными единицами: диапазоном использованных высот, количеством разных длительностей, частотой употребления тех или иных мелодических интервалов, гармоническими средствами, применяемыми в венском классическом стиле, и т.п. Закономерно, что практически во всех случаях исследователь находит искомые им отношения повторности (называя их имитациями) и определяет их в виде зигонических констант как между разными произведениями, так и внутри сонаты К.333.

Следующий этап анализа – поиск той или иной значимости отношений между элементами структуры (их статуса для слушателя) с учетом процессов фоновой организации фактически сводится Окельфордом к аспекту эстетического восприятия музыкальных сочинений. Главным для автора является вопрос о различии художественной ценности произведений искусства, которые изначально по своим параметрам, приемам и методам письма имеют много общего. Для наглядности демонстрации этого Окельффорд прибегает к сравнению сонаты Моцарта с одной из сонат Иоганна Христиана Баха соч. 5 № 3 G-dur. Основное внимание при этом концентрируется на начальных тактах произведений, обнаруживающих явное сходство и по направлению интонационного движения, и по фактуре, а также ладово-гармоническим особенностям. Найдя, таким образом, немало общего в сочинениях Моцарта и Баха, Окельффорд тем не менее констатирует, что эти произведения имеют различную художественную ценность и одно из них (а именно соната Моцарта) представляет более полноценный эстетический опыт слушания, исполнения и переживания, чем соната Баха.

---

<sup>1</sup> В настоящее время автором данной статьи подготовлен к изданию научный перевод с комментариями этой монографии Окельфорда.

Рассмотрение первых 4 тактов К.333 наводит исследователя на мысль более системного и логичного применения Моцартом определенных приемов изложения материала, обеспечивающих его цельность, производность, цепляемость (через наличие зигонических отношений). Это касается последовательного использования апподжитур (форшлагов и задержаний) в структуре темы, логически производных одна от другой, значительной роли гармонической фигурации, проявляющейся как в метроритмическом плане (с применением восьмой паузы на сильную долю), так и в гармоническом отношении, обеспечивающем необходимое разнообразие между мажорными и минорными аккордами главных и побочных ступеней, меняющих ладовую окраску темы, и т.п. Такое взаимодействие материала на базе структурной организации произведения насыщает музыку «особенно сильным чувством согласованности и цели», обеспечивая тесное слияние структуры и содержания, в то время как логика организации сонаты И.Х. Баха, по мнению Окельфорда, не поднимается до этого уровня. В результате «выразительное содержание музыки скрепляется через *зигонические* отношения, функционирующие в дополнение к тем, что отработаны в структуре Классической сонаты, наполняя музыку чувством эстетического единства, которое одни только формальные связи не могут гарантировать» [2. Р. 64].

Далее автор зигонической теории приходит к моментам оценочного типа, позволяющим в той или иной степени предполагать эстетическую значимость произведения искусства. «Зигонический анализ показывает, что эстетическая ценность сонаты К.333, в конечном счете, может быть отнесена к совершенному слиянию структуры и содержания» – заключает Окельфорд, и далее констатирует – «мое убеждение в том, что придает музыке особую эффектность и даже величие – это способ, посредством которого ее врожденные (или изученные) выразительные качества, ее „содержание“ интегрированы со структурой через *зигонические* отношения» [Ibid. Р. 66].

Конечно, по уровню оценки эстетической значимости, структурной выверенности и тематической связности материала анализируемой сонаты Моцарта вполне стоит согласиться с автором зигонической теории, да и многие исследователи солидарны с этой позицией. Однако отметим, что дело здесь не только в общности отдельных единиц текста, которые могут быть рассмотрены на структурном уровне, а в детальной работе над ними и композиционной расстановке по всей форме, сочетающей участки точного тематического тождества с подобием и вариантной производностью локальных и сквозных тематических групп. Как подчеркивают П. Луцкер и И. Сусидко, «в сравнении с баховскими сонатное Allegro KV 333 – избыточно, перегружено тонкой и даже тончайшей мотивной работой, множеством подробностей и деталей, которые и составляют неповторимый „нерв“ моцартовской формы... Родство со старшим коллегой проявляется лишь в отдельных деталях, в целом же возникает совершенно иная картина» [5. С. 400]. Таким образом, обнаруживает себя один из ответов на вопрос, почему же произведения Моцарта и, в частности, его клавирные сонаты представляют большую художественную ценность, чем многие подобные схожие произведения его старших современников. Активность ума, сила природного таланта Моцарта позволяли композитору, изначально мысля себя в контексте существующих

традиций, использовать и переплавлять чужой опыт, достигая более сильного художественного эффекта.

В силу данных обстоятельств применение Окельфордом структурного подхода к произведению Моцарта кажется нам методологически суженным. Недостаточное внимание к аспектам акустического развертывания музыкального текста и его восприятия, когда тождественные связи прорастают и разворачиваются на большое расстояние (Окельфорд только кратко упоминает об этом), не позволяют в полной мере почувствовать те звуковые импульсы, которые были обозначены в ядре первой темы. А между тем в структуре восприятия они становятся весьма существенными. Нам кажется, что развитие анализа в когнитивной плоскости могло бы значительно обогатить картину структурных рамок той стилистики, к которой обращается автор теории. Ведь гений Моцарта состоял не только в умении обрабатывать оригинальный и подлинно ценный материал в жестко ограниченных стилистических условиях, как отмечает Окельфорд, но и в способности преодолевать эти рамки, раскрывая новые возможности его преобразования в привычных границах звукового пространства своего времени. Попробуем, отталкиваясь от аспектов зигонического подхода, представить свой анализ данного материала, имея в виду полный акустический текст всей первой части сонаты К.333 и уровень тематического тождества материала.

Прежде всего, приведем слова М.Р. Черной, отмечавшей, что «сонатная форма в... циклах для клавира соло... отличается у В.А. Моцарта плотностью структуры, выстроенностью и выверенностью прилегающих друг к другу разделов, обладающих, к тому же, характерной музыкальной семантикой» [6. С. 135]. Один из важнейших компонентов, помогающих добиться данных качеств, – системное применение искусства музыкальной комбинаторики (*Ars Combinatoria*), с приемами которого композитор хорошо был знаком и которыми эффектно пользовался в своем творчестве, в том числе и в построении структуры сонатного *allegro*. Некоторые аспекты комбинаторного искусства Моцарта приоткрывает Л.Л. Гервер в своих анализах сонат № 10 и № 13. В частности, она отмечает: «В *Allegri* 10-й и 13-й сонат мы не найдем сопоставлений бравурной музыки и кантиленных фрагментов, чередование четной ритмики и триолей, регулярных вторжений „барабнящих басов“... Здесь как бы отсутствует та множественность тематизма, которая традиционно считается одной из неизменных черт моцартовского письма. Музыкальный материал на редкость однороден... В обоих *Allegri*... преобладает поступенное движение: их звуковой состав „ясен как простая гамма“. Общий строй двух *Allegri* определяет удивительная ровность тона. Спокойное сияние, излучаемое их музыкой (подобно реальному источнику света), как бы не позволяет уловить смысл происходящего. [7. С. 89–90]. Однородность материала есть следствие кропотливой мотивной работы, которая исходит из одного источника – основного мелодического мотива темы главной партии, представляющей собой поступенный нисходящий ход в объеме сексты от VI ступени к I (пример 1,а). «Это – образец всего музыкального движения, поставленный во главу угла при строительстве формы, ведь в *allegro* не только мелодические опоры, но и реальные очертания мелодических линий основаны на секундовых шагах» [Там же. С. 100]. В то же время музыкальная ткань сонаты сочетает в себе и необходимый уровень изменчивости, а комбинаторика касается

не только тематических элементов, но и множества других фигурационных мотивов, «общеупотребительных формул» движения, свойственных практике того времени.

**Пример 1.** Тождество первого мотива главной партии в I части сонаты К.333

**Example 1.** Identity of the initial motive of the first thematic group in the 1st movement of the Sonata K.333

**Пример 2.** Второй уровень производности первого мотива главной партии в I части сонаты К.333

**Example 2.** The second level of derivation of the first motive in the 1st movement of the sonata K.333

Однако отметим, что здесь важен не только момент комбинирования как такового, а рождение на основе этих на первый взгляд простых комбинаций нового качества. Это оказывается возможным, когда уровень производности достраивается до композиционного уровня всей формы и крупных ее разделов, когда реально в структуре восприятия слушатель ощущает те процессы «согласованности» и «цели», о которых пишет Окельфорд. В связи с данными соображениями постараемся отойти от строгой структурной доминанты зигонического анализа, делая акцент на уровне тематической организации сонатной формы, соединив с когнитивной стороной организации.

Оттолкнемся от тезиса Окельфорда: «Как и все сочинения, Сонату В-dur К.333 можно по праву рассматривать и как уникальное художественное явление, и как сочинение из собрания произведений, диапазон и масштаб которых варьируются согласно степени стилистической близости... Следовательно, К.333 является, например, одной из 18 фортепианных сонат Моцарта, а также она представлена в объеме классических сонат, составляющих репертуар западноевропейской тональной музыки» [2. Р. 35]. Значит, потенциально соната должна содержать и общие для классического стиля элементы, и то индивидуальное, что ее отличает от других стилистически близких произведений. И то и другое, несомненно, присутствует. Общность подчеркивается наличием схожих приемов, типов движения, интонационных формул и гармонических оборотов с музыкой старших современников Моцарта (в частности, упоминавшимися выше И.Х. Бахом)<sup>1</sup>. Стилистическое единство также проступает и относительно творчества самого Моцарта, где мы можем обнаружить ряд характерных формул и оборотов, кочующих от произведения к произведению. Так, например, формула мажорного трезвучия с квинтовым тоном сверху и по-

<sup>1</sup> Исследователи также указывают на близость темы сонаты Моцарта теме сонаты И.Х. Баха оп. 17 № 4, где тождественность интонационного ядра еще более очевидна.

следующим поступенным спуском от VI ступени лада к первой, которая является основной для сонаты K.333 (и, в частности, для первой побочной темы) была применена Моцартом ранее в начале сонаты № 2 K.280. Характерное восходящее движение ломанными шестнадцатыми – сердцевина заключительной партии K.333, является основным в связующей партии сонаты № 5 K.283. А многочисленные формулы с задержаниями, опеваниями и различными вариантами гармонической фигурации терцовых аккордов также многократно обыгрывались композитором в предшествующих сочинениях и т.п.



**Пример 3.** Третий уровень производности первого мотива главной партии в I части сонаты K.333  
**Example 3.** The third level of derivation of the first motive in the 1st movement of the sonata K.333



**Пример 4.** Тождество других мотивов Allegro K.333  
**Example 4.** Identity of other motives in Allegro K.333



**Пример 5.** Производность других мотивов Allegro K.333  
**Example 5.** Derivation of other motives in Allegro K.333

О некоторых индивидуальных особенностях уже шла речь: преобладание темы главной партии и производность других элементов из ее ядра; модификация привычной для Моцарта многотемности сонатных форм, когда она нарастает постепенно, имея внутри главной и связующей партий только одну тему, но соответственно по 2 темы в побочной и одну в заключительной партии; довольно большая по моцартовским меркам разработка (но не чрезмерно) с включением опять же новой темы, занимающей всю ее центральную часть; стремление к преодолению квадратности внутри некоторых тем в основном с помощью наращивания 8-го такта до 10–12 тактов или же цепляемости мотивов, расширяющих построения (главная партия 10 тактов, связующая, вторая побочная партии по 12 тактов, соответственно, с разной структурной разбивкой внутри).

Но действительно определяет все тема главной партии, точнее – ее ядро. По сути, это расширенный вариант вопросо-ответной структуры, соединен-

ный попарно через нечетные нисходящие и четные восходящие мотивы, которые, в свою очередь, заканчиваются задержаниями. Цельность ядра в сбалансированном единстве между мелодическим верхним голосом и гармонической фигурацией нижнего, они органично дополняют друг друга (в этом мы солидарны с Окельфордом). Мелодический профиль темы ярок и выразителен. В первой части сонаты начальный нисходящий мотив имеет очень высокую степень производности как внутри темы, так и за ее пределами, обеспечивая действие принципа тождества, определяющего те качества музыки, о которых шла речь выше.

В связи с этим выделим три уровня производности, применяющихся в сонатном Allegro. Первый (в наибольшей степени соответствующий тождеству) связан либо с точным, либо с транспонированным повтором начального мотива. Основным его признак – сохранение ладово-интонационной, ритмической и фактурной стороны темы. Таковыми можно считать проведения мотивов при повторе темы главной партии в экспозиции и репризе, его появление в начале связующей партии, но здесь он перемещен на октаву вниз, а также проведение тематического ядра в начале разработки в доминантовой тональности. Обратим внимание, что во всех случаях сохраняется фактурное единство и тождественное применение начального фигурационного хода в нижнем пласте фактуры (пример 1, а–с). Точная повторность также возникает при изложении начальных мотивов второй побочной и заключительной партий, проявляясь внутри изложения тем, где тождественные фигуры концентрируются на близком расстоянии (пример 4, а, b).

Второй уровень производности (варьированный повтор) связан с наращиванием начального мотива, его обогащением вспомогательными ходами или хроматической секвенцией, но с неизменным наличием нисходящей мелодической группы из 4 шестнадцатых (сердцевина мотива). Такое варьированное прочтение применяется в рамках экспозиционного изложения главной и связующей партий, но также дает о себе знать в контексте других тем и разделов сонаты (пример 2, а–d).

Третий наиболее скрытый уровень производности (опосредованная повторность) относится к применению тождественного интонационного хода, но с изменением ритма и других фактурно-гармонических параметров. Данный тип проявляет себя чаще в недрах других тем, где может наблюдаться сходство только по какому-то одному параметру (например, ритму или интонационному профилю), а общий контекст окружения будет изменен (пример 3, а–b). Изложение других мотивов между темами разных партий также соответствуют данному уровню производности.

Развернув обозначенные три вида производности в сквозную временную шкалу сонатного allegro, мы получим следующую картину. Первая часть содержит 165 тактов, из которых чуть больше трети занимает экспозиция, а остальные 2/3 с почти двойным преобладанием приходятся на разработку и репризу. Каждый из крупных разделов повторяется дважды, наращивая структуру до фактических 330 тактов звучания. Примечательно, что экспозиция, разработка и реприза начинаются с одного и того же мотива, который служит устойчивым маркером, определяющим фазу импульса для дальнейшего развертывания музыки, и одновременно является ключевой точкой опоры в структуре восприятия произведения. Именно в начале этих зон происхо-

дит максимальная концентрация тождества (первый уровень производности). При повторениях крупных разделов этот уровень получает дополнительное усиление, хотя возвращение материала в их начале все равно выглядит освеженным в восприятии. Это происходит из-за особенностей тональных отношений сонатной формы. Так, повтор экспозиции начинается с возвратного гармонического сопоставления D-T, а повтор разработки вместе с репризой также освежен возвратным ходом от T к D в структуре сопоставления. Общее направление развития строится по пути усиления контраста, достигающего максимального своего уровня в середине разработки при изложении единственной минорной темы первой части (не считая использования гармонической субдоминанты в каденционных зонах экспозиции и репризы).

Наиболее тесно сопряжены между собой главная и связующая партии. Плотную спаянность материала придает варьированная повторность разных мотивов: основного нисходящего в т. 2–4, 14–16, синкопированного в т. 5, его варианта ровными восьмыми в т. 7 и с паузами в т. 17. В данных разделах также используются связующие фигуры из шестнадцатых нот (т. 6, 8, 12–13), которые содержат в себе отдельные зерна для будущего развертывания интонационного процесса. Не случайно, что начальные 22 такта, включающие 2 эти партии, примерно в трети объема дают узнаваемые и цепляемые друг за друга точные и неточные повторы первого мотива темы (и локально последующих мотивов), развивая принципы тождества и подобия.

Зона побочной партии (F-dur) дает контрастный материал. Однако производность ощущается и здесь, но она более опосредована или локальна и не только связана с начальным мотивом сонаты. Темы сближает нисходящее движение первого мотива в объеме сексты, но в побочной он выполнен в другом ритме (пример 3, b). Опосредована производность третьего синкопированного мотива (т. 25), источником которого является т. 5 главной партии (пример 5, a). Но большую близость получает восходящий мотив с задержанием на сильную долю т. 27, где есть связь по ритму, интонациям и фактуре с четвертым мотивом главной партии (т. 3–4, пример 5, b). Фигурационное окончание первого предложения темы обыгрывает схожие интонационные ходы от 6-го такта главной партии только в тональности доминанты. Второе предложение этой темы в целом повторяет данную логику, несколько расширяя присутствие мотивов шестнадцатых, в которых мы замечаем близость с первым мотивом начальной темы, а также комбинациями фигур шестнадцатых, заявленных в т. 6 (второй уровень производности). Таким образом, кажущееся различие оборачивается в процессе развертывания материала сходством с разными мотивами главной партии, а уровень контраста близок оттеняющему, дополняющему.

Вторая побочная партия (с 39-го такта) и следующая за ней заключительная (с 50-го такта) постепенно уводят движение от предыдущих тем. Появляются некоторая узорчатость, контрастные перепады по ритму. Отсутствие общей производности заменяют здесь участки локального тождества. Они проявляются в точном повторе начального двутакта второй побочной темы или же троекратного точного повтора полутактового первого мотива заключительной партии (первый уровень производности, пример 4, a, b). Опосредованную производность второго и третьего уровней здесь также можно заметить. Например, во втором восходящем мотиве второй побочной

темы узнается укрупненный интонационный ход с полутоновым вспомогательным мотивом из фигурационной связки шестнадцатых главной партии (от т. 6, пример 5, с). В зоне кадансирования (последние 4 такта экспозиции) можно констатировать некоторое обобщающее движение с отдельными похожими элементами, напоминающими о первой теме (т. 60).

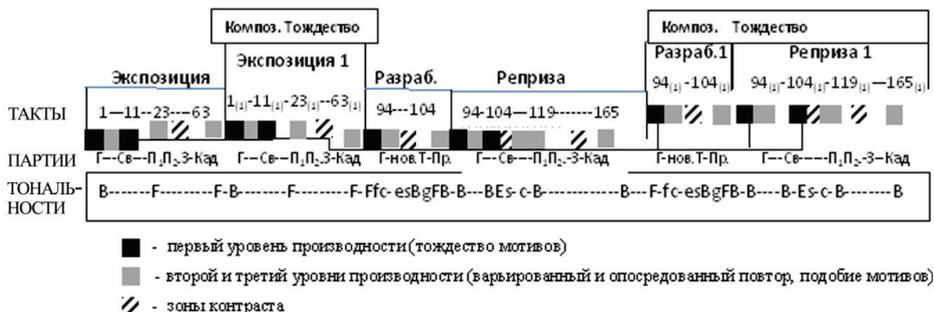
Предполагающийся повтор экспозиции (сохранившийся и во многих современных интерпретациях сонаты) не является только данью традиции, так как в целом направлен на укрепление тождества и проявления в нем дополнительных психологических моментов: усиления тематического взаимодействия между партиями, укрепления в памяти деталей текста, или же их новое открытие (далеко не все они могли быть замечены при первом прослушивании довольно-таки большого раздела), а также композиционного утверждения тождества, закрепляющегося в пространственно-временной расстановке материала.

В разработке три основных раздела. Первый, вводный, как раз связан с темой главной партии. Точное тематическое тождество начала здесь дает импульс к прорастанию нового продолжения. Первый уровень производности начального мотива постепенно переходит ко второму (секвенционное повторение т. 65–66) и далее через дробление второго мотива ведет к модуляции в *f-moll*. Возникающая затем новая тема приносит драматизацию в развитие. Ее стремительные безостановочные шестнадцатые вначале, а затем синкопированное нисходящее движение восполняют тот необходимый уровень контраста, которого была лишена экспозиция. Звучание меняется довольно быстро и переключается в тонально-гармоническую плоскость, затрагивая тональности *c-moll-es-moll-B-dur-g-moll*, постепенно истрачивая энергию и приводя к предыкту, где отдельные детали напоминают о главной партии.

В репризном разделе происходит восстановление тематического материала, а вместе с ним и того уровня производности, который был в экспозиции. При этом, с одной стороны, уровень тождественности возрастает, так как повтор тематического материала дополняется композиционным уровнем повторности (например, тема главной партии повторяется точно), с другой – точность повторов отдельных локальных мотивов оказывается размытой, так как они повторяются вариационно, с изменениями регистра, деталей фактуры, тональности (это касается побочной и заключительной партий). Наблюдается постепенный отход от точного текстового тождества главной партии к варьированному повтору в связующей, который организован таким способом, что повторяющиеся мотивы (второго уровня производности) несколько отодвинуты дальше, а сама зона связующей расширена до 15 тактов за счет контрастной вставки, основанной на регистровых перепадах мотивов, схожих со второй побочной темой и разработочным материалом главной партии.

В первой побочной также ощущается тематическая производность второго и третьего уровней, часто с изменением регистра, т.е. постепенным поднятием материала в более высокую, светлую tessitura. Во второй побочной теме точный повтор начального мотива заменен варьированным, и сама она расширена новым обобщением, вытекающим из коротких мотивов восьмых, устремленных к кадансу. В заключительной – повтор мотивов точный, но ниже на квинту, есть игра регистров при воспроизведении коротких отрезков звучания. Кадансовая зона в целом повторяет тождественное окончание экс-

позиции, но в главной тональности. Композиционный повтор разработки вместе с репризой (сохранившийся в некоторых современных исполнениях, и именно на него мы ориентируемся) усиливает те же композиционные функции, что и повтор экспозиции, получая дополнительные импульсы для воплощения принципа тождества. (Заметим, что здесь при повторе деталей значительно больше, да и сам масштаб повторяемых разделов заметно выше). С учетом данных фактов мы можем составить следующую схему сонатного аллегро Моцарта:



Из схемы видно, что композиционная повторность крупных разделов усилена тематическим тождеством их начал, которая посредством варьирования материала и его перекомбинаций приводит к обновлению звучания, развитию образов и их контрасту, максимальная степень которого концентрируется в разработке. Но как же представлен этот процесс на уровне восприятия? В таком ли качестве он реализован, как описывает его Окельфорд, т.е. в системе зигонических отношений (образующих совершенные и несовершенные константы связей мелких единиц текста), или же этот уровень преодолевается в сплетении когнитивных процессов?

Личный опыт осмысления действия повтора в контексте когнитивных психологических процессов, а также труды отечественных и зарубежных ученых в данном направлении (Дж. Брунера, Р. Солсо, М. Арановского, Е. Березовчук, М. Старчеус и др.) позволяют отдать предпочтение комплексной оценке процесса восприятия музыки. Известно, что на практике музыкальное сообщение содержит довольно большой объем как структурной, так и эстетической информации, превышающий возможности пропускной способности субъекта и показывающей ограниченность его физиологических возможностей. В то же время это противоречие преодолевается. Один из приемов его осуществления есть повтор, реализующийся в виде «опорных пунктов» восприятия (инвариантах), способствующих константности объектов при их возвращении, что значительно повышает помехоустойчивость сигнала.

Другим способом изживания противоречия служит сама организация процесса восприятия, особенности действия механизмов антиципации и возвратного охвата, определяющих прогностическую активность сознания, стремящегося приспособить информацию к удобному для себя способу обработки, а также разделение всей поступающей информации по качественным признакам. Здесь вступает в действие принцип укрупнения, благодаря которому восприятие нотного текста идет не по простым односоставным «ато-

мам», а осуществляется в форме отдельных блоков: аккордовых оборотов, мотивов, фраз, тембровых комплексов и т.п., что позволяет существенно увеличить объем запоминаемого музыкального материала. М. Арановский подчеркивает: «...Единицы речи обнаруживают способность к суммации, укрупнению, росту. Чем более длителен процесс развертывания музыки, тем большее число структур разных уровней в нем участвует и тем сильнее проявляет себя интеграция, развиваясь от минимальных единиц типа мотива до разделов части или частей цикла». [8. С. 269–270].

Нечто сходное мы наблюдаем в развертывании акустического текста сонаты К.333. В условиях быстрого темпа выступающие на первый план звукоинтонационные, ритмические, функциональные отношения очевидно действуют комплексно и группируются в более масштабные структуры. Два нисходящих и два (условно) восходящих мотива ядра главной партии в структуру 2 такта + 2 такта (первое предложение), а варьированный их повтор и соединение с новыми мотивами – в следующий четырехтакт (второе предложение), который достраивается 2-тактовым дополнением до 10 тактов. За пределами экспозиционного изложения темы происходит укрупнение в более масштабные образования, достраивающиеся до уровня тематического тождества. При этом границы построений четко отделяются каденциями, а начало крупных разделов (об этом упоминалось выше) маркировано повтором главного мотива.

Таким образом, множественная сеть зигонических отношений, важных на малом масштабном уровне, интегрируется в более укрупненную структуру тематических элементов, укладывающихся в целом в объем оперативной памяти слушателя  $7 \pm 2$  элемента. Восприятие же отношений более мелкого структурного уровня (на которых делает акцент Окельфорд) скорее всего будет происходить в комплексном зачастую еще не до конца осознанном процессе временного экспонирования темы<sup>1</sup>. В традиции классицистского исполнения произведений тема главной партии повторится не менее трех раз, создавая устойчивые тождественные отношения на расстоянии, которые слушатель эпохи Моцарта уже схватывал. Они будут подкрепляться и другими интонационными, ритмическими, регистровыми, гармоническими микроповторами, создавая впечатление единства и стройности в изложении материала. Обновление же при повторах будет достигаться исполнительскими средствами, вкúпе с расставленными композитором новыми нюансами темброво-регистрового характера, проявляющихся в сопряжении отдельных мотивов.

Нетрудно подсчитать, основываясь на масштабных пропорциях текста, что производность основного интонационного мотива сонаты составляет соответственно по трем уровням 3–8–4%, что в сумме равно 15% от общего объема текста. Производность других мотивов по трем уровням соответственно 9–13–5%, что составляет 27% от общего объема. Следовательно, варьированный повтор преобладает. Композиционное тождество, относящееся к точному повтору темы главной партии, составляет 12% от общего объема, а

<sup>1</sup> Просто слушатель не успеет и двух раз вздохнуть, как тема уже промчится мимо него, оставя свой сенсорный образ и некоторые наиболее заметные детали наподобие шлейфа кометы. Но позднее она вернется и предстанет в знакомом тождественном облике, концентрируя образную сущность в потоке разных по степени тематической и функциональной значимости звуков.

композиционный повтор крупных разделов сонатной формы – соответственно 50%. Это довольно большие цифры, указывающие на тождественные связи, но в то же время достаточные, чтобы обеспечить и необходимый уровень для развития, которое, очевидно, будет ощущаться при звучании<sup>1</sup>.

Таким образом, преодолев границы зигонического анализа, не прибегая к сложным расчетам и алгоритмам, учитывая распределение точных и измененных повторов в первой части сонаты К.333, мы можем не только констатировать наличие внутренней согласованности мелких единиц текста во многих фрагментах, но и увидеть, как эти единицы интегрированы в крупную масштабную форму, на основе которых организуется процесс развития в распределении между тождеством и различием. А это значит, что меняется и возможность осмысления материала. Ведь восприятие тематического тождества требует от слушателя не только ощущения производности, которое может возникнуть и на бессознательном уровне (что считается вполне достаточным для зигонической теории), но именно осмысленного слышания музыкальных связей на расстоянии, которые обеспечивает повтор разного уровня.

В итоге обращение к зигоническому анализу при рассмотрении сонаты Моцарта № 13 В-дур оказалось для нас недостаточным, поскольку его направленность на структурные компоненты системы превалировала над остальным, а понимание художественной ценности произведения исходило именно из согласованности его структурных компонентов. В большей степени это является следствием ориентированности самой зигонической теории на принципы *интенциональной логики*<sup>2</sup>, направленной на презентацию смысловых отношений через формализованный синтаксис, внешние референты при этом отсекаются. В то же время представленный Окельфордом в контексте данной теории зигонический подход в своей основе предлагает возможность показать четкую системную организацию музыкального целого и дать ему рациональное обоснование с хорошо установленной субординацией между элементами системы. Подобный анализ может стать основой для выстраивания парадигмы музыкальных связей в контексте той или иной системы и тем самым способствовать обогащению аналитических аспектов современного музыкознания.

### Литература

1. Молчанов А.С. Между структурой восприятием и смыслом. О зигонической теории Адама Окельфорта // Вестник музыкальной науки. 2018. № 3. С. 27–38.
2. Ockelford A. Repetition in music: theoretical and metatheoretical perspectives. Royal Musical Association monographs; no 13. London : Ashgate Publishin Limited, 2005. 168 p.
3. Lewin D. Generalized Musical Intervals and Transformations. Oxford University press, 2007. 258 p.
4. Fauconnier G. Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language (Cambridge, MA, 1985; repr. Cambridge, UK, 1994).

<sup>1</sup> Примером может служить исполнение этой сонаты Владимиром Горовицем, играющим оба композиционных повтора с минимальными отклонениями, с подчеркиванием внутренней контрастности мотивов с особой внутренней их разделенностью, но вместе с тем спаянностью крупных построений.

<sup>2</sup> Интенциональная логика (от лат. intension – усиление) представляет собой область неклассических логик, специально разработанных для формализации понятия смысла языкового выражения. Подробнее см.: [9]. В теории Окельфорта она применяется в узком значении, как необходимость специально разработанной системы представления смысла формальных семантических объектов, решающих задачу уточнения понятия смысла языкового выражения через построение формализованного языка и его семантики.

5. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М. : Изд. дом «Классика-XXI», 2008. 624 с.
6. Черная М.Р. Комбинаторная парадигма в композиции клавирных сонат В.А. Моцарта // Вестник КемГУКИ. 2013. № 25. С. 129–136.
7. Гервер Л.Л. Клавирные сонаты Моцарта № 10 (KV 330) № 13 (KV 333). Опыт интерпретации // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства: сб. тр. М. : МГК, 1993. Вып. 22. С. 89–105.
8. Арановский М.Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. М. : Музыка, 1974. С. 252–271.
9. Мулуд Н. Анализ и смысл : Очерк семантических предпосылок логики и эпистемологии / пер. с фр. Н.С. Автономовой, Ю.А. Муравьева ; общ. ред. и вступ. статья В.И. Метлова. М. : Прогресс, 1979. 348 с.

**Andrey S. Molchanov**, M.I. Glinka Novosibirsk state Conservatory (Novosibirsk, Russian Federation)

E-mail: mas-composer@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2021, 44, pp. 197–211.

DOI: 10.17223/2220836/44/15

#### **ZYGONIC AND NOT ZYGONIC ANALYSIS. TWO VIEWS AT MOZART'S SONATE**

**Keywords:** zygonic theory; structuralism; mental space; repetition in music; perception of music

The article discusses aspects of the zygonic theory of the British researcher Adam Ockelford, used to analyze the first movement of Mozart's sonata K.333. The theory is based on the principles of structuralism and cognitive linguistics, as well as the principles of American set theory. Ockelford thinks that between the discrete features of the musical texture “perceptual musical spaces” of mental nature can form. When perceiving the properties of sound matter, a listener can (albeit inadvertently) establish connections between repeating discrete features of musical space. Repeating the values of different parameters shows that one value imitates another and, therefore, comes from it. Such relationships are called Ockelford “zygonic” (from the Latin. “Zygon” – clamp, yoke). Therefore, the principle of repetition is the basis of zygonic relationships.

Zygonic analysis arises on the basis of the theoretical concept of this theory. It includes points of search for structural features of any type based on imitation, as well as determining the status of the identified relationships for the listener. The application of this analysis to Mozart's sonata is of some research interest. However, in the course of the analysis, it becomes clear that its main component comes down to structure relations. Ockelford examines the connection between appoggiaturas of different types, pitch similarity between motives, determining the zygonic relationships he seeks. He concludes that the aesthetic value of K.333 can ultimately be attributed to the perfect fusion of structure and content, integrated through zygonic relationships.

The author of this article offers his non-zygonic analysis of the same sonata, since he considers the British researcher's approach methodologically narrowed. The author of the article takes into account the level of thematic identity and the entire acoustic text of the first movement of the sonata. The author suggests three levels of material derivation (identity, variable repetition, latent repetition), examined the relationship of identity and contrast throughout the form, the derivation of the main motives and the exact repetition of both smaller units of the text and its large sections, taking into account the aspects of perception.

Thus, the author shows how individual units of text are integrated into a large form, and how the development process is organized on their basis in the distribution between identity and difference. And this means that the possibility of understanding the material is changing. Indeed, the perception of thematic identity requires from the listener not only a feeling of derivation, which can arise at an unconscious level (which is already enough for a zygonic theory), but it is a meaningful perception of musical connections at a distance that provides repetition of different levels.

#### **References**

1. Molchanov, A.S. (2018) Mezhdru strukturoy vospriyatiem i smyslom. O zigonicheskoy teorii Adama Okel'forda [Between structure, perception and meaning. On the zygonic theory of Adam Ockelford]. *Vestnik muzykal'noy nauki*. 3. pp. 27–38.
2. Ockelford, A. (2005) *Repetition in music: theoretical and metatheoretical perspectives*. London: Ashgate Publishin Limited.

3. Lewin, D. (2007) *Generalized Musical Intervals and Transformations*. Oxford University Press.
4. Fauconnier, G. (1985) *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge, MA.
5. Lucker, P. & Susidko, I. (2008) *Motsart i ego vremya* [Mozart and his time]. Moscow: Klassika-XXI.
6. Chernaya, M.R. (2013) Combinatorial Paradigm in Composition of W. A. Mozart's Clavier Sonatas. *Vestnik KemGUKI – Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*. 25. pp. 129–136. (In Russian).
7. Gerver, L.L. (1993) Klavirnye sonaty Motsarta № 10 (KV 330), № 13 (KV 333). Opyt interpretatsii [Mozart's Clavier Sonatas No. 10 (KV 330) and No. 13 (KV 333). An interpretation]. In: Berezin, V.V. (ed.) *Instrumental'naya muzyka klassitsizma. Voprosy teorii i ispolnitel'stva* [Instrumental Music of Classicism. Questions of Theory and Performance]. Vol. 22. Moscow: MGK. pp. 89–105.
8. Aranovsky, M.G. (1974) O psikhologicheskikh predposylkakh predmetno-prostranstvennykh slukhovykh predstavleniy [On the psychological preconditions of object-spatial auditory representations]. In: Aranovsky, M.G. (ed.) *Problemy muzykal'nogo myshleniya* [Problems of Musical Thinking]. Moscow: Muzyka. pp. 252–271.
9. Mulud, N. (1979) *Analiz i smysl: Ocherk semanticheskikh predposylok logiki i epistemologii* [Analysis and Meaning. Essay on the Semantic Premises of Logic and Epistemology]. Translated from French by N.S. Avtonomova, Yu.A. Muravieva. Moscow: Progress.