

Техника музыкальной композиции

Научная статья

УДК 781.61

DOI: 10.56620/2587-9731-2021-3-043-072



Музыка – ожившая архитектура: готический собор как модель совершенной
музыкальной композиции глазами Венсана д'Энди

Елена Владимировна Ровенко

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,

г. Москва, Россия,

rovenko-lena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4318-7106>



Аннотация. Стремясь фундаментализировать собственные представления об идеальном алгоритме построения музыкальной формы и конкретных вариантах его практической реализации, Венсан д'Энди прибегает к обоснованиям общехудожественного плана, что, видимо, призвано подтвердить особый статус предлагаемых композиционных стратегий в силу их универсальности и общности для разных видов искусств. Поэтому данные композиционные стратегии обретают эстетический базис в таких категориях, как ритм, порядок, пропорциональность, симметрия, имманентных любому искусству пространственно-временного континуума, крайние точки которого маркируют, в глазах д'Энди, соответственно, архитектура и музыка. Корреляции между ними в сфере формообразования устанавливаются д'Энди посредством рецепции идей Гегеля, Рескина и Шарля Левека, для осмысления которых в статье актуализуется культурно-исторический подход.

Исторически наиболее зрелым и конструктивно наиболее совершенным принципом организации музыкальной и архитектурной формы становится «циклический принцип» (по терминологии д'Энди), применяемый исключительно к многочастным композициям, высшими образцами которой служат «циклическая соната» и готический собор. В основе названного принципа лежит идея переносной симметрии исходной ячейки-паттерна вкуче с ее вариантным обновлением. Предметом исследования в настоящей статье выступает специфика реализации «циклического принципа» *per se* — такой ракурс исследования избран впервые, в то время как конкретные варианты воплощения этого принципа в музыке неоднократно анализировались, традицию чему заложил сам д'Энди в своих лекциях, изданных как трехтомный «Курс музыкальной композиции». Пошаговый способ претворения циклического принципа на практике независимо от вида искусства и конкретного художественного материала выводится путем применения метода сравнительного анализа, помогающего вывести общие модели работы с повторяющимся паттерном в пространственном и временном искусствах.

Установлено, что: 1) в качестве «циклического элемента», подлежащего трансформациям, выступает синтаксически артикулируемая структура, которая может по своим характеристикам служить первичной композиционной единицей (от клетки и мотива в музыке — до скульптурных деталей собора); 2) общим для музыки и архитектуры средством развития художественного материала становятся ритмические преобразования исходных паттернов, затрагивающие их внутреннюю структуру при сохранении ее ядра, чем обеспечивается реализация эстетической максимы «единство в многообразии», почитаемой д'Энди важнейшей при выстраивании художественного целого в любом виде искусства.

Ключевые слова: Венсан д'Энди, Джон Рескин, «циклический принцип», «циклическая форма», «циклическая соната», готический собор

Для цитирования: Ровенко Е. В. Музыка — ожившая архитектура: готический собор как модель совершенной музыкальной композиции глазами Венсана д'Энди [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 3. С. 43–72. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-043-072>

Technique Of Musical Composition

Original article

Music is an Architecture Revived: a Gothic Cathedral as a Model for a Perfect Musical Composition
as Seen by Vincent D'Indy

Elena V. Rovenko

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia,

rovenko-lena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4318-7106>

Abstract. Vincent d'Indy developed his own understanding of the ideal algorithm of constructing musical forms. In support of his concept, he took a general artistic perspective. His aim, apparently, was to confirm the special status of the suggested compositional strategies as universal for different kinds of art. These strategies are grounded in such categories as rhythm, order, proportionality, and symmetry inherent to any kind of spatial/temporal art with architecture and music representing the extremes of the spatial/temporal continuum. D'Indy established the correlations between the spatial/temporal arts by embracing the ideas of Hegel, Ruskin, and Lévesque. To explore these ideas, the article resorts to the cultural and historical analysis.

D'Indy argues that the “cyclic principle” is the most mature historically and the most perfect constructively. The principle applied exclusively to multi-movement compositions has its basis in the translational symmetry of the initial pattern-cell together with its variant renewal. The “cyclic principle” finds its supreme realization in the “cyclic sonata” and the Gothic cathedral.

The article is the first attempt to analyse how the “cyclic principle” is used *per se*, while its particular implementation in music has repeatedly been discussed. The latter was initiated by d'Indy himself in his *Cours de Composition Musicale*. A step-by-step method of putting the cyclic principle into practice, regardless of the artistic material, is derived by applying the comparative analysis, which helps to develop universal models for working with repetitive patterns in spatial and temporal arts.

The analysis revealed the following: first, a “cyclic element” is represented by a syntactically articulated structure which may function as an initial compositional unit (from musical cells to sculptural details); second, the elaboration on the artistic material in music and architecture is done through rhythmic transformations of patterns resulting in the new internal structure with the core preserved. The latter ensures the implementation of the aesthetic maxim “unity in diversity”, seen by d'Indy as crucial in constructing the artistic whole.

Keywords: Vincent d'Indy, John Ruskin, *cyclic principle*, *cyclic form*, *cyclic sonata*, Gothic cathedral

For citation: Rovenko E. V. Music is an Architecture Revived: a Gothic Cathedral as a Model for a Perfect Musical Composition as Seen by Vincent D'Indy [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2021, no. 3, pp. 43–72. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-043-072>

Учение о музыкальной композиции, предложенное крупнейшим французским теоретиком эпохи fin de siècle, Венсаном д'Энди (1851–1931), отличается гармоничным синтезом трех аспектов: философско-эстетического (обоснование художественных достоинств той или иной формы), теоретического (правила ее построения) и практического (примеры реализации разных форм в конкретном материале). Для обоснования собственных взглядов д'Энди привлекает широкий круг идей, заимствованных из письменных текстов или устных источников, которые зачастую непротиворечиво соединяются исключительно в художественном мышлении композитора (в философской сфере — Священное Писание, Георг Фридрих Гегель, Лев Николаевич Толстой, Джон Рёскин, Шарль Лебек; в теоретической — Гуго Риман, Артур фон Эттинген, Герман фон Гельмгольц, Рихард Вагнер, Сезар Франк).

Среди имплицитных целей, не четко артикулируемых д'Энди, но имеющих, пожалуй, основополагающее значение для его концепции, — стремление 1) выявить вид искусства с наибольшим конструктивным потенциалом; 2) спроецировать имманентные ему формообразующие

алгоритмы на иные виды искусства; 3) найти общие для всех видов искусств (пространственных и временных) конструктивные принципы, фундирующие логику формообразования.

В трактате «Курс музыкальной композиции» д'Энди, апеллируя к наиболее важной, насущной необходимости строить жилища, рассматривает архитектуру как первичный результат практической деятельности человека, но одновременно и как «первое значительное (tangible) проявление человеческого духа в области искусства» [19, 10]. Путь развития архитектуры от утилитарной функциональности до манифестации подлинной творческой энергии человека поверяется его стремлением и стремлением каждого искусства, — судя по рассуждениям д'Энди, *имманентным*, — приобщиться к Божеству (la Divinité): «именно с помощью веры и даже <...> *религиозности целесообразное искусство (l'art utile), отвечающее потребностям жизни тела, превращается в свободное искусство (art libéral), средство жизни души*» [там же, 10–11; курсив оригинала]¹.

«Устремленностью к Божеству» (l'aspiration vers la Divinité)² д'Энди объясняет не только *качественное изменение* самой сути искусства (скажем так, от материального — к духовному), но и онтологическое родство всех его видов: искусства «проникают друг в друга до такой степени, что иногда трудно с уверенностью установить их собственные границы. Это действительно не *разные искусства*, а *разные формы искусства*, единого искусства <...>; и именно в Искусстве, во всех его видах, *душа ищет средства*, чтобы связать свою жизнь с Суще-

¹ См. подробнее: [19, 10–12]. Д'Энди мог основываться также на источнике: [24, 21–38].

² «Без *Веры* искусства нет» [19, 10; курсив первоисточника]; «Принцип любого искусства содержится в религиозном порядке» [19, 83]. См. также: [19, 29, 66].

ством, которое предстает ее принципом» [19, 11; курсив и разрядка оригинала]³. Генезис подобных воззрений композитора может служить предметом специального исследования; они напоминают шеллингианскую концепцию единения искусств в Абсолюте, являющемся их истоком и первопричиной⁴.

Впрочем, в обозначенном единении присутствует очевидная дифференциация. Композитор выстраивает градацию искусств, видимо, по критерию прочности и непосредственности их связи с архитектурой как первоосновой⁵: скульптура, живопись, литература, музыка⁶; причем, как можно заметить (хотя д'Энди и не пишет об этом), архитектура и музыка, располагающиеся в крайних точках «шкалы» видов искусств, маркируют границы пространственно-временного континуума: искусство, овладевающее пространством и структурирующее его, и искусство, управляющее временем и претворяющее его в свой материал.

³ Взгляды д'Энди на природу искусства как имманентно связанную с религией импонировали далеко не всем его коллегам; например, они откровенно раздражали К. Сен-Санса. См.: [28, 2].

⁴ «Я буду определять не только искусство, но Единое и Все (Ein und Alles) в форме и образе (Gestalt) искусства. Довольно легко предполагать, что Вселенная в качестве органической целостности, а также как художественная целостность и произведение искусства, находится в Абсолютном. Музыка, словесность, живопись — все искусства, как и искусство в целом, обретаются сами по себе (An sich) в Абсолютном» [10, 398]. Однако, насколько известно, имя Шеллинга ни в трактате, ни в уже изданных статьях д'Энди не упоминается.

⁵ «<...> Я считаю архитектуру истоком иных искусств: все остальные вытекают из нее последовательно и иерархически» [17, 17]; [26, 215], — эта максима, заимствованная из 6 параграфа 7 главы рёскиновских «Светочей архитектуры», по сути, служит творческим кредо д'Энди.

⁶ Скульптура и живопись изначально предназначались для функциональной артикуляции и украшения частей зданий соответственно, литература и музыка в синкретизе появились из стремления передать словами «чувство восхищения героями» [19, 10], уже оформленное во внутреннем коллективном представлении (и, видимо, зафиксированное в наглядной форме изображений), — и транслировать его другим.

Однако диалектические противоположности сходятся, и потому логично, что *архитектура и музыка оказываются в трактовке д'Энди наиболее родственными искусствами*. Стремясь вывести корреляции между конструктивными качествами музыки и архитектуры, д'Энди, в сущности, отсылает к известному тезису: «архитектура — это застывшая музыка», который на разные лады развивали Иоганн Вольфганг Гёте, Фридрих Шеллинг, Фридрих Шлегель⁷. Но, конституируя историческую первичность зодчества, д'Энди словно бы принимает во внимание смысловую «инверсию»: «музыка — это ожившая архитектура». Основой для подобной имплицитной метафоры становятся варианты конструктивного овладения пространственно-временным континуумом, «предлагаемые» музыке архитектурой, — варианты, базирующиеся на общности некоторых онтологических и эстетических категорий, имманентных как пространству, так и времени.

Важнейшей подобной категорией становится ритм: он «является основным элементом, общим для всех видов искусства; именно он создает правильный порядок (*la bonne ordonnance*) линий, форм, цветов и звуков» [19, 11]⁸; ритм — это «*Порядок и Пропорция в Пространстве и во Времени*» [19, 18]. Отсюда следует, что сущностное родство музыки и архитектуры может проявиться в тех их образцах, в которых

⁷ Гете отмечал (в беседе с Иоганном Петером Эккерманом от 23 марта 1829 года): «Среди моих бумаг <...> я нашел листок, где я называю архитектуру “застывшей музыкой”. И в самом деле это так. Настроение, создаваемое архитектурным искусством, близко к эффекту, производимому музыкой» (цит. по: [9, 283]); один из гетевских афоризмов: «Архитектура — это онемелая музыка» [3, 110]. Согласно Шеллингу, «архитектура <...> есть музыка в пространстве, как бы застывшая музыка <...>» [7, 281]. «Фридрих фон Шлегель назвал архитектуру застывшей музыкой; в самом деле, оба искусства покоятся на гармонии отношений, выражаемых количественно и в основных чертах легко улавливаемых умом» [1, 49], — говорит Гегель.

⁸ Ср. у Шеллинга: «Ритм, взятый в своей абсолютности, есть вся музыка...» [7, 200]; «<...> музыка оказывается не чем иным, как услышанным ритмом и гармонией самого зримого универсума» [7, 206].

названные «порядок и пропорция» актуализуются самым естественным способом. Необходимо найти форму, которая наилучшим образом воплощает категорию ритма и выводимый из нее принцип симметрии (зеркальной, переносной и проч.). Такой наисовершеннейшей формой овладения пространством и превращения его в архитектурную конструкцию д'Энди считает *готический собор*; коррелирующей же с ним формой овладения временем и превращения его в музыкальную длительность — «циклическую форму» (*la forme cyclique*). В основе обеих форм, согласно д'Энди, лежит самый важный, исторически наиболее зрелый и конструктивно наиболее логичный «циклический принцип» (*le principe cyclique*), обеспечивающий высшую артикулированность и, диалектически, высшую связь между частями целого и высокохудожественное единство в многообразии.

Выбор готического собора в качестве совершенной модели для католика д'Энди, с его верой в религиозные истоки искусства, вполне логичен: в процессе сакрализации архитектуры жилище превращается в храм Божества (*Temple de la Divinité*) [19, 18]. Как замечает Штефан Кайм, энтузиазм французов по отношению к готическим соборам берет свои истоки в культуре романтизма (исследователь в особенности выделяет Франсуа Рене де Шатобриана)⁹. «Этот культ, питаемый не

⁹ Также Кайм в качестве примеров тяготения французских мастеров искусства к готике называет: знаменитую серию с Руанским собором К. Моне (1892–1894); исследования Э. Маля (Emile Mâle) «Религиозное искусство XIII века во Франции» (*L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, 1898; цитируется в первом томе трактата д'Энди [19, 83]) и О. Родена («Соборы Франции» — *Les cathédrales de France*, Paris, 1914); романы «На пути» (*En route*, 1896) и «Собор» (*La cathédrale*, 1898) Ж.-К. Гюисманса, который, «подобно Шатобриану, а затем и [Луи] Лалуа, подчеркнул связь между средневековой архитектурой и григорианским пением, назвав последнее воздушным, движущимся парафразом неподвижной структуры соборов [23, 16]. Среди музыкальных композиций Кайм, помимо фортепианной Прелюдии К. Дебюсси (№ 10 «Затонувший Собор»), заостряет внимание на органных произведениях Ш.-М. Видора («Готическая симфония», 1894, и «Романская симфония»,

только религиозными и эстетическими, но также патриотическими и социальными мотивами, достиг своего апогея в конце века, когда католическая месса воспринималась как синестетическое целостное произведение искусства» [23, 16].

Собор, будучи зримой репрезентацией принципа веры как основы любого искусства, интерпретируется д'Энди в качестве высшего образца архитектуры и в духовном, и в эстетическом, и в собственно формотворческом аспектах.

Аллегорико-символический аспект

Образ готического здания появляется в сценических произведениях композитора как означивание присутствия Божественного в мире. Например, еще в раннем драматическом сочинении «Песнь о колоколе» (*Le Chant de la cloche*, 1879–1883), представляющем собой сильно модифицированный вариант соответствующего поэтического опуса Шиллера (*Das Lied von der Glocke*, 1799), в сцене под названием «Видение» (*Vision*), ожившие готические скульптуры с колокольни становятся визуализированным воплощением мира духов, которые советуют мастеру Вильгельму приобщиться к «вечной Гармонии» (*l'Harmonie éternelle*) — ее персонифицирует душа умершей возлюбленной Вильгельма, Леноры [21, 12–14]. В финале первого действия «Легенды о Святом Христофоре» (*La Légende de Saint Christophe*, 1908–1915) образ готического собора, парящего в облаках, в лучах заходящего солнца, по сути, выступает метонимической заменой образа самого Господа Бога, так как при появлении абриса величественного здания

1900, посвященные соборам Руана и Тулузы соответственно, причем в каждой используется григорианский хорал) и опере Ж. Юре (Jean Hurés) «Собор» (*La Cathédrale*, 1910). См.: [23, 16].

Принц Зла (le Prince du Mal) — одна из личин дьявола — обращается в бегство.

Эстетический аспект

Кроме религиозной интенции, причиной особого художественного статуса готического собора в глазах д'Энди служили эстетические представления композитора. На них оказали влияние разнохарактерные источники. Общеэстетическая основа суждений д'Энди обусловлена текстами почитаемого им Гегеля¹⁰. Примечательно, что Гегель рассматривает именно готический собор как образец стремления архитектуры вознестись от функциональной телеологичности — к духовной. Хотя соответствующих гегелевских цитат д'Энди не приводит ни в «Курсе музыкальной композиции», ни в статьях, нетрудно заметить: фактически философ выявляет ту интенцию развития зодчества, которую д'Энди определяет как магистральную для всех искусств. Собор, замечает Гегель, «имеет и показывает определенную цель, но в своей грандиозности и возвышенном покое поднимается к бесконечности, за пределы только целесообразно-служебного» [1, 67]. «Благодаря этому возвышению к бесконечному, — заключает философ, — зодчество получает свое, независимое от голой целесообразности значение, которое оно стремится выразить пространственными, архитектурными формами» [1, 68]¹¹.

¹⁰ С идеями Гегеля, и прежде всего его эстетическими суждениями, д'Энди мог ознакомиться по следующему источнику: [12, 139–141].

¹¹ Особое, немиметическое, сакральное значение готики выражается чисто пространственными формами. По сути, форма в данном случае становится не просто проводником, а репрезентантом содержания, его символическим означением. Отсюда важность конструктивного аспекта, в том числе — категорий ритма и пропорции.

Акцидентальным источником, обосновывающим онтологическую органичность готики, становится для д'Энди книга «Наука о красоте» [25] весьма популярного в 1860-е годы во Франции философа Шарля Левека (Charles Lévêque, 1818–1900). Левек в 1859 году был победителем конкурса, учрежденного Академией гуманитарных наук и политологии. Некоторые выдержки из труда Левека о смысле категории красоты д'Энди приводит в «Курсе музыкальной композиции» [17, 378].

Наконец, наиболее специфическое воздействие на д'Энди оказали воззрения Джона Рёскина, чью книгу «Семь светочей архитектуры» [26] музыкант цитирует для обоснования собственных суждений, касающихся конкретно-практического построения формы в разных искусствах. Как известно, эстетику Рёскина стали изучать во Франции еще с 1864 года, когда в “Revue de deux mondes” появилась статья Жозефа Мильсана (Joseph Milsand), который был не в восторге от Рёскина в силу чрезмерного интеллектуализма последнего: каменную книгу здания нужно «читать», подчиняя эффект самой архитектуры «тексту» из скульптур; искусство рассматривается как средство передачи информации; никакой «оптической иллюзии (trompe l'oeil)»; ведь в текстах Рёскина «идеи, вечно одни идеи»¹².

В то время, когда был скомпонован первый том «Курса музыкальной композиции» (1897–1898)¹³, во Франции существовала разногласия мнений по поводу Рёскина. Так, Марсель Пруст считал его «одним из величайших писателей всех времен и стран»; Робер де ля Сизеран (Robert de la Sizeran) в работе «Рёскин и религия красоты» (Ruskin et la religion de la beauté, 1897) восхищался любовью писателя к природе и осуждением викторианского общества; Жак Барду (Jacques

¹² См. подробнее: [13, 103].

¹³ О датировке см: [29, 54]; [5, 72].

Bardoux), напротив, взялся за критику «ненаучного», «не дедуктивного» метода Рёскина (работа «Идеалистическое и социальное движение в английской литературе XIX века: Джон Рёскин» — *Le Mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIXe siècle: John Ruskin*, 1901); а Андре Шеврийон (André Chevillon) попытался исследовать истоки мыслей Рёскина, природу категорий «мистического», «Божественного», «эстетической эмоции», «жизненной силы» и проч. («Мысль Рёскина» — *La Pensée de Ruskin*, 1909)¹⁴. На этом фоне позиция д'Энди примечательна: суждения Рёскина он не просто воспринимает некритически, но избирает как эстетико-философский ориентир. Д'Энди мог импонировать и интеллектуализм Рёскина (идея о репрезентации сакральных смыслов в искусстве как высшей его цели вполне интеллектуальна по природе), и неприятие английским писателем Ренессанса, особенно позднего¹⁵. Не останавливаясь подробно на сопоставлении религиозных убеждений д'Энди и Рёскина, стоит отметить, что три добродетели, обладание которыми необходимо, по мысли композитора, для истинного художника (вера — *la Foi*, надежда — *Esperance*, милосердие — *la Charité* [19, 16]), коррелируют с некоторыми рёскиновскими «светочами» (Жертвенность — *Sacrifice*, Правда — *Truth*, Мощь — *Power*, Красота — *Beauty*, Жизнь — *Life*, Память — *Memory*, Послушание — *Obedience*), без коих невозможно возвести Собор¹⁶.

¹⁴ См. подробнее: [13, 104–105].

¹⁵ О негативном отношении композитора к Ренессансу см.: [15, 304].

¹⁶ Раскрытие этого тезиса, анализ имманентных свойств мышления средневековых каменщиков, а также базовых черт готики, представленные в «Семи светочах» и «Камнях Венеции» (*The Stones of Venice*, 1851–1853), стали ощутимым вкладом Рёскина в развитие движения «готического Возрождения» (*Gothic Revival Architecture*), выразителем идей которого был, например, архитектор О. Пьюджин (*Augustus Pugin*). Рёскин настаивал не просто на актуализации духа готики в современных постройках, но и на буквальном воссоздании ее конструктивных свойств —

Конструктивный аспект

В конструктивном аспекте готический собор служит для музыки формотворческой моделью, ориентированной на воплощение циклического принципа. «Венсан д'Энди определяет циклический принцип как конструкцию, “подчиненную определенным специфическим темам, появляющимся вновь и вновь в каждой из частей, составляющих произведение, в котором они выполняют функцию объединения [частей формы]”» [14, 162], — замечает Кристоф Губоль, а Жан-Пьер Бартоли объясняет, что под выражением «циклическая форма» понимается «структура многочастного произведения, в которой одна или несколько тем (или мотивов в функции тем — *motifs thématiques*) повторяются от одной части к другой» [11, 480]. Согласно д'Энди, смысл циклической формы «состоит в том, чтобы сделать из *хорошо подобранной* темы (*d'un thème bien choisi*) основу для всех частей, которые составляют художественное целое» [22, 60]. Циклический принцип применим, стало быть, именно к многочастной форме; собор д'Энди также воспринимает как многочастную структуру (деление на нефы, алтарную часть и пространство перед ней и т. д. [17, 377–378]).

Наивысшим воплощением циклического принципа служит среди музыкальных форм «циклическая соната», так как вообще соната в иерархии жанров — «бессмертный архетип любой музыки» (*l'immortel archétype de toute musique*) [18, 9]. Д'Энди предлагает развернутую характеристику данной формы:

Циклическая соната — это такая [соната], конструкция которой подчинена определенным специальным темам, возникающим в различных видах в каждой из частей, составляющих произведение,

и не признавал, в отличие от Э. Виолле-ле-Дюка, уместности творческого обновления при реставрации памятников прошлого (ибо Собор являет собой высшую органическую сочлененность всех деталей).

где они выполняют функцию, в некотором отношении регулирующую или объединяющую (*régulatrice ou unificatrice*). Циклический характер (*le caractère cyclique*), обусловленный присутствием этих бессменных тем, *ведущих мотивов* (*motifs conducteurs*), которые придают частям или пьесам, составляющим музыкальное произведение, вид *цикла из пьес*, обязательно зависимых друг от друга, не специфичен [только] для Сонаты. Однако <...> Соната выступает прототипом всех симфонических форм, ставших после нее циклическими <...>» [17, 375]¹⁷.

Именно сонату д'Энди именует «архитектурным монументом» (*un monument architectural*) и «звучащим Собором» (*une cathédrale sonore*) [17, 377], а собор — «великолепной Сонатой из камня» (*une magnifique Sonate de pierre*) [20, 474], утверждая единство алгоритма создания наивысшего типа циклической формы в архитектуре и музыке. «В образе звучащего собора, — отмечает Кайм, — д'Энди <...> привел к общему знаменателю свой эстетический конструктивизм и свои связи с традициями в области религии» [23, 16].

Первый шаг алгоритма построения циклической формы

Необходимо прежде всего выбрать определенный структурный элемент, который будет служить смысловой и конструктивной единицей при организации архитектурной или музыкальной формы [17, 14]¹⁸, прославляя композицию, создавать артикулирующие ее корреляции, относящиеся к художественному материалу¹⁹, и тем самым способствовать *высшей связности художественного целого*. Этот тезис д'Энди заимствует, развивая его, у Рёскина, из 4 главы, XXVI параграфа

¹⁷ Далее в тексте термины с определением «циклический» употребляются без кавычек в значении, которым наделил их д'Энди.

¹⁸ «Сочинять — значит упорядочивать неравные элементы (*éléments inégaux*); и первое, что нужно сделать при создании композиции, — определить, что будет выступать основным элементом» [17, 14].

¹⁹ См. также: [17, 378].

«Семи светочей архитектуры» [26, 130]; следовательно, свойства архитектуры избираются композитором в качестве отправного пункта для рассуждений о принципах устройства циклической формы.

Что может служить первичным элементом (*élément cyclique*)? Примечательно использование сходной терминологии в отношении музыки и архитектуры. В музыке наблюдается разнообразие циклически повторяющихся структур по синтаксическому признаку: от мельчайшей «циклической клетки» (*la cellule cyclique*) [17, 237, 333, 334], гармонической, ритмической, мелодической²⁰, или «порождающей клетки» (*cellule génératrice*) [20, 479], [27, 18] — до «циклического мотива» (*motif cyclique*) [16, 31], [17, 376], «ведущего мотива» (*motif conducteur*) [18, 6, 150, 167], [5, 73–74] и «циклической темы» (*thème cyclique*) [17, 97, 376, 391, 486]; [16, 132]; [18, 198, 207]. В готическом соборе д'Энди отмечает присутствие «ведущих тем», роль которых выполняют «циклические фигуры» (“*figures cycliques*”) [17, 377–378].

Терминологический параллелизм д'Энди может вызвать вопросы, так как скульптура, казалось бы, — нечто внешнее по отношению к архитектурному каркасу здания, в то время как музыкальная тема имманентна самому материалу, самому художественному целому. Однако, во-первых, скульптурная ритмика собора абсолютно свободна от практически-функциональной обусловленности, что позволяет скульптуре быть выражением того прикосновения к истинно Божественному, о котором, как уже говорилось, д'Энди писал как о необходимом итоге развития любого искусства. Духовное совершенство готики, таким образом, обусловлено именно скульптурным убранством и,

²⁰ «Структурное воплощение мотива (наименьший синтаксический элемент) — клетка. Клетка, или монада (*La cellule ou monade*) — “наименьшая неделимая группа (*le plus petit groupe indivisible*), скомпонованная из последовательности звуков”» [4, 81].

диалектически, в свою очередь, программирует его структурное совершенство: дух инспирирует имманентный смысл материальной формы. Во-вторых, скульптурное убранство собора, несмотря на его явную декоративную функцию, органически связано с архитектурой, выражая ее сакральный смысл посредством миметизации форм и частичного привнесения нарратива (Собор — каменная книга). Более того: именно путем орнаментации здания достигается абстрагирование телесности²¹ и возможность не бороться с материальной тяжестью: форма оказывается превзойдена содержанием — почти в гегельянском смысле. Поэтому уподобление повторяющейся фигуры на фасаде собора реплицируемому музыкальному мотиву представляется оправданным: оба циклических элемента наилучшим образом выражают суть бытия художественного материала в пространстве и во времени соответственно.

*Второй шаг алгоритма
построения циклической формы*

Далее, выбрав первичный элемент, нужно выполнять предписание, извлеченное из текста Рёскина: *«используйте одну большую деталь с другими меньшими, или же главную деталь с другими соподчиненными, и гармонично соедините их вместе.* Иногда отсюда происходит регулярное членение, например, как между высотными уровнями в ладно построенных домах; в других случаях стоит вести речь о монархе с более скромной свитой: например, таков шпиль, окруженный пинаклями. *Варианты композиции бесконечны, но закон остается универсальным: пусть нечто доминирует над всем остальным*

²¹ Это абстрагирование усиливается и выходит на новый уровень путем отвлечения уже конкретного, фигуративного смысла каждой скульптуры за счет включения ее в структуру высшего порядка — ряд скульптур, в котором на первый план выступает ритмическая организация целого.

либо по своему размеру, либо по функции, либо по вызываемому интересу» [17; 14]; [26, 130]. Д'Энди делает вывод: «Это мастерское определение, примененное Рёскиным к архитектуре, относится и к любой художественной композиции и, возможно, более всего — к музыкальной композиции» [17, 14]. Впрочем, названный закон д'Энди применяет к музыкальной композиции, скажем так, «в инверсии». Созерцая парижский Нотр-Дам, зритель сперва замечает пропорциональность целого (добавлю, по системе квадрирования, что очевидно), а потом начинает всматриваться в детали и артикулировать ритмическую структуру на разных иерархических уровнях; слушая Пятую симфонию Бетховена, — а для д'Энди интонационные связи между частями этой симфонии служат предвестием циклического принципа — реципиент движется от частного (известной «ритмической клетки», открывающей первую часть) к общему «синтезирующему впечатлению» [19, 17–18]. Сам композитор мотивирует отличия восприятия пространственного и временного ритмов формы спецификой организации материала; при этом соразмерность, порядок, пропорция и ритмическая артикуляция формы в обоих случаях имманентны совершенной структуре художественного целого.

Актуализация перечисленных категорий при внутренней артикуляции художественного целого достигается, в первую очередь, с помощью принципа *симметрии*: этот принцип д'Энди, отсылая к Гегелю, объявляет общим *именно для музыки и архитектуры* [17, 14]. Ясно, что из всех видов симметрии природе циклического принципа наилучшим образом соответствует *переносная*. Перенос *во времени* исходного паттерна-ячейки продуцирует композиционные «рифмы» (и образует «большие архитектурные линии» — *les grandes lignes architecturales* [20, 476]), причем расстояния между ними вполне могут быть соотне-

сены друг с другом и быть рассчитаны с точки зрения тех или иных пропорций (например, золотого сечения). Перенос в пространстве (*репликация*) определенной детали, скульптурного украшения, производимый чаще всего по равным либо визуально соразмерным промежуткам, всемерно способствует реализации категории порядка.

Третий шаг алгоритма построения циклической формы

Проводя циклический элемент по всем частям музыкальной или архитектурной композиции, следует не забывать о его *вариантном обновлении*, причем ритмические преобразования композитор считает наиболее важными, — что возвращает к идее о ритме как фундаменте все виды искусства категории. Рассматривая средства и варианты «циклической модификации» (*la modification cyclique*) выбранного элемента, д'Энди обозначает три ее аспекта: ритм, мелодия, гармония — и приходит к выводу, что чаще всего встречаются именно *ритмические изменения*, без которых не обходится, по сути, никакое «циклическое произведение» (*une oeuvre cyclique*). Более того: приводя в пример работу с материалом в Пасторальной симфонии Бетховена²², фортепианном Квинтете Франка²³ и Третьей симфонии Сен-Санса²⁴ [17, 379–382], д'Энди приходит к выводу, что мелодические модификации зачастую неразрывно связаны с ритмическими и даже отчасти обусловлены ими (ритмическая структура мотива, скажем так, влияет на общий абрис мелодической линии) [17, 383]. Что же касается гармонических изменений, то они не так часто заявляют о себе как средство «циклических»

²² Прослеживаются ритмические преобразования интонации, лежащие в основе мотива духовых в заключительной партии первой части и главной темы финала, а также интонации побочной партии первой части и побочной партии финала.

²³ Рассматриваются исключительно ритмические преобразования мотива связующей партии во второй и третьей частях.

²⁴ Мотив у струнных из главной партии первой части далее прослеживается, ритмически обновленный, в скерцо и финале.

преобразований, так как «гармонический элемент появился намного позже других в музыкальном искусстве» [17, 385]. Видимо, имеются в виду не транспозиция циклического мотива в те или иные тональности, без которой, конечно, не обходится его проведение по разным частям произведения, а изменение его гармонизации. В симфонических произведениях д'Энди, действительно, наиболее интенсивны и драматургически значимы ритмические модификации циклических элементов. Даже авторский анализ «Северной симфонии» (Cévenole, или «Симфонии на тему песни французского горца» — *Symphonie sur un chant montagnard français*, 1886) и Второй симфоний в тоне Си бемоль (1902–1903) сфокусирован именно на ритмических изменениях первичных элементов, составляющих основу тематического материала обоих сочинений [18, 170–176]²⁵. Скульптурное убранство собора, в свою очередь, основано именно на ритмических вариантах избранной детали-паттерна: так, фигуры святых, как правило, высечены согласно одному и тому же пропорциональному модулю и воспринимаются в качестве вариантов одного и того же условного (идеального) прототипа; при этом ритмическая вариантность обеспечивается изменением линий, формирующих абрис статуй, различной проработкой глубины рельефов и прочим²⁶.

Главенство ритма как фактора преобразований циклического элемента в музыке и архитектуре адресует к общеэстетическому принципу, импонирующему д'Энди, — принципу *многообразия в единстве*

²⁵ См. также анализ «Северной симфонии» в статье: [4].

²⁶ Шлегель, анализируя принципы конструкции готики, ставит акцент на вариантном преобразовании как факторе обновления художественного материала, причем характеризует эту особенность как подражание природным алгоритмам и заключает: «Все проработано, оформлено и украшено, и все более высокие и мощные формы и украшения возникают из первоначальных и менее крупных» [8, 259]. Согласно Кайму, «близость к природе подчеркивалась во французском дискурсе о соборах со времен Шатобриана, который сравнивал готические колонны с галльскими дубовыми лесами» [23, 19].

и единства в многообразии: «Истинно аллегорическое сравнение, которое мы только что установили между *Сонатой* и *Собором*, направлено на то, чтобы показать, что только принцип единства может придать композиции <...> циклический характер» [17, 378]. Повторяемая музыкальная структура уподобляется реплицируемой архитектурной детали или скульптурному украшению, которые придают пропорционально-композиционную и экспрессивную целостность собору благодаря диалектическому единству ядра и обновляемых, варьируемых элементов. Многообразие проявляется не только в вариантном обновлении форм и очертаний статуй — или ритма, гармонии, тембра циклической темы; чередование циклически повторяющейся темы или скульптурной детали (фундирующих единство) и новых музыкальных и скульптурных элементов (обуславливающих разнообразие) также служит актуализации данной закономерности²⁷.

Цитируя выдержки из трудов Гегеля, д'Энди одним из факторов достижения «единства в многообразии» почитает *симметрию*, присутствие которой обеспечивает единство художественного целого благодаря специфике восприятия [17, 378]: действительно, слушатель или зритель, улавливая репликацию избранных циклических элементов, благодаря их повторяемости ощущает аудиально или визуально актуализуемое единство. Д'Энди аргументирует свои рассуждения, обраща-

²⁷ Визуальное единство готического здания облекается во множество ритмических рядов и структур, и наоборот, разнообразие украшений не нарушает единства целого, а напротив, индуктивно слагает это целое в восприятии человека. Свидетельством могут послужить эстетические переживания Гете перед Страсбургским собором: «... Нас всемерно удовлетворяет рассматриваемое здание, ибо мы видим, что *каждое украшение здесь полностью соответствует детали, к которой оно относится, подчинено ей и кажется из нее возникшим*. Такое разнообразие всегда радостно, ибо вытекает из должного соотношения частей *и потому пробуждает ощущение единства*, исполнение же лишь в этом случае заслуживает наименования вершины искусства» [2, 323].

ясь к Шарлю Левеку и его примеру с цветком лилии: «сущностные характеристики красоты» (*traits essentiels de la beauté*) связаны с принципом симметрии, центральной (расположение лепестков относительно пестика) и осевой (если рассматривать каждый лепесток).

Цветок <...> один, но он разделен на определенное количество сходных лепестков. Это деление цветка на лепестки разнообразит единство; но сходство лепестков и их размещение вокруг общего центра объединяет многообразие. <...> Каждый лепесток — это один лепесток; но, как и лист, лепесток делится взором <...> на две одинаковые половины. Деление лепестка посередине варьирует единство; но точное соединение двух половин лепестка и их сходство придают единство многообразию. Итак, в формах этой лилии, как единство обогащено многообразием, так и многообразие приведено к единству (*l'unité est variée et la variété une*) [25, 35].

Нарушение симметрии (например, при кромсании цветка ножницами) приводит к утрате красоты: если из каждого лепестка вырезать какую-нибудь геометрическую фигуру, но все фигуры будут разными, в многообразии утратится единство; если же у каждого лепестка отрезать половинку, то единство уже не будет достаточно разнообразным [25, 35–36]. Таким образом, ритмическая артикуляция внутренней структуры художественного целого должна базироваться на принципе варьируемой (неточной) симметрии.

Четвертый шаг алгоритма построения циклической формы

Следующий этап — крупное членение формы на «строительные блоки». Д'Энди уподобляет структуру сонатного цикла внутренней структуре собора как многочастного целого. Так, вступление первой части сонаты сопоставляется с «грандиозным порталом» (*un portail grandiose*), вся первая часть — с «обширным нефом» (*l'immense nef*) и «свя-

тилищем» (le sanctuaire) и т. д. Имеет смысл привести обширную цитату из «Курса музыкальной композиции», настолько выразителен слог д'Энди:

Подобно «звуковому собору», <...> соната открывается перед нами через грандиозный портал, скульптурные формы которого уже дают нам ощущение пребывающего в нем Бога или святого, которому он посвящен. Отвечая на доброжелательный жест этого символического портала (portail symbolique), давайте послушаем призыв, [исходящий от] вступления (l'appel d'introduction), который нам делают: давайте почтительно с открытым сердцем войдем в огромный неф. В то время как благочестивая идея художника (la pieuse idée de l'artiste) демонстрируется и бесконечно повторяется в каждом боковом нефе, центральный неф опирается, от травеи до травеи, на колонны, которые искусно обработанный изгиб стрельчатого свода соединяет друг с другом в гармоничном развитии. Давайте рассмотрим эти капители более внимательно: не воспроизводит ли одна из них, в другой манере (dans une attitude différente), [того или иного] персонажа, или [тот или иной] мотив, который впервые представил нам портал, ведущий внутрь (le portail introducteur)?

Всякий раз ориентируясь на эти циклические фигуры, все более занимательные, мы достигли конца большого нефа: *первая часть* произведения завершена. Иногда здесь появляется препятствие, которое еще больше задерживает наш вход в святилище: богато украшенный множеством миниатюрных статуэток, отмеченных восторженной радостью скульптора, амвон (le jubé) преграждает путь и, кажется, на мгновение приковывает наш взгляд, подобно тому как веселое *Скерцо*, в котором повторяются маленькие темы, краткие и игривые (les petits thèmes brefs et joyeux), дарует отдохновение слуху, перед тем как возникнут сокровенные, глубокие эмоции медленной части (la pièce lente) этого Святого Места (Saint Lieu), которое чаще всего следует за главным нефом без перехода, без амвона ..., [то есть] без *Скерцо*.

Умиротворенный и строгий, трансепт затем разворачивает перед нами свою троичную конструкцию (construction ternaire). Между его боковыми ответвлениями, *альфой* и *омегой*, началом и концом, возвышается хор, кульминация всего творения, которая излучает всеобъемлющий свет (clarté), ибо все там поет славу Божию, как в

священном *песнопении* (un *Lied sacré*), центральная фраза которой, в отличие от двух повторов, ее окружающих, расцветает в возвышенном звучании, где душа, вдохновленная художником, пытается высказаться несказанно (*l'âme inspirée de l'artiste s'exhale ineffablement*).

Как только эта медленная мелодия исчезла, наши глаза поднимаются и встречают верхние галереи, которые вращаются вокруг хора с аркадами, тонко изрезанными и сгруппированными в [разные] *трио*: здесь, фактически, обычное место *Скерцо*, чьи тонкие арабески радостно поразят наше ухо и успокоят наши сердца, все еще тронутые серьезными впечатлениями от алтаря, где жертва медленно совершалась.

Наконец, мы проходим через часовни апсиды, которые сменяют друг друга и регулярно чередуются, как *припевы* и *куплеты*, между которыми все еще циркулируют орнаменты или мотивы, уже известные нам: это и есть те символические персонажи, те ведущие темы, что появились один за другим в портале интродукции (*portail d'introduction*), в разработках нефа (*développements de la nef*), в варьированных украшениях трансепта (*décorations variées du transept*). И мы почтительно приветствуем их возвращение на этом круговом пути (*chemin de ronde*), в этом менее суровом заключительном *Рондо* ..., а значит, «последнем убежище», которым достойно заканчивается здание, монумент, — звуковой или архитектурный (*sonore ou architectural*), — произведение лучезарной красоты, циклическое произведение, являющее собой «единство в многообразии», выражающее величие и «порядок» [17, 377–378].

Любопытно, что д'Энди обращает особое внимание на троичную структуру трансепта при обсуждении медленной части сонатного цикла. Как отмечает Наталия Павловна Рыжкова, идея троичности вообще «характерна для эстетики д'Энди» [6, 133] как для крайне религиозного человека. В случае с эволюцией сонаты д'Энди приходит к выводу, что исторически наиболее ранняя — строгая и простая конструкция из двух разделов, причем разделы сравниваются с двумя скатами

фронтон²⁸; современная же сонатная форма трехчастна (экспозиция двух важнейших тем — разработка — реприза), что позволяет ее уподобить трехнефному Собору [20, 474] (действительно, пятинефный собор встречается не столь часто; трехчастность можно считать нормативной). Таким образом, родство музыки и архитектуры в случае с сонатой и собором аргументируется не только чисто конструктивными аспектами, но и их особой философско-эстетической интерпретацией.

*Пятый шаг алгоритма
построения циклической формы*

Наконец, поднимаясь на высший этап конструирования формы и развивая мысли д'Энди, следует отметить диалектику архитектурного и процессуального аспектов в случае как с *конструированием*, так и с *перцепцией* собора и сонаты. При выстраивании метафорических корреляций между частями собора и сонаты д'Энди, если присмотреться, акцентирует внимание на постепенном обходе Собора, то есть — на процессе зримого освоения пространства собора, нуждающегося во времени, причем освоения не хаотичного, а упорядоченно запрограммированного самой спецификой сакрального места, векторно направленного от портала до алтаря. В случае с сонатой, напротив, артикулируются пространственные представления формы: повторения циклических элементов на расстоянии образуют структурные «арки», которые д'Энди всячески подчеркивает, анализируя музыку от Бетховена, — первого, кто применил циклический принцип [17, 375, 390]²⁹, — до Франка, Сен-Санса и собственных учеников³⁰.

²⁸ Д'Энди имеет в виду форму, производную от старинной двухчастной, если пользоваться терминологией, принятой в русскоязычных источниках.

²⁹ Впрочем, д'Энди в некоторых случаях подчеркивает, что Бетховен скорее предвосхитил циклический принцип, чем всемерно воплотил его [17, 319–320].

³⁰ См., например, анализ Патетической сонаты [17, 333–336], [16, 31–32]; сонаты op. 31 № 3 [17, 345–346]; «Аппассионаты» [17, 346–350]; Героической, Пятой, Ше-

Отсылая к идеям Гегеля о сходстве немиметической природы музыки и архитектуры, д'Энди утверждает, что «симфонический жанр», «как и любой другой, подчиняется тем же принципам, что и архитектура. Большинство конструктивных качеств, необходимых для архитектора, присущи и симфонисту: в обоих случаях они развиваются посредством процессов практически идентичных. Отличается только практическое назначение; и все же эта разница между строением из материи и строением из звуков в действительности менее глубока, чем принято полагать. Разве не любая художественная *конструкция* (*construction artistique*)³¹, какой бы природы она ни была, не состоит из гармоничного сочетания элементов, неравновеликих, но связанных друг с другом и упорядоченных согласно логическому плану? *Знание* того, как следует *конструировать*, в конечном счете представляет собой необходимое знание для любого композитора, достойного этого имени» [17, 15]. Обращает на себя внимание распространение выводов, касающихся чисто

стой, Девятой симфоний [18, 107–109, 110–111, 146], [16, 132]; анализ Третьей симфонии Сен-Санса [18, 166–170] и *d-moll*'ной симфонии Франка [18, 159–166], которую д'Энди считает наиболее впечатляющим образцом воплощения «циклического принципа» и потому рассматривает особенно подробно.

³¹ Один из параграфов введения первой части второго тома «Курса музыкальной композиции» носит название «Музыкальная Композиция и Архитектурная Конструкция» [17, 14], которое заставляет искать сущностные отличия между феноменами композиции и конструкции. Сам д'Энди не дает никаких комментариев по этому поводу и в упомянутом параграфе идет речь о понимании имманентных законов построения художественного целого, которые не зависят от технических умений писать контрапункты или хорошо инструментовать, а также о важности постижения свойств материала, с которым работает мастер, и о полезности самому проходить все этапы работы с произведением, включая, скажем так, прекомпозиционный. В этом же параграфе рассуждения о невозможности мерить искусство критериями новизны и оригинальности, об их ложной самооценности подкрепляются пассажами из текста Рёскина [17, 14–17]. Однако, исходя из самого значения терминов «композиция» и «конструкция», можно предположить, что «композиция» предполагает в первую очередь соположение элементов, их правильный порядок друг относительно друга, а «конструкция» — имманентное «устройство» внутренней архитектоники произведения (см. также: [17, 377]).

симфонической музыки³², на все жанры вообще, что дает право говорить о воплощении циклического принципа и в произведениях, связанных со словом, в том числе — сценических. В «Курсе музыкальной композиции», приводя примеры «мелодических модификаций» циклического элемента, д'Энди фокусирует внимание на «Кольце нибелунга» Вагнера и конкретно на преобразованиях лейтмотива рейнских вод. Этот лейтмотив он называет «первичной мелодией» («*Ur Mélodie*») тетралогии, а его мелодическими вариантами считает темы золотого клада, проклятия кольца, меча, клича валькирий, Зигфрида-героя³³ [17, 384–385]. Одним же из аспектов «гармонических модификаций» темы в драматических произведениях композитор считает повторы на расстоянии одной и той же тональности, наделенной особым внемузыкальным смыслом (так, в «Парсифале», по мнению д'Энди, *d-moll* интерпретируется как тон смерти) [17, 386]. Такие тональности именуется «значимыми» (“*tonalités significatives*”) [22, 50]³⁴. Конечно, было

³² О разделении всех жанров на два рода — музыку симфоническую и музыку драматическую — см: [17, 5–6]. Ясно, что корреляция между Собором и Сонатой наиболее логична: как уже говорилось, для д'Энди в этом сопоставлении важен *немиметический* аспект музыки и архитектуры, а в драматической музыке присутствие слова выводит к проблеме мимесиса в широком смысле (если вынести за скобки античное «подражание эйдосам» и оставить только «подражание реальности» в смысловом наполнении мимесиса). «Симфоническую» музыку композитор называет также «чистой» (*la musique pure*), а «драматическую» — «приспособленной к словам» (*musique appliquée aux paroles*). См. подробнее: [17, 6–7].

³³ Приводятся общепринятые в русскоязычной литературе названия. «Циклическая тема в симфонической области и ведущий мотив (лейтмотив) в драматическом плане в итоге являются одним и тем же» [17, 385]; цит. по: [5, 74].

³⁴ Их применение в драматических сочинениях д'Энди, а также в ораториях Франка и операх Вагнера, подвергаемых анализу самим д'Энди, подробно рассмотрено в источнике: [6] «К “циклическим элементам”, служащим для реализации “циклического принципа” могут относиться элементы как тематической, так и тонально-гармонической структуры произведения. Проецируя эту парность на музыкальную драму, можно увидеть, что в аспекте тематического материала в роли “циклических элементов” выступают лейтмотивы, а в аспекте тонально-гармоническом — повторяющиеся тональности, обладающие закрепленной за ними семантикой» [6, 126].

бы преувеличением распространять метафору д'Энди, связанную с готикой, вообще на всякое музыкальное сочинение. Тем не менее, стоит подчеркнуть, что целью любых трансформаций исходного циклического элемента в произведении любой жанровой разновидности служит достижение «истинного *циклического ритма*» (*véritable rythme cyclique*), регулирующего развертывание внутренней структуры художественного целого [17, 387], чем обусловлен особый статус категории ритма и повышенное внимание к архитектонике и имманентной *архитектурности музыкальной композиции*. «<...> Музыкант-творец — это всего лишь архитектор, архитектор звуков, периодов или фраз, талант которого состоит в диспозиции своих материалов так, чтобы каждый из них отдавал другим и в то же время заимствовал у них гармоничность как ценное качество (*une harmonieuse valeur*)» [20, 474].

Итак, готический собор, как вершина архитектурного формотворчества, предлагает своего рода порождающие модели для «циклического» музыкального произведения. В отличие от Вильгельма Воррингера (утверждающего, что готика есть высшее воплощение абстракции) или Макса Дворжака, в работах которого она предстает абсолютным воплощением синтеза «натурализма» и «идеализма», для д'Энди в этом вопросе важен не столько символический аспект, сколько конструктивный, совершенство которого обусловлено духовным совершенством Собора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: в 2 томах. Том II: Часть третья. Система отдельных искусств / перевод Б.С. Чернышева, П.С. Попова, Ю.Н. Попова, А. М. Михайлова; том сверен А.П. Огурцовым и Ю.Н. Поповым. Изд. 2-е, стер. СПб.: Наука, 2007.

2. *Гёте И.В.* Из моей жизни. Поэзия и правда // Собр. соч. в 10 т. Том 3 / пер. с нем. Н. Ман; Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. Комментар. Н. Вильмонта. М.: Художественная литература, 1976.
3. *Гёте И.В.* Изречения в прозе / пер. с нем. 2-е изд. СПб.: В.Л. Берман, 1888.
4. *Касимова А.Р.* Авторский анализ симфонических произведений Венсана д'Энди: к проблеме французской терминологии // Журнал Общества теории музыки. Выпуск 2019/4 (28). С. 78–88.
5. *Рыжкова Н.П.* Понятие «лейтмотив» и его синонимы в терминологической системе В. д'Энди // Журнал Общества теории музыки. Выпуск 2019/4 (28). С. 71–77.
6. *Рыжкова Н.П.* О роли «значимых тональностей» (tonalités significatives) в музыкально-драматических произведениях Венсана д'Энди // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 2 (45). С. 124–135.
7. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства / пер. П.С. Попова под общей ред. М.Ф. Овсянникова; примеч. А.В. Михайлова. СПб.: Алетейя (при участии фонда «Университетская книга»), 1996.
8. *Шлегель Ф.* Основные черты готического зодчества // Эстетика. Философия. Критика. В 2-х томах. Том II / вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю.Н. Попова; примеч. Ал.В. Михайлова и Ю.Н. Попова. М.: Искусство, 1983. С. 259–260.
9. *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете / пер. с нем. Н. Холодковского. М.: Захаров, 2003.
10. Aus Schellings Leben in Briefen. Erster Band. 177–1803. / Hrsg. Gustav Leopold Plitt. Leipzig: Hirzel, 1869.
11. *Bartoli J.-P.* Forme cyclique // Dictionnaire de la musique en France au XXe siècle / sous direction de Joël-Marie Fauquet ; préf. Joël-Marie Fauquet. Paris: Fayard, 2003. Pp. 480–481.

12. *Bénard C.* Hegel: philosophie de l'art ; essai analytique et critique. Paris: Ladrance, 1852.
13. *Curtin F.D.* Ruskin in French Criticism: A Possible Reappraisal // PMLA, Vol. 77, No. 1 (Mar., 1962). Pp. 102–108.
14. *Goubault Ch.* Vocabulaire de la musique à l'aube du XXe siècle. Paris: Minerve, 2000.
15. *Huebner S.* French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999. XVIII.
16. *Indy V. d'.* Beethoven. Paris: H. Laurens, 1911.
17. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Deuxième livre — première partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1909.
18. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Deuxième livre — seconde partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1933.
19. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Premier livre / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. 6e Édition. Paris: Durand et Cie, 1912.
20. *Indy V. d'.* La Sonate // Écrits de Vincent d'Indy. Vol. 1: 1877 – 1903 / rassemblés et présentés par Gilles Saint Arroman. Arles : Actes Sud/ Palazzetto Bru Zane, 2019. Pp. 469–479.
21. [Indy V. d']. Le Chant de la cloche. Légende dramatique en un prologue et sept tableaux. Poème et musique de Vincent d'Indy. Livret seul. Strasbourg: Concerts du Conservatoire, 1924.
22. *Indy V. d'.* Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. Paris: Delagrave, 1930.
23. *Keym S.* Neue Musik als “retour au gothique”? Claude Debussy und Vincent d'Indy: von Pelléas bis zur “cathédrale sonore“ // Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft. 2013. Bd. 28. H. 1. S. 3–20.
24. *Lamennais F.P.* De l'art et du beau. Paris: Garnier frères, 1865.

25. *Lévêque Ch.* La science du beau: ses principes, ses applications et son histoire. Paris: A. Durand et Pedone-Lauriel, 1872. Vol. 1.
26. *Ruskin J.* The Seven Lamps of Architecture. [With Illustrations drawn by the Author]. London: The Waverley Book Co, 1920.
27. *Saint Arroman G.* Considérations sur la genèse et la théorie de la « forme cyclique » chez Vincent d'Indy // Musurgia. Analyse et Pratique Musicales. Les formes cycliques I. 2019. Volume XXVI/ 1. Éditions ESKA. Pp. 7–22.
28. *Saint-Saëns C.* The Ideas of M. Vincent d'Indy // Saint-Saëns C. Outspoken Essays on Music / authorised translation by Fred Rothwell. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD; New York: E.P. Dutton & Co., 1922. Pp. 1–51.
29. *Vallas L.* Vincent d'Indy. Vol. 2. Paris: Albin Michel, 1950.

REFERENCES

1. *Gegel G.V.F.* Lektsii po estetike: v 2 tomakh. Tom II: Chast' tretya. Sistema ot del'nykh iskusstv [Lectures on aesthetics: in 2 volumes. Volume II: Part Three. The system of individual arts] / perevod B. S. Chernyshyova, P. S. Popova, Yu. N. Popova, A. M. Mikhaylova; tom sveren A. P. Ogurtsovym i Yu. N. Popovym [translation by B.S. Chernysheva, P.S. Popova, Yu.N. Popov, A. M. Mikhailova; volume verified by A.P. Ogurtsov and Yu.N. Popov]. Ed. 2nd, erased. Saint-Petersburg: Nauka, 2007.
2. *Gyote I.V.* Iz moyey zhizni. Poeziya i pravda [From my life. Poetry and Truth]. In: Sobr. soch. v 10 t. Tom 3 / per. s nem. N. Man; Pod obshch. red. A. Aniksta i N. Vil'monta. Komment. N. Vil'monta [Sobr. op. in 10 volumes. Volume 3 / translated from German by N. Man; Under total. ed. A. Anikst and N. Vilmont. Comment. N. Vilmont]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1976.
3. *Gyote I.V.* Izrecheniya v proze [Sayings in prose]. Translated from German. 2 ed. Saint-Petersburg: V.L. Berman, 1888.

4. *Kasimova A.R.* Avtorskiy analiz simfonicheskikh proizvedeniy Vensana d'Endi: k probleme frantsuzskoy terminologii [Authors analysis of symphonic works by Vincent d'Indy: on the problem of French terminology]. In: Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society of Music Theory]. 2019. № 4 (28). Pp. 78–88.

5. *Ryzhkova N.P.* Ponyatiye “leitmotiv” i yego sinonimy v terminologicheskoy sisteme V. d'Endi [The concept of “leitmotif” and its synonyms in V. d'Indy's terminological system]. In: Journal of the Society of Music Theory [Zhurnal Obshchestva teorii muzyki]. 2019. № 4 (28). Pp. 71–77.

6. *Ryzhkova N.P.* O roli “znachimykh tonal'nostey” (tonalités significatives) v muzykalno-dramaticheskikh proizvedeniyakh Vensana d'Endi [On the role of “significant tonalities” (tonalités significatives) in the musical and dramatic works of Vincent d'Indy]. In: Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2021. № 2 (45). Pp. 124–135.

7. *Shelling F.V.* Filosofiya iskusstva; per. P.S. Popova pod obshchey red. M.F. Ovsyannikova; primech. A.V. Mikhaylova [Philosophy of Art; transl. P.S. Popov, ed. M.F. Ovsyannikov; note. A.V. Mikhailov]. Saint-Petersburg: Al-teyya (with the participation of the “University Book” Foundation), 1996.

8. *Shlegel F.* Osnovnyye cherty goticheskogo zodchestva [The main features of Gothic architecture]. In: Estetika. Filosofiya. Kritika. V 2-kh tomakh. Tom II; vstup. st., sost., per. s nem. Yu.N. Popova; primech. Al.V. Mikhaylova i Yu.N. Popova [Aesthetics. Philosophy. Criticism. In 2 volumes. Volume II; int. Art., comp., transl. with German by Yu.N. Popov; note. Al.V. Mikhailov and Yu.N. Popov]. Moscow: Iskusstvo, 1983. Pp. 259–260.

9. *Ekkerman I.P.* Razgovory s Gyote [Conversations with Goethe]. Translated with German by N. Kholodkovskiy. M.: Zakharov, 2003.

10. Aus Schellings Leben in Briefen. Erster Band. 1775-1803. / Hrsg. Gustav Leopold Plitt. Leipzig: Hirzel, 1869.

11. *Bartoli J.-P.* Forme cyclique. In: Dictionnaire de la musique en France au XXe siècle / sous direction de Joël-Marie Fauquet; préf. Joël-Marie Fauquet. Paris: Fayard, 2003. Pp. 480–481.
12. *Bénard C.* *Hegel: philosophie de l'art; essai analytique et critique.* Paris: Ladrance, 1852.
13. *Curtin F.D.* Ruskin in French Criticism: A Possible Reappraisal. In: PMLA, Vol. 77, No. 1 (Mar., 1962), Pp. 102–108.
14. *Goubault Ch.* Vocabulaire de la musique à l'aube du XXe siècle. Paris: Minerve, 2000.
15. *Huebner S.* French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999. XVIII.
16. *Indy V. d'.* Beethoven. Paris: H. Laurens, 1911.
17. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Deuxième livre — première partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1909.
18. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Deuxième livre — seconde partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1933.
19. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Premier livre / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. 6e Édition. Paris: Durand et Cie, 1912.
20. *Indy V. d'.* La Sonate. In: *Écrits de Vincent d'Indy.* Vol. 1: 1877–1903 / rassemblés et présentés par Gilles Saint Arroman. Arles: Actes Sud/ Palazzetto Bru Zane, 2019. Pp. 469–479.
21. [*Indy V. d'.*]. Le Chant de la cloche. Légende dramatique en un prologue et sept tableaux. Poème et musique de Vincent d'Indy. Livret seul. Strasbourg: Concerts du Conservatoire, 1924.
22. *Indy V. d'.* Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. Paris : Delagrave, 1930.

23. *Keym S.* Neue Musik als »retour au gothique«? Claude Debussy und Vincent d'Indy: von Pelléas bis zur »cathédrale sonore«. In: Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft. 2013. Bd. 28. H. 1. S. 3–20.
24. *Lamennais F.P.* De l'art et du beau. Paris: Garnier frères, 1865.
25. *Lévêque Ch.* La science du beau: ses principes, ses applications et son histoire. Paris: A. Durand et Pedone-Lauriel, 1872. Vol. 1.
26. *Ruskin J.* The Seven Lamps of Architecture. [With Illustrations drawn by the Author]. London: The Waverley Book Co, 1920.
27. *Saint Arroman G.* Considérations sur la genèse et la théorie de la « forme cyclique » chez Vincent d'Indy. In : Musurgia. Analyse et Pratique Musicales. Les formes cycliques I. 2019. Volume XXVI/ 1. Éditions ESKA. Pp. 7–22.
28. *Saint-Saëns C.* The Ideas of M. Vincent d'Indy. In: Saint-Saëns C. Outspoken Essays on Music / authorised translation by Fred Rothwell. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD; New York: E.P. Dutton & Co., 1922. Pp. 1–51.
29. *Vallas L.* Vincent d'Indy. Vol. 2. Paris: Albin Michel, 1950.

