

ВЕЛЯНОВИЧ Я.

<https://orcid.org/0000-0002-3394-8629>

Університет в Крагуевце (Крагуевац, Сербія);

jasnaveljjanovic@gmail.com

ТЕОРИЯ ГЕНРИХА КРИСТОФА КОХА И ЕЁ РОЛЬ В КОНТЕКСТЕ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Рассматривается музыкальная теория Генриха Кристофа Коха (Heinrich Christoph Koch, 1749-1816) в контексте анализа музыкального произведения. Проанализированы определения из «Музыкального лексикона», которые классифицируются в две группы, в зависимости от способа подхода к музыкальному произведению. Идея исследования возникла в связи со специфической терминологией, которую использовал Г. К. Кох и другие теоретики его времени, и которая, в силу разных причин, совсем забыта в современном музыкальном дискурсе.

Ключевые слова: Генрих Кристоф Кох, музыкальная теория, анализ музыкального произведения, определения из «Музыкального лексикона».

Постановка проблемы. Современные теории музыки очень часто предлагают радикальные методы в рассмотрении музыкального произведения. Многие из этих подходов исходят из изучения других наук: гуманитарных (лингвистика) и даже естественных (математика, особенно ее область – статистика). Однако, как акцентирует Ю. Холопов, направляющая идея в методах анализа музыки должна быть следующей: «не отрывать от музыки. Метод анализа стремится проникнуть вглубь явлений музыки, а не соскальзывать во внемузыкальное» [2, 148]. Именно поэтому становится необходимым, чтобы в музыкальной теории существовал единый (по возможности, интернациональный) научный дискурс, чей фокус был бы на чисто музыкальных явлениях – анализе технической реализации музыки, учитывая её стиль, жанр, исторические обстоятельства и сравнивая её с другой релевантной музыкой, для получения более качественных и обоснованных музыкально-теоретических и эстетических выводов. На наш взгляд, необходимый фундамент такой исследовательской позиции содержится в музыкальной теории Генриха Кристофа Коха, однако в настоящее время он «спрятан под вуалью» невежества и забывания. Причина этого забвения в том, что современная теория выстроена на терминологии и аналитической концепции А. Б. Маркса (Adolf Bernhard Marx), которая коренится на понятиях «мотив», «тема», «тематический материал» и т.п.. Кроме этого, от Маркса взята и формалистическая аналитическая постановка, в которой, на наш взгляд, чрезмерно подчеркнут приоритет формы в отношении с содержанием и самим музыкальным процессом. Поэтому мы считаем необходимым обратить внимание на забытые понятия коховского времени, как и на его «риторический подход» к анализу музыкального произведения.

Анализ последних исследований и публикаций. Генрих Кристоф Кох нечасто был темой исследований, как в Сербской, так и в музыкальной теории стран бывшего Советского Союза. Ивана Перкович Радак (Ivana Perković Radak) в статье

«Процесс создания музыкального произведения. Из записей музыкальных теоретиков времени Просвещения (Иоганн Георг Зульцер и Генрих Кристоф Кох)» (Proces stvaranja muzičkog dela. Iz napisa muzičkih teoretičara prosvetiteljskog doba (Johan Georg Zulcer i Hajnrh Kristof Koh)) [7] рассматривает возможность проникновения в сам творческий процесс. Она утверждает, что оба автора основывали свои теории на риторике, выдвигая следующие три фазы творческого процесса: замысел (Anlage), реализацию (Ausführung) и окончательную выработку (Ausarbeitung). И. Перкович Радак сообщает, что процессы художественного творчества И. Г. Зульцер связывал с принципами создания речевого выступления [7, 3]. Очень важным её замечанием является факт, что он строил свои воззрения не на основах музыкальной теории, а на изобразительном искусстве. Также исследовательница верно указывает на переплетения и неоднозначности терминов и объяснений в Зульцеровой теории. Но, несмотря на это, Кох заимствовал этот трехфазовый процесс именно от Зульцера.

Главные проблемы понимания музыкальной теории Г.К. Коха в статье И. Перкович Радак, на наш взгляд, происходят от использования, в основном, вторичных источников – переводов фрагментов Кохового учебника Опыт введения в композицию Ненси Ковалеф Бейкер (Nancy Kovaleff Baker) на английский (Heinrich Christoph Koch: Introductory Essay on Composition. The Mechanical Rules of Melody, Sections 3 and 4 (transl. Nancy Kovaleff Baker), а также студии под редакцией Бейкеровой и Томаса Кристенсена (Thomas Christensen) Эстетика и искусство музыкальной композиции в немецком Возрождении. Избранные записи Иоганна Георга Зульцера и Генриха Кристофа Коха. Ее (И. Перкович Радак – Я.В.) видение терминов «замысел», «реализация» и «выработка», как чисто технических и инструктивных средств для создания произведения учениками композиции, исключает эстетический и аналитический слой в этих риторических этапах.

В российской музыкальной теории Г. К. Кохом больше других занимался Ю. Холопов. Т. Кюрегян, на основе его лекционных материалов, подготовила специальную тему о западноевропейской теории 2-й половины XVIII века в коллективной монографии о музыкально-теоретических системах [3]. В подтеме «Музыкальная форма» Т. Кюрегян интерпретирует эпоху классицизма как «царство типизированных музыкальных форм», хотя подчеркивает, что слово «форма» у венских классиков не употребляется [3, 269]. Более того, она замечает что также и музыкальные теоретики этого времени не видели необходимости в этом слове (Руссо, Зульцер, Кирнбергер, Шульц). И вот именно Генрих Кристоф Кох, по словам Т. Кюрегян, был первым, кто ввел это столь широко употребляющееся понятие, без которого предмет анализа музыкальных произведений сегодня был бы немислим.

Г.К. Кох определяет так: «Форма – это то, каким образом и способом музыкальное произведение предстает душе слушателя» [4, 156]. И, в другом месте: «Нельзя отрицать, что частично форма является чем-то случайным, что, собственно, мало влияет или совсем не влияет на внутренний характер пьесы» [4, 117]. Даже лишь из одной этой цитаты видно, что Коху более важна сама реализация каждого отдельного произведения, чем его «конечный продукт» в виде законченной фиксированной модели – «формы». В отличие от «формы», понятие «план» присуще уже трудам Жан-Жака Руссо (Jean-Jaques Rousseau, 1712-1778); под ним «подразумевается обдуманый замысел (Entwurf), согласно которому целесообразно избираются и применяются все части целого, соотношенные между собой согласно аффекту, который хочется выразить» [3, 271]. Т. Кюрегян также подчеркивает, что в музыкальной теории Ж.-Ж. Руссо само понятие «замысел», являющееся фундаментом

для теории Коха, определяется очень схоже: «Замысел. Это изобретение и проведение темы (*sujet*), расположение всех частей и общее устройство целого. Недостаточно сочинить красивую мелодию и хорошую гармонию; нужно соединить всё это в одну главную мысль (*sujet*), с которой соотносились бы все части произведения и благодаря которой они бы составляли единство. Это единство должно господствовать в мелодии, в темпе, в характере, в гармонии, в модуляции. Нужно чтобы всё соответствовало одной общей объединяющей идее. Трудность заключается в том, чтобы связывать эти данности с изящным разнообразием, без которого всё делается скучным» [3, 271]. Это описание в какой-то мере подобно коховскому понятию «замысла» (*Anlage*), однако более адекватный перевод руссовского понимания «замысла» с немецкого (*Entwurf*) был бы «набросок». И здесь, следовательно, возникает такая же проблема, как и в статье Перкович Радак: Т. Кюрегян воспользовалась вторичной литературой – монографией Фреда Ричеля «Развитие сонатной формы в музыкально-теоретической литературе XVIII и XIX века» (*Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schriftum des 18. und 19. Jahrhundert*), где очень четко сделана дифференциация между терминами «набросок» (*Entwurf*) и «замысел» (*Anlage*) – понятиями, которые идентифицируются с «планом».

Цель статьи – возможная актуализация аналитической терминологии музыкальной теории Генриха Кристофа Коха в современной аналитической практике. Особенно это необходимо в аспекте нахождения оптимального аналитического подхода к музыке барокко и классицизма. Несмотря на довольно ограниченную номенклатуру музыкальных форм, выделяемых в тональную эпоху, аналитический подход должен быть весьма различен, принимая во внимание не только позиции особенностей тематического материала, фактуры, ансамбля, жанра и т.д., но и точку зрения самого композитора и его подхода к творческому процессу. В этом смысле теория Коха, в большей мере применимая к музыке барокко и классицизма, в основном не берется во внимание в учебниках музыкальной формы, которые, как это принято, построены на постулатах аналитической идеологии Адольфа Бернхарда Маркса, более действенной в отношении к музыке, начиная с романтической эпохи, в силу подчеркивания тематического начала и, особенно, тематического контраста. Значимость теории Коха состоит в том, что ее положения энциклопедически охватывают музыкальную теорию XVIII века в целом.

Изложение основного материала. Кох построил свою музыкальную теорию на понятии «композиция», или «искусство творчества» (*Komposition, Setzkunst*). Поскольку он считает, что единственной целью музыки является выражение чувств, так и понятие «композиция» трактуется им как «искусство связывания звуков так, чтобы через них могли быть выражены чувства» [4, 877-878]. Он полагает, что композитор должен быть способным в своих мыслях выстроить такое целое или такой музыкальный образ, с помощью которого будет достигнута цель искусства и который при воспроизведении будет несомненно ощутим через узнаваемые «знаки». Поскольку под изучением композиции обычно подразумевается «механическая или материальная часть искусства творения» [4, 879], Кох утверждает, что способности изобретения нельзя научиться, и с помощью правил выучить то, что дано гению с его врожденными способностями.

Именно поэтому он предлагает разделить правила творчества на две части: грамматику и риторику. Грамматика включает правила, на основе которых отношения между элементами и компонентами музыки в искусстве творчества «должны отвечать их наиболее выгодному и, со стороны многих учителей музыки с грамот-

ным и утонченным вкусом, испытанному употреблению» [4, 678]. По Коху, грамматика, составляющая главную часть композиции, делится на несколько сегментов, занимающихся изучением тональной системы (соотношения ладов, а также различных звуковых событий, дифференцированность ступеней в ладах или интервалах, как и различие самих интервалов в отношении консонансов и диссонансов), а также гармонии и мелодии. Он предупреждает, что ошибки в грамматике предают ожидания слушателей, и поэтому необходимо, чтобы композиторы держали художественные произведения «под контролем» с помощью понятного языка «механической части» выразительных средств. Риторика, по Коху, представляет собой ту определенную науку, с помощью которой «мелодические элементы связываются в одно целое» [4, 1251].

Грамматика и риторика существенно всего отличаются по имеющейся в определенном произведении функции: пока грамматика корректирует «материальную часть» художественного выражения, риторика, в отличие от этого, «подтверждает правила» данного произведения, которые в нём подчинены высшей цели – выражению определенного чувства. Однако, Кох с неудовольствием заявляет, что по поводу риторики не существует единого систематического исследования, которое бы упорядочило отдельные несвязные тексты и привело бы их во взаимный научный контакт [4, 1252]. В свою очередь, Й. Н. Форкель (Johann Nikolaus Forkel) во Введении в общую историю музыки (Allgemeine Geschichte der Musik) подчёркивает главную разницу между риторикой и грамматикой: в грамматике изучаются строгие правила, в риторике же рассматривается их применение, как в теории, так и в практике искусства композиции. Итак, риторика, по Форкелю, включает все, что является целесообразным для осмысления и реконструкции мыслей, для наилучшего применения различных способов музыкального письма и для наилучшей интерпретации произведения. Развивая эти взгляды Форкеля, Кох пришел к выводу, что риторика состоит из пяти главных частей и одной вспомогательной науки: строения музыкального периода, музыкального письма, различных музыкальных жанров, адаптации музыкальных мыслей к масштабу произведения и изучения фигур, интерпретации и музыкальной критики как вспомогательной науки.

Идея, план и организация музыкального произведения.

По мнению Коха, для успешного завершения музыкального произведения следует пройти три этапа работы над ним: замысел (Anlage), реализацию (Ausführung) и выработку (Ausarbeitung). Кох считает что, начиная сочинять какое-то произведение, композитор в первую очередь, должен определить конечную цель, или хотя бы характер или чувство, которое, по его мнению, заинтересует слушателя, прежде чем придумает средства для его реализации. Именно эту цель он и называет замысел произведения [4, 147], который представляет его (произведения) суть. Поэтому, по его убеждению, плохой замысел никогда не воспроизведет качественное произведение. Говоря о первостепенной важности замысла Кох подчеркивает следующее: «Так, однако, реализация и выработка меняются со вкусом времени, в то время как художественное произведение с прекрасным замыслом остается долгосрочной ценностью» [4, 147]. Поэтому, Кох даже считает, что плохой замысел может погасить композитору желание и смелость в дальнейшей работе над произведением, в частности, на этапе его окончательной выработки. Он уверяет что случайные красоты (Einzelne Schönheiten), под которыми он подразумевает вторичные музыкальные мысли, появляющиеся в процессе сочинения (но после окончательного

формирования замысла), не могут скрыть недостатки плохого замысла, который в таком случае надо просто отбросить.

В отличие от «замысла», представляющего на самом деле эстетическое понятие, «реализация» и «выработка» являются больше техническими терминами, которые в аналитическом плане могут пояснить, каким способом смысловые элементы произведения осуществляются в периодах разнообразными преобразованиями и расчленениями, «чтобы выраженное чувство получило необходимые модификации, а произведение содержало материал для непрерывной длительности выражения этого чувства» [4, 147].

Работа по реализации произведения, с точки зрения композитора, состоит в том, чтобы смысловые элементы, представляющие долю замысла, привести в различные связи и распределить их. Кох упоминает, что в этом процессе не только произведение получает свою форму и масштаб, но также что выраженное чувство с помощью этого процесса содержит необходимые модификации, и «материал для его дальнейшего продолжения» [4, 181]. Следующие друг за другом главные мысли, расчленяясь и модифицируясь, быть могут прерваны второстепенными мыслями. Расчленение и модификации главных мыслей также могут быть переплетены со второстепенными мыслями. Кох подчеркивает что «этот вид процесса проявляется в полном соответствии с природой наших чувств, так как они всегда возвращаются на вызвавшую их главную мысль и всегда с радостью рассматривают их предмет с разных точек зрения» [4, 188]. Кох считает что замысел в основном зависит от простого таланта композитора, в то время как его реализация больше зависит от вкуса. В этом аспекте композитор должен быть осторожным, чтобы в пылу работы не сбиться на посторонние идеи [4, 189].

Под «выработкой» произведения Кох подразумевает «последнюю обработку художественного произведения, после того как сформировано всё расположение и изложение всех частей, или, другими словами, прибавление случайных “красот”» [4, 182]. Существенным в этом процессе является то, что такие случайные построения-красоты не должны оставлять в тени важнейшие смысловые элементы. Под «выработкой» Кох подразумевает и вторичные, дополняющие голоса, как и сглаживание всего того, что осталось несделанным в «разгаре работы», и касается грамматики [4, 182]. Выработка, таким образом, занимается окончательным завершением произведения.

В «план» и «организацию» следует включить и термин «устройство такта» (Taktordnung, греч. Rhythmorοίε). Кох говорит, что организация такта «означает ту “научную часть” мелодии, которая показывает композитору, как должны мелодические элементы соотноситься между собой, с учетом их масштаба, или чтобы строение периода так было увязано, что последовательность этих мелодических элементов имела бы приятную пропорцию размера для наших чувств» [4, 1489]. Он здесь включает цезуры, остановки, разграничения, которые при этом организуют такт, поскольку мелодические части или меньшие строения, входящие в их состав «должны иметь определённое сходство» [4, 1490].

Расчлененность и анализ произведения.

В отличие от только что рассмотренных определений из «Музыкального лексикона», с помощью которых произведение анализируется в аспекте его творения (целостности), термины связанные с расчлененностью нужны для анализа произведения, разбора его целостной композиции на составные части формы, т.е. на эле-

менты и компоненты. Говоря коховской терминологией, это – грамматика и часть риторики. Именно в этом разделе теории Коха появляется больше всего непривычных понятий и поэтому сразу предложим их параллели (данные сравнения – не точные синонимы), для того чтобы лучше понять терминологию, которая будет рассмотрена далее:

- расчленять (Zergliedern) – анализировать;
- разграничение (Absatz) – фраза;
- отрезок (Abschnitt) – сегмент;
- выделение (Einschnitt) – мотив;
- цезура, разрез (Cäsur, der Schnitt) – наименьшая метроритмическая единица (двухтакт, четырёхтакт...).

Само понятие «расчленять» (Zergliedern), по Коху, означает разбирать какое-то целое (или её часть) на отдельные части. Этот процесс он считает одним из главных художественных средств. Конкретно, расчленять – значит «присматриваться к отдельным предложениям, из которых данное произведение сформировано, особенно в частях, с точки зрения их содержания или их формы и т.д., чтобы на основе этих свойств оценивать целостное произведение» [4, 1756]. Важно подчеркнуть здесь то, что Кох в его определении указал на сам процесс анализа, где точное мнение не формируется сразу, а после «присматривания», состоящего из анализа определённого сегмента и его контекста (функции и значения в целом). Это мы, как принято, называем «анализ», но на самом деле это становится результатом двойного действия – анализа и синтеза. Термин «расчленение» Кох употребляет и в узком значении – конкретно как приём, связанный с работой над смысловыми элементами предложения (то, что у Л. Мазеля называется мелодико-синтаксическими структурами и принципами развития), – дробление [1, 110].

«Разграничение» (Absatz) «в широком смысле означает каждую остановку мелодии, с помощью которой между собой выделяются части и построения», пока в узком смысле под ним подразумевается построение, которое может содержать и меньшие структуры [4, 13]. Кох объясняет разницу между разграничением, которое может, но не должно содержать полное завершение и предложения, которое должно содержать полное завершение (Tonschluss) или каданс (Cadenz). Если сравнить эти понятия с пунктуацией в языке, то «разграничение» – это запятая, в отличие от «каданса», который является точкой. «Разграничение» заканчивается на сильной доле цезурным тоном (Cäsurton): тоническое разграничение (Grundabsatz), доминантовое (Quintabsatz) или переменное (Aenderungssatz). Очень важно заметить, что Кох уже тогда, среди разграничения, знал типичные случаи суммирования и дробления: 1+1+2 и 2+1+1. «Разграничения» обладают самостоятельным смыслом, поскольку они включают в себя и предложения, как простые, так и сложные. Для презентации полного смысла достаточно четырёх тактов, что, по Коху, является оптимальным объемом одного «разграничения». Но, поскольку «разграничение» может быть и меньше законченно чем предложение (которое требует каданса), можно предположить что понятие разграничение представляет собой то же самое, что и понятие фраза [1, 73].

Понятие «отрезок» (Abschnitt) означает остановку мелодии, в которой речь не идёт об одном конкретном обозначенном сегменте в произведении (имеется в виду конкретном по функции). В отличие от него, «выделения» (Einschnitten) представляют «те остановки в мелодии, которые не имеют никакого самостоятельного смысла» [4, 522]. Здесь следует напомнить, что Кох пока еще не пользовался термином

«мотив», который появился в немецкой музыкальной теории позже (например, у Маркса), так что термин «выделение», по сути, является его эквивалентом.

Понятие «цезура», или «разрез» (Cäsur, der Schnitt), в отличие от «разграничения», связанного с мелодией и гармонией, относится только к метроритму. Оно представляет собой ритмическую остановку, завершение и «не предназначено для какого-то специального типа мелодического элемента, но просто представляет ритмическое свойство всех частей мелодии» [4, 277].

Итак, указывает Кох, пока метроритмические разграничения – четырёхтакты (Rhythmen, Vierer) – называются цезурами, они также могут совпадать и с мелодическими разграничениями. Кох также подчеркивает, что завершающие ноты ведут себя одинаково в выделениях и в разграничениях, но, как главную разницу, он упоминает роль гармонии в конце разграничения, в отличие от цезуры.

Определение Satz в музыкальной терминологии Коха, во-первых, означает «часть» (цикла). Но, в немецкой музыкальной теории Satz употребляется и в более важном смысле – как «предложение», которым является каждое музыкальное строение, означающее «самостоятельный смысл» [4, 1289]. На основе тематической функции, которой это предложение имеет в данном предложении, оно может называться главным (Hauptsatz), соседним (Nebensatz) – которое во время Коха обязательно является и побочным (Seitensatz) – и «границей отделения» (Sectionzeit). Если произведение содержит ровно столько, сколько по сути необходимо для обозначения самостоятельного смысла, тогда предложение называется простым (Einfacher Satz); если же оно содержит определения поближе этого самого по себе смысла, то это предложение становится расширенным (Erweiterter Satz). В этом описании также можно обнаружить сходство с грамматикой вербального языка, так как Кох даже пробовал внутри произведения вычислять субъект и предикат, но он отказался от такого сравнения в силу того, что их вычисление не всегда достаточно определённо [4, 356]. Кох также выделяет предложения с вторгающимся кадансом (Zusammengeschobene Satz).

Понятие Satz используется также для «подключения большего числа одиночных построений в одну из главных частей целого» [4, 1290], что, по сути, является определением «темы». Последнее значение, выражаясь терминологией Коха, представляет грамматическую природу отдельного произведения, т.е. его механическую часть, и поэтому он объясняет, что о композиторов часто говорят, что исследуют Satz как склад (тип письма) вместо понятия «творчество» [4, 1291].

Под уже упомянутой «границей отделения» Кох подразумевает «такой самостоятельный мелодический элемент, который принадлежит замыслу произведения и при реализации мелодии повторяется, расширяется, расчленяется или продолжается с помощью других мелодических средств расширения» [4, 1307-1308]. Он советует композиторам использовать компактный тематический материал, направляя свои творческие ресурсы на разнообразие его развития и выразительное сопоставление главных мыслей в произведении.

Некоторые определения в «Музыкальном лексиконе» Г.К. Коха посвящены тематическому материалу произведения. Несмотря на то, что автор знаком с понятием «тема», что видно уже из самого наличия этого определения (Thema), однако оно служит только как направление на статью «Главное предложение» (Hauptsatz) [4, 1533]. Главное предложение, или тема есть, таким образом, «то мелодическое предложение периода, которое означает его главный характер, или в которой выраженное чувство представлено в отчетливом образе или впечатлении». Г.К. Кох определяет и понятие

«Тематическое» (Thematisch) в том смысле, что кажется что «определенное произведение лишь тогда окончательно тематически выработано, когда его реализация заключается в основном из многократного развертывания и расчленения главного предложения (темы), без примеси каких-то посторонних мыслей» [4, 1533]. Ключевая констатация понимания разницы между его подходом к понятию «тема» и закрепившимся в музыкальной теории после Маркса лежит в том, что по поводу выступления главной темы не назначаются никакие конкретные правила.

Кох считает, что контраст является впечатляющим средством и определяет его как сопоставление одного предмета с другим, различным от него [4, 340]. Но, он предупреждает, что композитор должен пользоваться контрастом целесообразно, с утонченным художественным чувством и мерой [4, 1150].

Под периодом (Periode), Кох подразумевает такое построение, представляющее собой соединение различных предложений, т.е. таких построений, которые и сами по себе уже выражают окончательный смысл. С помощью такого специфического определяющего признака, период представляет «идею или даже больше – выражение некоторого чувства в его полной мере» [4, 1150]. Кох делает сравнение периода в вербальной речи с музыкальным периодом: оба завершаются точкой психологического равновесия, роль которой в музыке выполняет каданс. Кох предупреждает, что по поводу строения периода нету полного согласия и в музыкальной теории, потому что под периодом часто подразумевается всего лишь одно предложение. Он это оправдывает легкостью произведения и подчёркивает то, что по нём период означает часть произведения, которая заканчивается кадансом. Под определением структуры периода (Periodebau) Кох подразумевает меньшее или большее количество предложений, которые определенным образом соединены в один период. Он указывает, что при строении периода следует обращать внимание на сущность, т.е. на выражение представляемого чувства, так и на определённый контекст отдельных предложений, которые соединяются в период. Следует также обратить внимание и на их следующие свойства: их ритмическую, пунктуальную природу, т.е. свойства их завершающих формул, как и на разные виды объединений отдельных произведений в форму одной и той же части. Эта констатация очень важна не только с композиторской, но и с аналитической точки зрения, так как в анализе периода часто игнорируются другие аспекты, кроме гармонического, и тогда, особенно в рассмотрении музыки классицизма, в песенных формах в качестве периода выступают предложения, которые не имеют тематического и структурного сходства.

Выводы. Аналитический подход Генриха Кристофа Коха представляет отражение музыкальной теории XVIII века вообще, потому что он свою музыкальную теорию выстроил на фундаменте его предшественников и больших авторитетов: И.Н. Форкеля, И.Г. Зульцера, Ф.В. Марпурга, Й. Рипеля и др. Не менее существенно то, что Г.К. Кох суммировал свои аналитические взгляды относительно периода между барокко и классицизмом, и что именно эта музыка представляет предмет его исследования.

Аналитический подход Г.К. Коха является очень тщательным в связи с тем, что он рассматривал музыкальное произведение с двух точек зрения: композиторской – как произведение осмыслено от идеи, через её реализацию и выработку, и аналитической – где произведение рассматривается через расчленения на сегменты на основе различных параметров. В глаза бросается то, что музыкальная терминология Г.К. Коха значительно богаче по сравнению с той, которая установлена в музыкальной практике анализа и которая утверждена в учебниках Музыкальной формы

западноевропейской культуры XX и XXI веков, которая свою модель брала из учебников А.Б. Маркса, ставившего акцент на законченную (говоря Асафьевской терминологией – «кристаллическую») форму, чем на сам процесс её реализации – как у Коха. Эта существенная разница происходит из того, что Кох за основу взял риторический и грамматический аналитический аппарат из лингвистики. Это больше всего, кажется, выражено в описании простого и расширенного предложения, где он сравнивает их с передачей только и не только основного смысла, в то время как в наших учебниках это объясняется через квадратность или неквадратность построения, как будто музыкальное произведение является строящимся зданием, хотя его смысл состоит только во временном его аспекте – передаче звука. Г.К. Кох даже был таким смелым что был уверен что единственная цель музыки это передать чувство. Именно это чувство и способ его выражения – стержень его музыкальной теории и самым тем, аналитической практики.

Несмотря на все высказанные различия в аналитическом подходе, всё же следует отметить, что музыкальная теория Г. К. Коха является одним из фундаментов западноевропейской музыкальной теории и что ее описания, определения и даже сомнительные моменты и сегодня представляют необходимый контекст научного дискурса, но его способ изложения проблем намного более понятливый. Является вопрос, где в историческом развитии потерялись многие целесообразные понятия как и такой практический риторический подход какой был характерен для Коха? Надеемся что в будущем музыкальная теория исправит эту ошибку забывтья.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. 2-е изд. доп. и перераб. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
2. Холопов Ю. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. Москва : Советский композитор, 1985. Вып 6. С. 130-151.
3. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы : ечебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. Москва : Издательский дом «Композитор», 2006. 632 с.
4. Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main, 1802. URL: [https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexikon_\(Koch,_Heinrich_Christoph\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexikon_(Koch,_Heinrich_Christoph)) (дата обращения 25.04.2017).
5. Kovaleff Baker, Nancy and Thomas Christensen. *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment // Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, Cambridge, 1995. 224 p.
6. Kovaleff Baker, Nancy. *Heinrich Christoph Koch: Introductory Essay on Composition. The Mechanical Rules of Melody, Sections 3 and 4* (transl. Nancy Kovaleff Baker). New Haven and London, 1983. 259 p.
7. Perković Radak I. Proces stvaranja muzičkog dela. Iz napisa muzičkih teoretičara prosvetiteljskog doba (Johan Georg Sulzer i Hajnrih Kristof Koh) // *Zbornik katedre za muzičku teoriju : Muzička teorija i analiza* 5. Beograd, 2008. S. 1-17.

REFERENCES:

1. Mazel, L. (1979), *Structure of musical works*, 2nd ed., *Muzyka*, Moscow, 536 p. [in Russian].

2. Holopov, Yu. (1985), "To the problem of musical analysis", Problemy muzykalnoy nauki [Problems of musical science], vol. 6, Sovetskiy kompozitor, Moscow, p. 130-151 [in Russian].
3. Holopov Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyizhov G., Pospelova R. & Tsenova V. (2006), Musical-theoretical systems, Izdatelskiy dom «Kompozitor», Moscow, 632 p. [in Russian].
4. Koch, Heinrich Christoph. Musikalisches Lexikon. Frankfurt am Main, 1802. URL: [https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexikon_\(Koch,_Heinrich_Christoph\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexikon_(Koch,_Heinrich_Christoph)) (дата обращения 25.04.2017) [in German].
5. Kovaleff Baker, Nancy & Thomas Christensen (1995), "Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment", Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch, Cambridge, 224 p. [in English].
6. Kovaleff Baker, Nancy (1983), Heinrich Christoph Koch: Introductory Essay on Composition. The Mechanical Rules of Melody, Sections 3 and 4 (transl. Nancy Kovaleff Baker). New Haven and London, 259 p. [in English].
7. Perkovic Radak, I. (2008), "The Process of creation of a musical piece. From the writings of musical theorists of the Age of Enlightenment (Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch)", Collection of the Chair of Musical Theory : Musical theory and analysis 5. Belgrade, p. 1-17 [in Serbian].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2018 р.

JASNA VELJANOVIC

<https://orcid.org/0000-0002-3394-8629>
Faculty of Philology and Arts,
University of Kragujevac (Kragujevac, Serbia);
jasnaveljanovic@gmail.com

The Theory of Heinrich Christoph Koch and its role in the context of the analysis of musical works

The relevance of the research. The musical theory of Heinrich Christoph Koch can serve as an example of an analytical music method that does not need to borrow methods and terminology from other sciences, as today is popular in the scientific discourse that relates to the analysis of a musical work. Definitions which are considered from the Musical Lexicon (Musikalisches Lexikon) are related to the musical form, the analysis of a musical piece, as well as its understanding from the composer's viewpoint, beginning from his idea, through its development, right up to its realization. The aesthetic perception of a musical work – expressed through its elements and structure – is extremely important to Koch. Purpose of the paper. The purpose of the paper is the possible actualization of the analytical terminology from the Koch's musical theory in modern analytical practice. Methods of research. The entries from the Musical Lexicon – which are the subject of consideration in this paper – are classified into two groups, in an overestimation from the way they are treated to a musical work. The first is connected with the idea and the plan of the musical piece and in it the Koch's viewpoint to it (the piece) from the creative side is represented. The second group collected terms that relate to dissection, through which the work is viewed from an analytical point of view.

Conclusions. Analytical terminology of Heinrich Christoph Koch is more suitable for analyzing Baroque musical forms of free (gallant) style because a lot of terms are used

to analyze the same segment of a musical piece depending on what prevails in it (rhythm, melody, function, structure). This variety will provide a better analysis of a piece whose meaning is unavailable exclusively from the thematism, the concept on which most textbooks in musical form are written, and which is applicable to music, starting from Romanticism. Practical significance. This article is a part of a wider research with the goal of introducing this analytical terminology into today's practice, especially to find the best analytical approach to music of Baroque and Classicism.

Key words: Heinrich Christoph Koch, musical theory, analysis of a musical work, entries from the Musical lexicon.

ВЕЛЯНОВИЧ Я.С.

<https://orcid.org/0000-0002-3394-8629>

Філологічно-художній факультет,

Університет в Крагуєвці (Крагуєвац, Сербія);

jasnaveljjanovic@gmail.com

Теорія Генріха Крістофа Коха та її роль в контексті аналізу музичних творів

Актуальність дослідження. Музична теорія Генріха Крістофа Коха (Heinrich Christoph Koch), навіть сьогодні, може слугувати зразком методу аналізу музики, який не потребує запозичення методів і термінології з інших наук, як це популярно в сучасному науковому дискурсі по відношенню до аналізу музичного твору. Розглядаються визначення з Музичного лексикону (Musikalisches Lexikon), що пов'язані з музичною формою, аналізом музичного твору, але й розумінням твору з композиторської точки зору – від його ідеї, через її розробку, аж до реалізації та остаточного доопрацювання. Естетична перцепція музичного твору, виражена через його елементи і структуру для Коха надзвичайно важлива. Мета статті – можлива актуалізація аналітичної термінології музичної теорії Генріха Крістофа Коха в сучасній аналітичній практиці. Методи дослідження. Розглядаються визначення з Музичного лексикону, які класифікуються у дві групи, в залежності від способу їх співвідношення з музичним твором. Перша пов'язана з ідеєю та планом музичного твору, і в ній дотримується точка зору Коха на твір з позиції творчості. Друга група увібрала терміни, пов'язані з розчленованістю, через яку твір розглядається з аналітичних позицій.

Висновки. Аналітична термінологія Генріха Крістофа Коха більше відповідає аналізу барочних музичних форм вільного (галантного) стилю, оскільки більшість термінів використовується для аналізу одного й того ж відрізка музичного твору, в залежності від того, що в ньому переважає (ритм, мелодія, функція, структура). Ця багатогранність забезпечує оптимальний аналіз творів, чий сенс не залежить виключно від тематизму, поняття, на якому базується більшість підручників музичної форми та яке придатне лише до музики, починаючи від романтизму.

Практичне значення. Стаття представляє собою частину великого дослідження, з метою введення даної аналітичної термінології в практику сьогодення, особливо в аспекті знаходження оптимального аналітичного підходу до музики бароко і класицизму.

Ключові слова: Генріх Крістоф Кох, музична теорія, аналіз музичного твору, визначення з «Музичного лексикону».