



В. Н. ХОЛОПОВА

*Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского*

УДК 781.68.072

КАТЕГОРИЯ «МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ» В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Ю. Н. ХОЛОПОВА *

Юрий Николаевич Холопов был прекрасным слушателем, воспринимателем музыки. Для него это было и хобби, и профессиональное дело. Он обладал не только блестящим врождённым слухом, но и редкостной памятью. Прослушав какую-нибудь пьесу типа Мессиана (и это – десятки лет назад), мог с точной гармонией и фактурой воспроизвести тему на фортепиано. Живая, все время слышимая внутри музыка порождала новации в его интенсивной педагогике. Таким образом он впервые ввёл игру упражнений по гармонии во всевозможных стилях – Дебюсси, Прокофьева, Шёнберга. Из уважения к коллеге А. С. Леману, много лет заведовавшему кафедрой сочинения, – и в стиле этого композитора. В курсе музыкальной формы предложил изучать сонатные формы и рондо путём сочинения их по начальному мотиву. Педагогическое творчество Ю. Н. Холопова было целиком погружено в *звучащее* музыкальное содержание. И в суждении, например, о целостном анализе В. А. Цуккермана он непременно подчёркивал, что целостность не была бы таковой без художественной игры профессора на фортепиано.

Однако в период становления и расцвета музыкаловедческой деятельности Ю. Н. Холопова было море нерешённых структурных задач – *по всей* новой музыке XX века. И как учёный-теоретик он ясно понимал, что нерешённость эта грозит музыковедению опасным утопанием в дилетантизме. Поэтому со всей энергией и всеми способностями он бросился в бурные волны постижения новых структурных законов музыки – звуковысотности, полифонии, формы. И отважно плыл здесь против течения. Но в ходе освоения музыкальных новаций столкнулся с необходимостью прибегнуть также и к описанию

необычных образов, непривычных сгустков смысла, открывшихся ему в модернистских и авангардных стилях. Это требовалось и для студентов, и для молодых, также немолодых коллег, конечно, и для окружающих со всех сторон партийных деятелей, видевших в новой музыке исключительно «формализм». Через все годы жизни в музыке проходят мысли Ю. Н. Холопова о характере и образе музыки, хотя категория «содержание» не сразу вызвала его доверие.

Сам термин «музыкальное содержание» Холопов долгое время почти не применял – едва ли не до 1998 года. Ведь он ассоциировался у него с требованиями печально знаменитого Постановления ЦК коммунистической партии 1948 года, преодоление которых для Юрия Николаевича стало делом жизни. Кроме того, его учителя по специальности – И. В. Способин и С. С. Богатырёв – никогда не писали работ на эту тему, а «целостный анализ» В. А. Цуккермана виделся Холопову личным искусством данного профессора. И в истории музыкально-теоретических учений ему не встречалось ни какое-нибудь немецкое «Inhaltslehre» и тем более английское учение о «Content», какого вообще не могло быть, поскольку данное слово означает не «содержание», а «содержимое». И только после того, как в Московской консерватории стал преподаваться предмет «Музыка как вид искусства», со специальной разработкой вопросов музыкального содержания (мною, с 1993 года), Ю. Н. Холопов посвятил теме содержания музыкального произведения специальный крупный раздел книги – «Знаки свыше» (о Денисове), в 1998 году¹. Кстати, В. А. Цуккерман назвал бы это блестящим примером «целостного анализа».

* Данная статья является вариантом публикации: Холопова В. Н. Проблемы музыкального содержания в научных трудах Ю. Н. Холопова // Ad musicum. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова. Статьи и воспоминания. – М., 2008. – С. 21–32.

Плотную Юрий Николаевич занялся понятием музыкального содержания в книге «Введение в музыкальную форму» (вышла в 2006 под науч. ред. Т. С. Кюрегян и В. С. Ценовой), не считая возможным оставить без внимания соотношение категорий формы и содержания. Он рассмотрел чисто философское значение «содержания», начиная с интерпретаций античных терминов «эйдос» и «морфе»². Довольно подробно углубился в триаду Гегеля (форма, материя, содержание), остановился на применении диады «содержание – форма» в учебниках И. В. Способина, В. А. Цуккермана, Л. А. Мазеля, на многослойности толкования «содержания» в моей книге «Музыка как вид искусства»³. Не преминул раскритиковать соцреалистическое «идейное содержание» – как содержание внемузыкальное. Проговорил принятые по отношению к музыкальному содержанию термины: идейный и духовный облик, музыкальный образ, музыкальная идея, характер, выражение чувств человека, отражение действительности и вместе с тем – эстетического идеала. Привёл примеры «определённого содержания», воплощённого в музыкальных звуках: «...например, обращение с молитвой к Богу в *Kyrie eleison* или прощальная романтическая поэма о жизни и смерти»⁴. Отметил содержательное влияние жанра на музыкальную форму: «...выражение особого содержательного комплекса в жанровых определениях “этюд в форме вальса”, “форма скерцо”»⁵. При этом от себя добавил выражение «основная *форманта* содержания», полемизируя, однако, с её предполагаемой сутью как выражением и пробуждением чувств⁶.

Вопросы содержания в музыке рассматриваются и в конце «Введения в музыкальную форму», в разделе о символических и изобразительных мотивах, а также риторических (у Юрия Николаевича риторических) фигурах.

В огромном научном наследии Холопова мы не будем касаться чисто грамматических разработок – а им посвящена большая часть страниц его работ, как в инструктивных «Заданиях по гармонии», учебниках «Гармония. Теоретический курс», «Гармония. Практический курс», диссертациях «Современные черты гармонии Прокофьева», «Очерки современной гармонии» и других книгах, сотнях статей. Но поскольку разговор о выразительности и художественном смысле музыки идёт во всех чисто теоретических трудах автора, выделим следующие, особенно существенные для Холопова категории содержательного порядка: *духовное, красота, образность, выразительность композиционных явлений*.

Духовное

«Духовное» – одно из самых любимых содержательных понятий в теоретическом мышлении Холопова. Недаром он дал следующее определение музыки (1967): «Музыка есть прежде всего выра-

жение духовной жизни и *человеческой природы*»⁷. Позднее пришёл к иной формулировке: «Искусство звука во временном развёртывании», в резонанс с идеями А. Ф. Лосева⁸. Его «духовное» значимо своей многосторонностью. Теоретик не сводит его к духовно-религиозному (*Geistliche*), а настаивает именно на наиболее общем значении (*Geistige*). Хотя оттенок святости как пика этики не отрывается для него от этого феномена, «когда “духовное” – не просто художественное или – деятельность сознания, но культ святости в душе»⁹. Он берёт его и в традиционной философской оппозиции: духовное – материальное, или духовное – нефизическое¹⁰. А также в своеобразной, им изобретённой триаде: «искусство выражения *чисто духовного* в противоположность как “телесной”, так и “космической” музыке древнего языческого мира»¹¹. Составляет он и оппозицию «дух и композиционная логика»¹². Продлевает духовное в сторону загадочности творения музыки, вспоминая скрябинский «дух творящий». Не от Духа ли Святого начинается музыка, в частности новейшая музыка? – задаёт он вопрос. «...Стало ясно, что творит некое ОНО – его руками, его техникой»¹³. Предполагает особый жанр музыкальной деятельности: «*анализ как культ музыки ... ритуал вживания в духовную субстанцию произведения*»¹⁴. «В идеале такой анализ = культ настолько приобщает (= причащает) нас к духу музыки, что делает возможным – в принципе – виртуально поставить воспринимающего на место творца (музыки, конечно)»¹⁵.

Особо высокую категорию духовного у Холопова составляет «свет». Идея образа света исходит, думаю, от работы над книгой о Веберне, где анализировались и кантата «Свет глаз», и песня «Солнце» из ор. 14, и последнее, незавершённое произведение «Lumen» («Свет»). Дальше она обогащалась религиозными и философскими образами. Ведь в третьем стихе Библии сказано: «Да будет свет. И стал свет». «“Святость” и “свет” – однокоренные слова», – отмечает Холопов¹⁶. Вероятно, он думал и об особом значении Света у Плотина – некой активности, идущей от Единого (сверхразумного начала мироздания) в неоплатоновском учении об идеальном. Наиболее вдохновенно у Холопова прозревает Свет в трактовке музыки Денисова: «И Денисов до самых последних дней сохранил идейное ядро своей художественной концепции, которую многие обозначили “веберновским” словом: СВЕТ»¹⁷; «Пьеса Эдисона Денисова [«Знаки на белом». – В. Х.] есть и в самом деле королевство, излучающее СВЕТ. Это – её содержание, отображение духовного мира художника. Таков замысел произведения. В глубине его художественной концепции мы ощущаем духовное напряжение продолжающегося миротворения, которое создаёт в новом звуковом материале музыки ясность, стройность, гармоничность целого – одним словом, *подлинную художественную красоту*»¹⁸.

В качестве эпиграфа к статье о «Знаках на белом» Холопов поставил: «И появилось царство, и всё оно излучало СВЕТ». Georgius Riazanias).

А самый культивируемый разворот «духовного» у Холопова сделан в сторону понятия «красота»: «Однако как истина, так и логика музыки погружены в чувственное и являются истиной и логикой *красоты эстетического* удовлетворения как одного из аспектов *объективации духовного начала*»¹⁹. Переплетение «света», «духовного напряжения» и «художественной красоты» мы только что видели в строках Холопова о «Знаках на белом».

Красота

«Красоту» можно назвать «центральным элементом» в эстетике Холопова, который оставался устойчивым представлением на всех этапах его теоретической деятельности. Это понятие было особенно важно для Юрия Николаевича тем, что в отличие от «духовного», которое простиралось над композицией (дух и композиционная логика), «красота» прямо вела в композицию и в гармонию как звуковысотную систему, изучение которой составляло его главную музыковедческую специальность.

Холопов вполне доверялся эстетической категории «прекрасного» и всем её исторически сложившимся смысловым вариантам: гармония (в широком смысле слова), симметрия, пропорции, размерность, соразмерность, соответствие, слаженность. Привлекал он и античное понятие «космос» – порядок, краса, лад, мир, – космос у пифагорейцев как обозначение миропорядка и красоты²⁰. Столь дорожка «духовным», он иногда даже отождествлял функции гармонии в широком смысле слова с функцией духовного, говоря: «...сама духовно *упорядочивающая* (“гармонизирующая”) *художественная деятельность*»²¹.

Вполне закономерно, что на первых же страницах учебника Холопова «Гармония. Теоретический курс» расположен параграф «Гармония и красота». Начав с того, что в общеэстетическом аспекте «гармония» нередко выступает «как своего рода синоним художественной красоты», автор заключает: «Когда произведение искусства воплощает значительную идею, формально-художественные категории передают подлинную красоту – необходимый атрибут прекрасного в искусстве. Гармония элементов – условие красоты художественного целого»²².

Большой разворот понятия «красота» Холопов даёт в связи с категорией формы, идя к сути музыкальной формы. Во «Введении в музыкальную форму» помещён его излюбленный тезис из М. И. Глинки: «Forma значит красота». Однако примечательно, что тут же рядом помещена и комплементарная мысль М. П. Мусоргского: «Художничество должно воплощать не одну красоту». Слова Глинки были для Юрия Николаевича настолько привычны, что он обычно не

приводил это высказывание из письма к В. Н. Кашперову полностью. А писал Глинка так: «Все искусства, а следовательно, и музыка, требуют: 1) *Чувства* (L'art c'est le sentiment) [фр. Искусство – это чувство. – В. Х.] – это получается от вдохновения свыше. 2) *Формы*. Forma значит красота, то есть соразмерность частей для составления *стройного* целого. Чувство зиждет – даёт основную идею; форма облекает идею в приличную, *подходящую* ризу <...> Чувство и форма – это душа и тело. Первое – дар Высшей благодати, второе приобретает трудом...»²³. Как теоретик не романтического, а авангардного музыкального направления, Холопов никак не мог расценить чувство как «дар Высшей благодати» и поставить его на первое место в музыке. Он взял лишь универсальную мысль о форме-красоте.

Оснащённый ценнейшими историческими данными древнегреческих трактатов, автор «Введения в музыкальную форму» исследовал многочисленные сведения о связях категории формы с красотой. «“Форма”, как и “гармония”, “красота”, – важнейшие понятия художественной культуры», – пишет он²⁴. Естественно, что постоянным термином у него становится греческое понятие kallos – красота. Типичное для него выражение – «каллистический компонент музыкальной формы»²⁵. Холопов отыскивает любопытные латинские слова: forma muliebris – женская красота, formosa – обращение к прекрасной девушке, невесте, эйдос – и вид, внешность, облик, образ, и у Гомера (одно из значений) – красота, у Платона «эйдическая красота» – абсолютная, идеальная красота. Искомые соответствия находит у Платона (в трактате «Об умной красоте» – строки о камне, изображающем Бога): «камень, превратившийся от этого искусства в красоту формы (лика) (eidoys), оказался, надо допустить, прекрасным не от своего бытия в качестве камня ... но от того лика, который вложило в него искусство»²⁶.

Вслед за философией Платона, ставшей важнейшей для философии музыки А. Ф. Лосева в XX веке, категорию красоты Холопов напрямую сопрягает с категорией числа. Излагая идеи Платона по Лосеву, он пишет: «Красота там, где эйдос-форма преодолевает материю. Музыка, например, прекрасна тогда, когда эйдос проявлен как числовая гармония»²⁷. Кульминационной разработкой Холопова о музыке-красоте-форме-числе является его статья «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления»: «Прежде всего восстановим значение *музыкального числа*, так как именно с ним связаны первичные (и в этом смысле основополагающие) компоненты *музыкальной красоты* как прекрасной гармонии звуков. С числами связано появление в музыке таких важнейших *общеэстетических* категорий, как мера, пропорциональность, симметрия»²⁸. Но если внимательно вчитаться, с определённого момента автор переходит на другой

предмет исследования. На с. 79 указанной публикации вместо категории *числа* он вводит категорию *отношения* (а отношения, скажем, больше-меньше, сильнее-слабее, выше-ниже и т. д. могут вовсе не иметь числового выражения, быть относительными, а не точными, качественными, а не количественными). В таком случае рассмотрение «генеалогии прекрасного» и «структуры прекрасного» идёт на деле не в ореоле числа, а в свете таких понятий, как упорядоченность, пропорция, симметрия, соразмерность, согласование, гармоничность и т. п. «Выбор компонентов и определяемые социальными условиями функционирования искусства пропорции между ними создают уже конкретные структуры прекрасного», – пишет автор (с. 99).

К форме музыкальной как явлению красоты в искусстве Холопов подходит через античное понимание «Канона» Поликлета: «Красота тела в симметрии частей». Начиная с малого уровня формы – метрической организации – он характеризует метрическую иерархию как «постройку» по законам красоты: системе из 1-, 2-, 4-, 8-, (16-) тактов. «Метрика фиксирует низший отдел музыкальной красоты»²⁹. Просматривая всю пирамиду музыкальной формы до самого крупного уровня, автор делает вывод о красоте, о прекрасном как сущностном смысле классической музыки: «“Пик” смысловой пирамиды искусства зовется “Художественная Красота”», – цитирует он В. В. Медушевского³⁰. И продолжает: «Высшее содержание музыки – именно в этом причащении к великому духовному, тому, чего нет в приземленной повседневности жизни»³¹. Дойдя также до эстетических эмоций, Холопов проговаривает свое кредо: «Но в автономной музыке, по крайней мере XVIII–XIX веков, они составляют главный слой содержания, его форманту. Ценность музыки – в лучшем выражении высших чувств – духовных, эстетических и прежде всего – *чувства красоты*»³².

Сверим две важнейшие для Холопова категории – «духовное» и «красота» – с диадой понятий «специальное» и «неспециальное» музыкальное содержание в новейшей российской теории музыкального содержания. Специальное принадлежит только музыке, неспециальное имеется как в музыке, так и вне музыки³³. «Духовное» в таком случае относится к разряду идей в аспекте *неспециального* музыкального содержания. Ценность его понимания Холоповым – в многогранности, многомерности явления, впитывающего и философское, и религиозное, восходящее к высшим ипостасям – Духу Творящему, Духу Святому, Свету. «Красота» – главный атрибут, наоборот, специального содержания музыки. Это – центр, из которого светят лучи организации всех элементов музыкальной композиции: гармонии, формы-архитектоники, тематизма, ритмики, мелодики, фактуры (включая полифоническую), оркестровки и т. д., без которого не может существовать

музыка как феномен искусства. Музыкальное же искусство полноценно живёт как раз только в синтезе этих двух аспектов музыкального содержания – специального и неспециального.

Образность

При некотором скепсисе Холопова по отношению к образным характеристикам («образá»), он к ним прибегал и делал весьма броскими и яркими. Но создавал их только в определенных случаях: когда музыка была малопонятна широким массам музыкантов – особенно если речь шла о А. Веберне и П. Булезе. Не прочь был использовать цитаты чьих-то удачных метафор.

В «Очерках современной гармонии» (1974) у него была задача сопоставить К. Дебюсси, А. Н. Скрябина, М. Равеля, С. С. Прокофьева, П. Хиндемита, Д. Д. Шостаковича, Б. Бартока и Н. Я. Мясковского. Приведу короткие отрывки. О позднем Скрябине: «...Из его музыки ... отбрасывалось всё “слишком человеческое”, что ещё связывало его с “песнями земли”, со страданием, будничностью, простотой бытовых образов и жанров»³⁴. О Прокофьеве: «Крепкое душевное здоровье и несокрушимый солнечный оптимизм – краеугольные камни прокофьевской эстетики... Чтобы ощутить высшую радость, Прокофьев не нуждается ни в экстагическом порыве, ни в забытьи, ни в заоблачных даях. *Стремление выразить всю полноту жизни* – наиболее характерная тенденция его творчества»³⁵. О Хиндемите: «Поблэкшие чувственные “остановившиеся мгновенья” сменяются прочно сваренными полифоническими конструкциями добротной немецкой работы ... Избранный круг утонченных звучаний сдан в архив, а новые, часто урбанистические, звуковые сооружения поразили удивленных слушателей»³⁶. О Мясковском: «Гармония Мясковского, как и его музыка, не стремится поразить слушателя остротой и резкостью созвучий, увлечь его дерзкой находкой, блеском и яркостью колорита. В ней сказывается прохладный темперамент её автора, склонность его к сумрачным, спокойным и мягким тонам»³⁷.

Спецзадачей образные характеристики стали в исследовании музыки Веберна (один старший коллега Юрия Николаевича по кафедре теории музыки в те времена вещал на лекциях про «ослиные уши Веберна»). В книге «Антон Веберн» Холопов специально написал раздел «Образный мир». Он разбирает конкретные отрывки из отдельных опусов. Например, об окончании Первой кантаты (ор. 29, 3-я часть): «Затухание в тихих звучаниях густой хоровой массы нежно-светлого прозрачного звучания высокого женского голоса и замирающих где-то вдали сумрачных вздохов духовых с заключительной низкой звуковой точкой у арфы»³⁸. О песне «Звёзды» (ор. 25 № 3): «Горящие блёстки-звёзды, загораясь

где-то в темной вышине (*f staccato*, т. 4, 5, 6), затем распространяются на всю ткань и как бы мерцают на бархатном фоне ночной тьмы»³⁹. О песне «На берегу ручья» (ор. 3 № 3): «Мягко скользящая линия мелодии обрамлена хрустально-звонкими звучаниями рояля, сменяющимися упругой и настойчиво повторяющейся фигурой»⁴⁰.

Особенно часты локальные, идущие по ходу анализа, образно-эмоциональные, красочные характеристики композиционных элементов – ладов, аккордов, артикуляции, фактуры. В «Очерках современной гармонии»: «...Намеренная разорванность мысли ощущается вследствие фигурации каждого аккорда в различных тональностях ... с мрачно нависающей IV ступенью...» (о сцене казни матроса из «Семёна Котко» Прокофьева); «...Движение от тусклого к яркому или наоборот, от чувственной сочности к мертвенной сухости» (о Дебюсси); «Лучезарность (мажорность), напряжённость (острота звучания), полётность (оттенок стремления), космический (внеличный) характер – это почти полный образ идеи экстаза, выраженной в гармоническом материале» (о Скрябине); «...Склонность к чувственной роскоши мягкодиссонирующих полнозвучных аккордов, ладогармоническая красочность, яркость и радостный блеск звучания» (о Равеле в параллель к Дебюсси); «Характер его гармонии скорее бескрасочен. В ней нет той яркости и солнечности, которая привлекает нас, например, в прокофьевской музыке ... Радостные страницы музыки Шостаковича скорее напоены тихой созерцательностью, прозрачными звучаниями гармоний, а не неукротимым напором» (о Шостаковиче)⁴¹. Из другой работы: «Каждый отдельный элемент ткани – краткий мотив со своим характером, лёгкое соскальзывание, отдельная “точка”, внезапный “рывок” (порыв), острый аккорд, красивый пассаж-“веер”, новогармоническое арпеджиато и т. д., всё это в сочетании с определённым “тоном” высказывания – мягким или, наоборот, грубым, со всеми, часто быстрыми, переходами – каждый такой знак экспрессии приникнут большой непосредственно выразительной силой» (о Первой сонате Булеза)⁴².

Специфические характеристики Холопов давал и в случаях отрицательных оценок сочинённого. Так, «бедность техники» он увидел в № 3 «Бразильских танцев» Мийо, с его чередованием только тоники и доминанты в политональности *G dur/H dur*: «Два примитива не суммируются в одну нормально развитую структуру»⁴³. «Гармоническим уродцем» назвал он «так называемый “модулирующий период” в самую далёкую тональность, никак не вытекающую из начального ядра с классическими тоникой и доминантой»⁴⁴.

У Холопова есть статья, содержательная цель которой прямо выражена в названии: «Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского»

(написана в 1965, опубликована в 1973). Очень интересно во вступлении объяснение неустойчивого тонального плана (*B dur – F dur*) в арии Дон Жуана Моцарта «Чтобы кипела кровь горячее» – как отсутствие уравновешенности в характере Дон Жуана. И целая любовная поэма создана о тональном строении заключительной сцены из «Евгения Онегина» Чайковского. Автор шаг за шагом прослеживает состояния и стремления героев – и соответствующие тональные движения. Показывает борьбу тональностей *Des dur* и *e moll*: первая – тональность любви Татьяны к Онегину, вторая – тональность отвергнутого Онегина. И весь тональный план, по наблюдению теоретика, – это попытка Онегина вернуть *Des dur*’ную ситуацию, колебания Татьяны (возвращение к этой тональности, борьба между мажорной терцией *f* и минорной терцией *e*) и неизбежное возвращение к *e moll* – тональности крушения любви обоих героев. Например, об этапе перед кодой и коде Холопов пишет: «На один миг Онегину кажется, что сблизись его новые пылкие мечты. Короткая развязка (конец третьего раздела сцены) разбивает вспыхнувшие надежды и низвергает действие в беспросветный тусклый *e moll*. “О, не гони” – это уже безнадежное отчаяние, драматическая кода. Быстрота последнего срыва, резкий контраст в одновременности (накал бурной страсти в соединении с безнадежной тоской) – всё это выражено и в тональной структуре»⁴⁵.

Последний тип гармонического анализа как никакой другой, показывает, что структурный вывод о логике тонального плана является элементом целостного художественно-смыслового ощущения музыки, которое было так свойственно Ю. Н. Холопову. От этого музыкального «плана содержания» шли и все структурные открытия теоретика – как его «план выражения». Но время идёт вперед. Сложнейшие проблемы структурной организации композиторов-новаторов XX – начала XXI веков – нововенцев, Булеза, Штокхаузена, Шнитке, Губайдулиной, французских спектраллистов и т. д. – усилиями и российских, и зарубежных исследователей ныне в основном решены. И открылось море других проблем: куда дальше должна двигаться музыка, каковы критерии достижений в пёстром калейдоскопе современного творчества. Вопреки ходячим утверждениям, что сейчас – эпоха постмодернизма, гораздо больше оснований видеть ныне в художественной культуре эпоху плюрализма. Ради решения актуальности такого рода одних знаний по гармонии, полифонии, форме, фактуре, ритмике, тембрике недостаточно. Для своего слова в данной социально-культурологической проблеме музыкант должен иметь яркое, полнозвучное смысловое ощущение творчества – такое, когда на передний план выходит *содержательное* понимание музыкального бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Холопов Ю. Н. «Знаки свыше» // Курбатская С. А., Холопов Ю. Н. Пьер Булез. Эдисон Денисов: аналитические очерки. – М., 1998.
- ² Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. – М.: Московская консерватория, 2006. – С. 11.
- ³ Способин И. В. Музыкальная форма. – 6-е изд. – М.: Музыка, 1980; Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964; Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1967; Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. 2. – 1-е изд. – М.: МГК, 1991.
- ⁴ Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. С. 14.
- ⁵ Там же. С. 14.
- ⁶ Там же. С. 35–36.
- ⁷ Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. – М.: Музыка, 1967. – С. 17.
- ⁸ Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. С. 24.
- ⁹ Там же. С. 22.
- ¹⁰ Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М., 1982. – С. 68.
- ¹¹ Там же. С. 53.
- ¹² Холопов Ю. Н. «Знаки свыше». С. 168.
- ¹³ Там же. С. 138.
- ¹⁴ Там же. С. 168.
- ¹⁵ Там же. С. 169.
- ¹⁶ Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. С. 21.
- ¹⁷ Холопов Ю. Н. Эдисон Денисов и музыка конца века // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. – М., 1999. – С. 7.
- ¹⁸ Холопов Ю. Н. «Знаки свыше». С. 170.
- ¹⁹ Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. С. 70.
- ²⁰ Там же. С. 71.
- ²¹ Там же. С. 67.
- ²² Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. – М.: Лань, 2003. – С. 11, 12.
- ²³ Глинка М. И. Письмо к В. Н. Кашперову 10/22 июня 1856 // Глинка М. И. Полное собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. 2 (Б). – М., 1977. – С. 148.
- ²⁴ Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. С. 15.
- ²⁵ Там же. С. 36.
- ²⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 6. – М.: Искусство, 1980. – С. 453.
- ²⁷ Там же. С. 445.
- ²⁸ Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. С. 77.
- ²⁹ Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. С. 192.
- ³⁰ Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1983. – С. 35.
- ³¹ Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. С. 39.
- ³² Там же. С. 43.
- ³³ Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. – М.: Прест, 2008.
- ³⁴ Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. – М.: Музыка, 1974. – С. 179.
- ³⁵ Там же. С. 201.
- ³⁶ Там же. С. 211.
- ³⁷ Там же. С. 275.
- ³⁸ Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 206.
- ³⁹ Там же. С. 208.
- ⁴⁰ Там же. С. 211.
- ⁴¹ Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. С. 115, 169, 180, 189, 225.
- ⁴² Холопов Ю. Н. К анализу Первой фортепианной сонаты П. Булеза // Курбатская С. А., Холопов Ю. Н. Пьер Булез. Эдисон Денисов. С. 15–16.
- ⁴³ Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. С. 119.
- ⁴⁴ Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. – М.: Музыка, 1983. – С. 11.
- ⁴⁵ Холопов Ю. Н. Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 98.

Холопова Валентина Николаевна

доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой междисциплинарных
специализаций музыковедов
Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского

