

AS OPINIÕES DE M. F. GNIÉSSIN SOBRE A FORMA MUSICAL

S. S. Sniebkóv

A nossa compreensão contemporânea científica da natureza da formação das formas musicais deve muito a Gniéssin. As suas idéias sintetizam e aprofundam as idéias de seus antecessores, principalmente de Rimski-Korsakov e Taniéev, e estão expostas e no seu livro "Curso Básico de Composição Prática", editado em 1941. É um trabalho musical pedagógico original, resultado de muitos anos de ensino de composição. Desde o início Gniéssin se impôs a tarefa de criar um sistema de ensino de compositores iniciantes em que o aluno imediatamente passa a realizar tarefas de "composição livre", sem esperar terminar os cursos de harmonia, polifonia e forma. Esse novo sistema precisava de novas definições de elementos da língua musical e composição que permitissem compreender a tarefa ao aluno que ainda não conhece as leis da harmonia e da forma.

As concepções teórico-musicais de Gniéssin começam a formar-se ainda na época em que estudava no Conservatório de Petesburgo. É ali que chega a afirmação inicial de que a música é um dos tipos de pensamento, e não apenas uma maneira de expressar os sentimentos humanos. G. fala também da proximidade da música e do raciocínio lógico. Estas afirmações teóricas são resultado de um profundo estudo dos processos de formação na música, poesia e literatura clássicas e do estudo de diversas disciplinas humanas.

O sistema de G. abarca sobretudo as regularidades das pequenas formas - frases, períodos, a simples forma de três partes. A atenção à pequena forma deve-se à tarefa pedagógica de desenvolvimento de métodos de ensino básico, quando os estudantes possuem apenas as pequenas formas. A grande dificuldade do sistema de G. deve-se à natureza das formas musicais, que atingiram durante o seu desenvolvimento uma grande riqueza e variedade. G. não tenta simplificar essas regularidades. Ele estabelece três visões do processo unitário da formação musical. Primeiro avalia as partes do todo musical a partir de sua importância na forma - neste sentido as diferentes construções na obra dividem-se em principais e subordinadas. Segundo: define a estrutura de cada construção e estabelece o papel estrutural dessa construção na forma do todo - as construções são definidas como estáveis ou instáveis, "fechadas" ou "abertas", "estatizantes" (i.e, que equilibram, finalizam) ou "dinamizantes". Em terceiro lugar as partes musicais são analisadas do ponto de vista do conteúdo temático, como tematicamente similares ou contrastantes.

Como isto, G. não deixa de sublinhar a unidade do processo de criação das formas em música. A tarefa de G. era maior que a simples análise musical, o seu "super-objetivo" era a intenção de dar ao aluno conhecimentos teóricos que lhe permitissem compor música, ou seja, que lhe dessem o sentimento vivo do material musical, o que é impossível sem a compreensão das relações dialéticas

internas. Uma das principais características da concepção de G. é a sua opinião de que as propriedades e regularidades da música estão subordinadas à idéia do todo artístico.

principais
a introdução
e a coda
e a junção

Ao avaliar a importância das partes para a forma (primeiro ponto), junto com as partes principais, G. indica três tipos de partes subordinadas: "introdução", "posfácio, coda" (atualmente para as pequenas construções utiliza-se o termo "complemento") e "junção-passagem" entre as partes principais (em relação às construções pequenas utilizamos mais frequentemente a palavra 'ligação'). Essa classificação já conhecida recebe uma nova interpretação em G. As partes subordinadas são vistas como partes orgânicas do todo da obra, que entram na linha única de seu desenvolvimento e não como acrescentadas a ela ou introduzidas nela. Ao falar de coda, por exemplo, G explica que ela "deve introduzir em algum sentido uma nova luz sobre o material da peça". A coda também é vista sob três aspectos: primeiro ela é definida como uma parte subordinada; ao mesmo tempo é vista em relação à sua estrutura como estável, a que fecha a obra; e, finalmente, está tematicamente ligada com as partes principais, continua o desenvolvimento temático dessas partes, introduzindo uma nova luz no conteúdo temático da obra.

TOYAC

Ao analisar as características estruturais da obra, parte mais detalhadamente desenvolvida, explicando a "estabilidade" das construções, G cita como exemplo de construção estável a **cadência**, definida como elemento mais estatizante. Porém imediatamente ele ressalta o fato de elas não podem ser definidas por si, mas somente a partir do papel que desempenham neste ou naquele contexto. G define a cadência como uma etapa especial do processo do desenvolvimento: "Os processos realizados na cadência são a repetição conclusiva resumida dos processos realizados durante todo um fragmento da obra e somente nestes casos são percebidas como fases finais. É neste sentido que deve ser entendida a ligação da cadência com o conteúdo anterior, e em parte posterior, da obra". Portanto G entende a estrutura da obra musical como processo, o processo de desenvolvimento do pensamento musical. Esta idéia é desenvolvida através de conceitos musicais concretos.

Apresentamos a seguir um resumo das suas definições:

- 1) "Primeira apresentação" do conteúdo temático (termo atual - 'exposição' ou "exposição inicial" do tema, a qual corresponde a construções (frases, períodos) "estáveis", "fechadas".
- 2) desenvolvimento "dinizante", que cria construções "abertas", desenvolve as partes dos períodos, introduções, ligações (aqui um papel decisivo é destinado às **seqüências**, e a certos tipos de imitações).
- 3) Desenvolvimento "estatizante", que "fecha" a forma e cria construções "estáveis". Aqui o papel principal cabe à cadência.

4) "A nova aparição da parte estável", i.e., a reprise como uma etapa especial do desenvolvimento do pensamento na obra - reprise "total", "parcial", "variada" etc.

Nessa classificação a idéia principal é novamente o desenvolvimento e a ligação dos elementos do todo. A definição de cada termo não é absoluta e esstática e deve ser vista no contexto, podendo às vezes as formas ter um papel oposto do prescrito.

Finalmente o terceiro aspecto, sobre as relações temáticas entre as partes, é desenvolvido a partir da idéia do **desenvolvimento**. G estabelece dois tipos de desenvolvimento temático:

1) o tipo diferenciador, quando o movimento do pensamento musical é realizado por meio do mesmo material - o tema é dividido em elementos componentes e eles se repetem de diferentes formas seeparadamente ou em diferentes combinações. G vê nesse tipo uma analogia ao pensamento lógico, quando o pensamento é dividido em partes e com isso se alcança o sentido de cada parte e o seu significado para o todo.

2) O tipo "integrador", que é construído com a constante introdução de elementos temáticos novos (utilização do ^ocntraste temático).

No tipo diferenciador, onde predomina o parentesco, G destaca a formação de uma estrutura "fracionária", de repetições, imitações. No desenvolvimento integrador, onde predomina o contraste dos elementos, há a formação de estruturas "expandidas".

Obs: não tenho o final do texto.

ВЗГЛЯДЫ М. Ф. ГНЕСИНА НА МУЗЫКАЛЬНУЮ ФОРМУ

Наше современное научное понимание природы музыкального формообразования очень многим обязано М. Ф. Гнесину.

Музыкально-теоретические взгляды М. Ф. Гнесина сложились на основе его обширной творческой и педагогической практики. Эти взгляды обобщают и значительно продвигают вперед передовые музыкально-теоретические идеи старших современников М. Ф. Гнесина — в первую очередь его учителя Н. А. Римского-Корсакова и С. И. Танеева.

Свои взгляды на закономерности музыкальной формы М. Ф. Гнесин высказывал в многочисленных лекциях, статьях, на практических занятиях со студентами. С наибольшей полнотой и систематичностью они изложены в книге М. Ф. Гнесина «Начальный курс практической композиции», напечатанной в 1941 году.

Этот глубоко оригинальный музыкально-педагогический труд явился результатом многолетнего опыта преподавания курса сочинения — курса во многом экспериментального, подлинно новаторского. М. Ф. Гнесин поставил перед собой смелую задачу создания такой системы обучения начинающих композиторов, когда юный музыкант с первых же шагов профессионального образования сразу же выполняет задания по «свободному сочинению», не дожидаясь окончания курсов гармонии, полифонии, формы.

Естественно, что новая методическая система требовала и новых музыкально-теоретических определений элементов музыкального языка и композиции — таких определений, которые позволили бы разъяснять учаще-

* Профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения.

муся, еще не знающему законов гармонии и формы, смысл задания. Эти новые музыкально-теоретические определения стали необходимы потому, что прежние руководства и исследования по композиции, гармонии, полифонии, анализу форм были строго рассчитаны на традиционную систему постепенного овладения знаниями «от элементов к целому». Музыкально-теоретическая наука начала XX века лишь нащупывала целостные закономерности развития музыкальной мысли в произведении. Представление о живом единстве музыки еще пока складывалось в основном из суммы отдельных элементов — мелодики, гармонии, инструментовки, структуры и т. д.

И вот М. Ф. Гнесину пришлось решать некоторые, в сущности, основные теоретические проблемы формообразования в музыке.

Автор книги «Начальный курс практической композиции» скромно умалчивает о принципиальной новизне целого ряда теоретических положений книги, о творческом решении основных теоретических проблем. Однако справедливость заставляет признать, что в основе книги лежит глубоко продуманная, оригинальная, отмеченная яркой новизной научная система взглядов на законы формообразования в музыке.

Эти мысли оказались достоянием советского музыковедения в 20-е и 30-е годы, вошли в педагогический обиход, проникли в исследования, диссертации, статьи, учебники ряда советских музыковедов (многие из которых являются учениками М. Ф. Гнесина). И далеко не все музыканты наших дней отдают себе отчет в том, что немало привычных ныне, отстоявшихся положений теории музыки было выдвинуто и впервые сформулировано М. Ф. Гнесиным еще в начале 20-х годов в связи с его практическими занятиями в классе сочинения*.

* Мне посчастливилось быть учеником М. Ф. Гнесина в самой первой группе учащихся-композиторов, когда он начал применять новый метод преподавания композиции — в Музыкальном училище имени Гнесиных в 1923—25 гг. Кроме того, параллельно с классом сочинения, я проходил у М. Ф. Гнесина курс гармонии (по учебнику Римского-Корсакова) и слушал лекции по истории музыки. Могу засвидетельствовать, что уже в те годы М. Ф. Гнесин в развернутом виде излагал нам свои музыкально-теоретические воззрения, на основе которых позже был издан «Начальный курс практической композиции» (С. С.).

Музыкально-теоретические взгляды М. Ф. Гнесина, в которых он в своих прикладных работах, начиная с «Фрегатов», еще в период учения в Петербургской консерватории. Уже в те годы М. Ф. Гнесин приходит к основополагающему утверждению, что музыка является одним из типов мышления: «...в первой своей работе научного характера, написанной в студенческие годы (реферат, зачитанный в консерватории в 1902 году, под названием «Пластическое начало в музыкальном творческом воображении»), я рассматривал музыкальное искусство как своеобразный метод мышления, а не только как способ «выражения человеческих чувств». Несколько десятилетий тому назад подобная постановка вопроса казалась чуть ли не еретической».

Далее М. Ф. Гнесин говорит о «близости музыки к логическому мышлению», о «глубинном родстве между обоими типами мышления».

Эти теоретические положения являются обобщением многочисленных наблюдений над процессами формообразования в классической музыке, поэзии и литературе и в собственном творческом опыте. Они возникли как результат пытливого изучения очень широкого круга гуманитарных наук — от философии и социологии до специальных разделов теории музыки и эстетики.

Конкретизируя свои взгляды на мыслительную природу музыки, М. Ф. Гнесин устанавливает стройную, но при этом очень сложную систему закономерностей, лежащих в основе музыкального формообразования.

Следует отметить, что эта система охватывает в основном закономерности малых форм — предложений, периодов, простой трехчастной формы. Внимание именно к малым формам было связано с практической педагогической задачей, которую ставил перед собой М. Ф. Гнесин, — разработкой методов начального обучения молодых композиторов, когда в поле зрения студентов лежат еще малые формы и даже наименьшие.

Значительная сложность системы закономерностей, найденных М. Ф. Гнесиным, обусловлена, конечно, самой природой музыкального формообразования, достигшего за время своего длительного исторического развития исключительного многообразия и богатства.

... «Начальный курс практической композиции», стр. 13.

И надо сказать прямо, что М. Ф. Гнесин не пошел по пути некой «логической» упорядоченности взглядов на эти закономерности, он смело рассматривает элементы музыкальной формы в их сложной взаимосвязи, взаимозависимости и в живом многообразном развитии внутри музыкального произведения.

М. Ф. Гнесин устанавливает три угла зрения на единый процесс музыкального формообразования. Кратко перечислим их. Во-первых, М. Ф. Гнесин оценивает части музыкального целого с позиций их значимости, так сказать «веса» в форме — в этом смысле различные построения в произведении разделяются на основные и подчиненные.

Во-вторых, определяется структура каждого из построений и устанавливается структурная роль данного построения в форме целого — здесь построения характеризуются как устойчивые или неустойчивые, «смонтированные» или «разомкнутые», «статизирующие» (то есть уравнивающие, завершающие) или «динамизирующие» форму.

И наконец, в-третьих, части (и «частицы») музыкального произведения рассматриваются в свете их тематического содержания как тематически сходные или, наоборот, контрастирующие.

Эти три разных угла зрения подсказаны тремя разными сторонами по существу единого живого процесса формообразования в музыке. И это единство, эту принципиальную неразрывность художественного целого М. Ф. Гнесин многократно и настойчиво подчеркивает, заботливо стремясь оградить ученика от соблазна пассивного механического разложения музыки «по полочкам». Ведь задача М. Ф. Гнесина более широка и более сложна, чем только анализ музыки, — его «сверхзадачей» является намерение вооружить ученика теоретическими знаниями, которые помогли бы практически сочинять музыку, то есть требовали бы от учащегося живого принципиального отношения к музыкальному материалу. А здесь без постижения внутренних диалектических связей и взаимопереходов обойтись уже невозможно.

Пожалуй, одной из самых замечательных черт музыкально-теоретических взглядов М. Ф. Гнесина служит то, что его суждения о свойствах и закономерностях музыки

подчинены целому художественного целого. Вот наглядный пример: определяется общностью чуждого чуждого типа построения, к которому М. Ф. Гнесин дает наименование «разомкнутый», он пишет, что если эти построения «в выполнении учащегося окажутся несвязными, несообразными, лишенными центростремительной силы, то в них просто будут отсутствовать необходимые для всякого художественного произведения качества. Сочиненные построения будут «разомкнутыми», но не в этом смысле, какой придан здесь этому термину»^{*}.

Остановимся на важнейших особенностях первого «угла зрения» — когда части целого оцениваются с позиций их основного и подчиненного значения.

Здесь, наряду с основными частями (предложениями и периодами), в которых излагается тема произведения, М. Ф. Гнесин указывает на три вида подчиненных по значению частей: «вступление», «послесловие, кода» (в тех случаях, когда речь идет о самых малых построениях, в наши дни применяется термин «дополнение») и «скрепление-переход» между основными частями (в применении к малым построениям мы чаще говорим о «связке»).

Эта, казалось бы, давно известная классификация построений получает, однако, в изложении М. Ф. Гнесина своеобразную новую трактовку. Подчиненные части М. Ф. Гнесин рассматривает как органические части целого произведения, входящие в единую линию его развития и отнюдь не «приставленные» к нему или «вставленные» в него.

Особенно содержательно охарактеризована в этом отношении кода как часть формы. М. Ф. Гнесин указывает на двойственную природу коды: с одной стороны, она всегда является дополнительной частью, возникающей после окончания основной части, и, вместе с тем, кода не служит излишним «придатком» — она естественно, «раздвигает рамки произведения» в целом**, то есть играет роль расширения, замыкающего произведение. Подытоживая изложение свойств коды, М. Ф. Гнесин пишет: «Кода должна быть дополнительным звеном в той системе раскрытия (осознания) эмо-

* Там же, стр. 69

** Там же, стр. 66.

целому художественного целого. Вот наглядный пример: определяется общностью чуждого чуждого типа построения, к которому М. Ф. Гнесин дает наименование «разомкнутый», он пишет, что если эти построения «в выполнении учащегося окажутся несвязными, несообразными, лишенными центростремительной силы, то в них просто будут отсутствовать необходимые для всякого художественного произведения качества. Сочиненные построения будут «разомкнутыми», но не в этом смысле, какой придан здесь этому термину»^{*}.

Остановимся на важнейших особенностях первого «угла зрения» — когда части целого оцениваются с позиций их основного и подчиненного значения.

Здесь, наряду с основными частями (предложениями и периодами), в которых излагается тема произведения, М. Ф. Гнесин указывает на три вида подчиненных по значению частей: «вступление», «послесловие, кода» (в тех случаях, когда речь идет о самых малых построениях, в наши дни применяется термин «дополнение») и «скрепление-переход» между основными частями (в применении к малым построениям мы чаще говорим о «связке»).

Эта, казалось бы, давно известная классификация построений получает, однако, в изложении М. Ф. Гнесина своеобразную новую трактовку. Подчиненные части М. Ф. Гнесин рассматривает как органические части целого произведения, входящие в единую линию его развития и отнюдь не «приставленные» к нему или «вставленные» в него.

Особенно содержательно охарактеризована в этом отношении кода как часть формы. М. Ф. Гнесин указывает на двойственную природу коды: с одной стороны, она всегда является дополнительной частью, возникающей после окончания основной части, и, вместе с тем, кода не служит излишним «придатком» — она естественно, «раздвигает рамки произведения» в целом**, то есть играет роль расширения, замыкающего произведение. Подытоживая изложение свойств коды, М. Ф. Гнесин пишет: «Кода должна быть дополнительным звеном в той системе раскрытия (осознания) эмо-

Это — один из многих примеров действительно живого понимания синтетической и диалектической природы музыкальной формы в многообразии ее связей, что так характерно для музыкально-теоретических взглядов М. Ф. Гнесина вообще.

Подходя специально с позиций «второго угла зрения», то есть рассматривая структурные особенности музыки, М. Ф. Гнесин, как мы отмечали выше, говорит об устойчивых, «сомкнутых», «статизирующих» частях формы и неустойчивых, «разомкнутых», «динамизирующих». Эта область определений разработана М. Ф. Гнесиным особенно детально.

Мы не будем пересказывать всей разветвленной системы этих определений и остановимся только на некоторых моментах, представляющихся нам наиболее значительными.

И здесь хочется в первую очередь отметить примеры творческой, антисхоластической трактовки таких совершенно привычных явлений, как, скажем, «устойчивость» построений музыкальной формы. Ясно, что в качестве наиболее очевидного образца «устойчивого» «статизирующего» построения М. Ф. Гнесин указывает на гармоническую каденцию. «Каденция — наиболее действенный статизирующий элемент».

Однако тут же, немедленно, он показывает и «оборот-

* Там же.

своей стороне гармонической последовательности, образующей классическую каленцию. Приведем нечерпывающее точное выражение М. Ф. Гнесина по этому поводу: «Даже наиболее ярко каленционно выраженные сопоставления I—IV—V—I может прозвучать как отвлеченная начальная фраза произведения, если за ним последует тот или иной убедительный тип его развития. Мы в этом случае забудем даже, что обычная роль этого сопоставления — образование каленции... Очевидно, дело не в самих сопоставлениях. Каждое из них может в такой же мере служить целям развития мысли, ее продвижению, как и целым заключительного свертывания и окончательного движения. Не они сами по себе существуют, а та роль, которую они играют в одном или другом случае».

Не следует думать, исходя из этой формулировки, что М. Ф. Гнесин пренебрегает в какой-либо степени внутренней структурой построений и принимает во внимание только их роль в целом. Наоборот! Он убедительно показывает, что каленция, именно в силу особенностей своей внутренней структуры, оказывается способной «стать в соответствующих условиях собственно «каленцией»».

В этой связи, разъясняя природу каленции, М. Ф. Гнесин устанавливает принципиально важный и новый в теории музыки взгляд на каленцию, как на особый этап процесса развития. Этот взгляд, в наиболее концентрированном виде, выражен на стр. 74 его книги: «Процессы, совершающиеся в каленции, таким образом, являются подытоживающим сжатым повторением процессов, совершающихся на протяжении целого отрезка произведения, и лишь при этом условии начинают восприниматься в качестве заключительных фаз. В этом смысле и должна быть понята связь каленции с предшествующим и отчасти с последующим содержанием произведения». И так, мы видим — структуру музыкального произведения М. Ф. Гнесин понимает как процесс развития музыкальной мысли.

Очень важно отметить, что М. Ф. Гнесин раскрывает это понимание процесса в совершенно конкретных музыкально-эстетических понятиях и с большой степенью определенности устанавливает основные принципы развития.

* Там же, стр. 72.

Правда, он не дает единой системы для мышления (как смоделили их распределения в различных областях, что, впрочем, не исключает и их взаимодействия). Но, не представляя собой особого труда собрать материал, можно не представлять особого труда собрать материал, что перед нами система определений, которая лежит в основе целого ряда советских учебников, учебных пособий и исследовательских трудов за последние два-три десятилетия.

Эти определения, характеризующие основные моменты процесса развития музыкальной мысли, таковы:

1) «Первоначальный показ» тематического содержания (в терминологии сегодняшнего дня — «экспонирование» или «начальное изложение» темы или тематического материала), соответствующий «устойчивым», «сожатым» построениям — предложениям, периодам».

2) «Динамизирующее» развитие, образующее «разомкнутые» построения — развивающиеся части периодов, серийны двух-трехчастных форм, вступления, связи, (здесь решающая роль отводится секвенциям, а также некоторым случаям имитаций)**.

3) «Статизирующее» развитие, «закрывающее» форму и образующее в итоге «устойчивые» построения, — ведущая роль принадлежит здесь каленции, кроме того, М. Ф. Гнесин специально останавливается на «статизирующем» значении, которое могут приобретать «повторения» (особенно буквальны)***.

4) «Основная устойчивая часть в ее новом появлении», то есть реприза как особый этап развития мысли в произведении — реприза «полная», «частичная», «вариантная» и т. д.****.

В этой классификации структурных типов опять-таки ведущим «лейтмотивом» оказывается идея развития и взаимосвязанности элементов живого целого. В отношении каждого из структурных типов М. Ф. Гнесин терпеливо разъясняет, что его определение закономерно только в конкретных условиях, в связи с целым, и ни в коем случае не должно догматизироваться в предствлении учащегося.

* Там же, стр. 63, 74, 88—95.

** Там же, стр. 68, 76—85, 96, 97.

*** Там же, стр. 68, 75, 96.

**** Там же, стр. 98.

значения даже такую прямую противоположность типов развития, как «динамизирующая» и «статизирующая», не следует понимать в абсолютном и неподвижном смысле.

В этом отношении особенной глубиной отличаются суждения М. Ф. Гнесина о «динамизирующей» роли секвенции. Указывая на секвенцию, как на наиболее сильное именно «динамизирующее» средство развития, он сейчас же оговаривает относительность этого средства и даже способность его, в определенных условиях, играть противоположную роль — «статизирующую». Эта противоречивая природа секвенции объясняется тем, что она заключает в себе противоречия. А повторения, как справедливо замечает М. Ф. Гнесин, «при множественном применении... утрачивают способность воздействовать как аналог движения и автоматизированного движения. Всякий автоматизм и в моторном, и в зрительном, и в слуховой области, наталкиваясь на порог ощущения, вызывает впечатление статики. Таким образом, повторы в конечном счете ставят грань динамизирующему воздействию секвенций». И далее М. Ф. Гнесин указывает на характерные примеры подобного значения повторений в классической музыке: «Повторы... нередко служат в музыкальном искусстве средством занораживать слушателя, сосредотачивая, оставаясь в его внимание (например Григ — «Смерть Азлы», много примеров можно также найти у Вагнера и Римского-Корсакова)»**.

И, наконец, третий «угол зрения», имеющий в виду тематические отношения частей (тематическое «родство» и «контраст»), раскрывается М. Ф. Гнесиным опытно-такти в свете идеи развития.

М. Ф. Гнесин устанавливает два типа процессов тематического развития:

1) Дифференцирующий тип, когда движение музыкальной мысли осуществляется средствами одного и того же тематического материала — тема разрабатывается на составляющие ее элементы, и они многообразно повторяются по отдельности или в различных сопоставлениях.

* Там же, стр. 77.
** Там же.

М. Ф. Гнесин видит в этом типе развития проблему, которую он называет в этом процессе «динамическую задачу», когда целое расчленивается на части и, тем самым, достигается более полное усвоение смысла каждой части и ее значения для целого*.

2) «Интегрирующий» тип развития, строящийся на непростанном введении все новых и новых тематических элементов (использование тематического контраста).

Этот тип развития характеризуется М. Ф. Гнесиным в следующих словах: «Интегрирование темы — «растание» тематических попевок в новые расширяющие образования, далеко уходящие по тематическому рисунку от основных построений... этот своеобразный способ тематического развития, приносящий неожиданность за неожиданностью, непрерывно утверждающий связь между первоначальной темой и далеко зашедшими и ничем не похожими на нее ответвлениями, есть конструирование целостного образа путем раскрытия черт, потенциально заключенных в мелодических элементах темы»**.

Как видим, и здесь, при постановке проблемы тематического родства и контраста, М. Ф. Гнесин берет эту проблему в живой связи с вопросом о возникающей структуре. При «дифференцирующем» типе развития, когда господствует «родство», М. Ф. Гнесин отмечает образование двойной структуры, повторов, имитаций. В примерах же «интегрирующего» развития, где выступает «контраст» тематических элементов, наоборот, подчеркиваются характерное возникновение «расширенных», слитных структур.

М. Ф. Гнесин указывает даже на стилистическую характерность этих типов для различных эпох. Так, он находит большую склонность к «дифференцирующему» типу тематического развития в музыке. Лишь и еще более значительную роль этого типа в музыке композиторов «могучей кучки»***.

Как и всегда, здесь, при рассмотрении «дифференцирующего» и «интегрирующего» типов тематического развития, М. Ф. Гнесин указывает на относительность этих типов и на возможность их совмещения — он отмечает

* Там же, стр. 104.
** Там же, стр. 105.
*** Там же, стр. 106.