

УДК 781.6+785.75

Дульдиер В.А.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАЗНОТЕМБРОВОЙ ФАКТУРЫ В КВИНТЕТЕ С. ПРОКОФЬЕВА ДЛЯ ГОБОЯ, КЛАРНЕТА, СКРИПКИ, АЛЬТА И КОНТРАБАСА

Квintет С. Прокофьева ор. 39 рассматривается в качестве музыки к балету «Трапедия». На основе исследования разнотембровой фактуры выявляются её темброво-характеристические, структурные и темброво-функциональные особенности. Характеризуется подход композитора к выбору тембров, тембровых групп и их взаимодействия в соответствии с сюжетной логикой балета.

Ключевые слова: балет, квintет, балаган, комплектация инструментов, фактура, разнотембровость, фактурно-тембровые функции инструментов.

В 1924 году во Франции между С. Прокофьевым и русским хореографом Б. Романовым был заключён контракт на создание музыки к камерному балету «Трапедия». Балет был написан быстро, шёл в нескольких городах Германии и Италии и даже имел успех. С. Прокофьев мыслил музыку к балету «Трапедия» также как Квintет, который мог бы исполняться без хореографического действия¹. Впоследствии так и произошло – музыка к балету стала самостоятельным камерно-инструментальным произведением под названием Квintет для гобоя, кларнета, скрипки, альты и контрабаса, соль минор, ор 39.

В данной статье мы будем рассматривать музыкальный материал Квintета в его первоначальном предназначении, а именно как музыку, соответствующую сюжетным перипетиям балета «Трапедия». Можно выделить две составляющие данного подхода:

1. С. Прокофьев написал семь больших балетов и лишь один из них – камерный. Логично допустить, что квintет, исполняющий музыку в балете «Трапедия», воспринимался композитором как мини-оркестр с характеристическими функциями оркестра-целого.

2. В данном случае микро-событийность в музыкальном развитии соответствует событийности в сюжетно-сценическом времени балета.

В основе произведения лежит незамысловатый сюжет из цирковой жизни. Молодая балерина появляется в цирке, знакомится с цирковыми достопримечательностями, и, конечно, с его обитателями. У неё завязывается роман с цирковым артистом. Хозяйка акробатической трапедии – цирковая Примадонна – усматривает в молодой балерине свою соперницу, как в личной жизни, так и в профессиональной деятельности. Примадонна подгова-

¹ Прокофьев С. Дневники (1907-1933). В 3-х томах. – Ч. 2. - Париж, 2002. – С. 256.

ривает отрицательного героя Грубияна расправиться с Балериной. Грубиян использует с этой целью взрыв хлопушки¹.

Жанр произведения воплощает сочетание академического балета и площадного балаганного цирка. В танцевальном плане это синтез традиционной хореографии с элементами акробатики, эксцентрики и пантомимы. По своим свойствам музыка в таком жанровом синтезе должна быть, во-первых, пластичной и танцевальной, олицетворяя балет, во-вторых, с элементами хаотичности, олицетворяя игру балаганного оркестра, в-третьих, с элементами фольклора, олицетворяя народные гуляния. Также она должна содержать комичность и сарказм, связанные с тем, что события в сюжете балета разворачиваются в цирковом балагане, а героями сюжета выступают цирковые куклы, которые пытаются вести себя как люди.

По мнению Г. Сергеевой, балет «Трапедия» - одно из тех произведений сценического жанра С. Прокофьева, в котором оперно-балетные претензии на серьёзность вызвали у композитора иронию, причём недобрую². Особенно, если учесть тот факт, что С. Прокофьев хотел высмеять идею кукольного сюжета, которая уже была представлена в балете «Петрушка» И. Стравинского.

Квintет родился в непростое для автора время активных поисков нового музыкального языка, новых сюжетов и способов их воплощения. С. Прокофьев стремился максимально развить новаторскую линию своего творчества. Поиски в фактуре квintета понимаются композитором как своего рода лаборатория инновационных техник и приёмов. Композитор относил данный квintет к числу своих наиболее сложных и экспериментальных произведений. Состав инструментов, выбранный С. Прокофьевым для квintета, а именно, гобой, кларнет, скрипка, альт и контрабас, никогда ранее не использовался в сочинениях камерно-инструментального жанра. События балета «Трапедия» разворачиваются в балагане – площадном цирке. Как известно, в полупрофессиональные оркестры подобных заведений музыкантов набирали далеко не по строгому регламенту, а просто брали, кого могли. Возможно, в этом одна из причин столь эксклюзивного состава инструментов, избранного композитором для данного сочинения.

Вместе с тем несуразный, на первый взгляд, состав на самом деле абсолютно оправдан и логичен. В данном случае у каждого инструмента – свое конкретное выразительно-смысловое и формообразующее предназначение.

¹ Сведения о либретто приведены в статье Г. Сергеевой «Всё не всерьёз» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.strast10.ru/node/389> / Г. Сергеева // Страстной бульвар, 10 : российский театр: информация, проблемы, тенденции. – 2009. – N 7(117). – С. 72–75.

² Сергеева Г. Все не всерьёз [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.strast10.ru/node/389> / Галина Сергеева // Страстной бульвар, 10: российский театр: информация, проблемы, тенденции. – 2009. – N 7 (117). – С. 72–75.

В дальнейшем мы рассмотрим поочередно: а) общие темброво-характеристические особенности фактуры; б) особенности тембровой комплектации фактуры.

Общие темброво-характеристические особенности фактуры.

Выбор инструментов.

Контрабас присутствовал во всех составах полупрофессиональных оркестров: от местечковых церемониальных до площадных балаганных. Поэтому его просто не могло не быть в квинтете, который в балете играет роль балаганного оркестра. Во-вторых, контрабас олицетворяет отрицательного героя Грубияна. В третьих, в данном произведении контрабас периодически играет в малой и даже первой октавах, в то время как для него типичны большая октава и контроктава. Такая тесситурная трансформация сама по себе говорит о поиске новых красок звучания.

Обратим внимание, что *гобой*, который своим тембром напоминает волынку и скоморошьи пищалки, лучше любого другого инструмента передаёт народный колорит. А это, собственно, и необходимо для создания атмосферы площадного цирка.

Кларнет был самым популярным духовым инструментом в полупрофессиональных местечковых оркестрах, а также в площадных театральных оркестрах. Регистр кларнета расположен на сексту ниже, чем у гобоя. Таким образом, благодаря кларнету в Квинтете расширяется диапазон звучания духовой группы. Кларнет используется в произведении также для имитации взрыва хлопушки.

Скрипка, подобно контрабасу и кларнету, была очень популярным инструментом в самых различных непрофессиональных составах. В данном случае тембром скрипки претворяется нежный, утончённый женский образ.

Альт оказался необходимым как струнный инструмент, который обеспечивает, в противовес духовой группе, дуэты и диалоги в струнной группе. Вторая скрипка здесь маловероятна по тембровым критериям, а виолончель бессмысленна, так как место басовой партии уже занято контрабасом.

Интонационно-тембровые особенности.

Мы сосредоточимся на первой части Квинтета (Moderato), написанной в форме темы с двумя контрастными вариациями¹. Тема, словно маленькая увертюра для цикла, исполняется всеми инструментами, она олицетворяет начало балаганного циркового представления:

¹ В балете первая часть называется «Балерина».

Пример 1. Тема вариаций в первой части (начальный фрагмент):

Edited by Albert Spalding, New York.

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ }
SERGE PROKOFIEFF } *av. 39*
1924

I

ТЕМА

Moderato

Форма темы – трёхчастная репризная: *aba*. С первого же такта для создания атмосферы «организованного хаоса» С. Прокофьев прибегает к особым выразительным приемам. Интонационно-конструктивной составляющей фактуры являются кварто-квинтовые двузвучия в «народном духе»¹. Они присутствуют как в рельефе фактуры, так и в материале фона, где наиболее ярко выражена «балаганная» характерность.

В крайних частях Темы в партиях скрипки и альты кварто-квинтовые ходы направлены навстречу друг другу: у скрипки – вниз, у альты – вверх. В партии контрабаса использован синкопированный ритм, что сыграло не последнюю роль в создании впечатления «хаоса».

В материале «фона», который, как уже говорилось, строится из кварто-квинтовых двузвучий (кроме партии контрабаса), выписаны лиги по две ноты. Но в партиях скрипки и альты – от сильной доли к слабой, а у кларнета – от слабой к сильной доле. Таким образом, вследствие сочетания артикуляционного и ритмического решений в партиях скрипки и альты подчёркивается сильная доля, а в партиях кларнета и контрабаса – слабая.

Теперь о рельефной составляющей фактуры. Исполняемая гобоем мелодия, в основе которой лежат диатонические двузвучия, несёт в себе одновременно пластичность танца и колорит народных гуляний. Кларнет приносит «хаос» своим преждевременным вступлением на одну долю, тогда когда у других инструментов звучит разрешение после каданса – как бы за такт к первой цифре. Но уже в следующем такте с помощью добавления до-

¹ Иногда здесь используется чистая октава.

полнительного квартового двузвучия метроритмическое единство с мелодическим голосом у гобоя восстанавливается.

В основе лирической темы балерины (ц. 4), в которой С. Прокофьев поручил скрипке воссоздать нежный, утончённый женский образ, также лежит диатоническое двузвучие.

Партия контрабаса требует отдельного внимания. Этот инструмент использован не только для создания образа полупрофессионального балаганного оркестра, и не только в целях персонализации инструментов в балете. Контрабас также использован для оригинальных темброво-колористических решений. Синкопирующая партия контрабаса, подчёркивающая танцевальный характер темы, написана в нетипичной для этого инструмента тесситуре. Иногда партия контрабаса располагается выше партии альты.

В средней части Темы вариаций (ц. 3) монолинейный рельеф показывается у альты. Причём, тесситурная плоскость партии альты выше тесситурной плоскости скрипки. Этот темброво-характеристический прием избран автором для решения определённой творческой задачи. Дело в том, что крайние части Темы имеют явно танцевальный характер и воссоздают атмосферу циркового представления, а средняя часть более лирическая и по своему содержанию связана с Балериной и её мироощущением. Мы воспринимаем кукольных персонажей глазами Балерины, которая пытается увидеть под их масками реальные личности. С. Прокофьев подсмеивается над противоречивостью реальной и цирковой жизни и, чтобы это выразить, как бы меняет местами в фактуре скрипку и альт. В результате альт в высоком регистре пытается быть нежным, но получается странновато. Ирреальность кукольной атмосферы усиливает контрабас, «заезжающий» своими глиссандо в первую октаву.

А вот тема Балерины¹, характеризующаяся мелодией скрипки (ц. 4), звучит без шутки и сарказма. Кажется, всё стало на свои места и скрипка воссоздаёт нежный образ. Но вступивший затем кларнет, исполняющий ту же мелодию, но уже на слабую долю, напоминает нам про цирковую балаган и о том, что вокруг лишь кукольные маски.

Весь музыкальный материал чётко делится на фрагменты, отделяемые друг от друга сменами тональности и кадансовыми оборотами. Такая эпизодичность даёт право говорить о принципе монтажности. Повторяющиеся кадансы в конце предложений напоминают заключительные танцевальные фигуры-поклоны русских балаганских представлений.

Роль связующего звена между первым и средним разделами темы выполняет кларнет, усиленный контрабасом. Эта связка является и темброво-характеристическим приёмом. В конце пятой части балета именно кларнет используется для имитации взрыва хлопушки, с помощью которой Грубиян

¹ Слово «тема» в данном случае характеризует закреплённость музыкального материала за определённым персонажем.

расправляется с Балериной. Мы знаем, что первая часть темы вариаций посвящена Балагану, а средняя ассоциируется с образом Балерины. Надо полагать, что данная связка, являясь прототипом будущего взрыва, предупреждает нас о предстоящем конфликте Балерины и Балагана.

В средней части темы, в отличие от крайних, прослеживаются три вертикально-структурные особенности фактуры. Во-первых, если крайние части исполняются всеми участниками квинтета, то в средней части все пять инструментов присутствуют лишь в двух тактах перед четвёртой цифрой. Весь остальной материал исполняется либо без гобоя, либо без контрабаса, то есть без одного крайнего голоса.

Во-вторых, появляются тональные и хроматические пассажи шестнадцатыми – у кларнета квартолями и у альты секстолями. Эта структурная особенность является ещё и темброво-колористической.

В-третьих, появляются терцовые ходы в струнной группе. В третьем такте третьей цифры скрипка и альт, образующие фактурный комплекс, проводят восходящий мелодический ход в терцию. У этого комплекса есть и темброво-колористическая функция. Здесь происходит уход от «народной» диатоники.

Интересно, что в средней части сразу же исчезает элемент хаотичности. Размер длительностей в материале фона пропорционально соотносится между тремя голосами. Контрабас играет четверти, у скрипки – восьмые длительности и у кларнета шестнадцатые. И только в пятом и шестом тактах, когда фактура становится пятиголосной, контрабас «вспоминает» свои синкопы и «организованный хаос» ненадолго возвращается.

В первой части балета присутствуют две вариации – песенная и скерцозная. Разберёмся в фактурных особенностях первой вариации.

Первая вариация (*Listesso tempo*) имеет трёхчастное строение: *aba*. Согласно сюжету балета здесь происходит непосредственное знакомство Балерины с обитателями цирка. В качестве основной интонационно-конструктивной составляющей здесь опять-таки выступают кварто-квинтовые двузвучия. Начало раздела *a* первой вариации представляет собой развитую подголосочную фактуру, где основная мелодия звучит у альты, а подголосок появляется у скрипки¹. Центральным фактурным событием раздела *a* является диалог в духовой группе (т. 7), построенный по принципу комплементарности. Это – двухлинейный рельеф, представляющий собой двухголосную имитационную полифонию. В данном случае для демонстрации единства и взаимопонимания Балерины с одним из акробатов

¹ Здесь и далее автор ориентируется на терминологию организации фактуры, данную в учебнике В.С. Задерацкого (*Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. – Вып.1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. – М.: Музыка, 1995. – С 175–240*).

С. Прокофьев использует в качестве темброво-колористического приёма симбиоз в духовой группе.

В разделе *b* первой вариации основная мелодия звучит уже у контрабаса, который связан с образом Грубияна. Но партия контрабаса написана в скрипичном ключе, согласно записи здесь как будто играет альт. Делаем вывод, что Грубиян пока не решается проявлять свою сущность и просто вышел «на разведку». Далее С. Прокофьев добавляет в виде шестнадцатых в струнной группе сонорный пласт. И эта вертикально-структурная особенность также является темброво-колористической.

Реприза первой вариации обладает наиболее насыщенной событийностью. С первых же тактов основная мелодия звучит в утроенном варианте против подголоска у одной скрипки. Причём, контрабас уже играет в типичной для него большой октаве. Это говорит о том, что Грубиян одержал ситуативную победу в споре. В четвёртом такте показываются разновекторные кварты в духовой группе – элемент хаотичности как символ балагана. А с седьмого такта у скрипки начинаются двойные ноты четвертными длительностями разными интервалами, в том числе и большими секундами – это обида и рыдания Балерины. Причём, плач Балерины звучит на фоне педального диссонирующего аккорда с большой септимой: фа бемоль – ми бемоль, демонстрирующего враждебность «цирка». Конфликт Балерины и участников Балагана в самом разгаре. И тут, как в доброй сказке, в лице второго акробата появляется храбрый юноша и спасает прекрасную героиню. Что же в это время в фактуре? И там, как в сказке, всё радикально меняется: на фоне прозрачной гармонии лирический кларнет «подаёт руку» любви и дружбы Балерине, а скрипка, нежно продолжив тему кларнета, «принимает» это предложение. Всё настолько хорошо, что впервые в балете звучит чистая тоника.

Подведем краткий итог проделанному анализу.

Кварто-квинтовые двузвучия, в качестве интонационно-конструктивной составляющей фактуры, мы будем считать первой основной темброво-колористической особенностью фактурной организации.

Создание атмосферы «организованного хаоса» вышеуказанными средствами будем считать второй основной темброво-колористической особенностью организации фактуры.

Тесситурную трансформацию струнных инструментов будем считать третьей основной темброво-колористической особенностью организации фактуры.

Особенности тембровой комплектации фактуры.

В этом плане мы наблюдаем в Квинтете два основных принципа:

а) принцип темброво-функционального соотношения групп инструментов, например: если рельеф показывается в одной группе, например, в духовой, то фон будет расположен в струнной и наоборот; б) принцип темброво-функционального соотношения инструментов на основе их тембровой ха-

рактёрности. Исключение здесь, пожалуй, может составлять контрабас, который выступает не только в роли струнного инструмента, но и в роли баса.

Рассмотрим тему вариаций в первой части, приведенную в примере 1.

Монолинейный рельеф фактуры здесь представлен партией гобоя. Фоновая часть фактуры является двухкомпонентной – восьмые у кларнета, скрипки, альты и синкопированный ритм у контрабаса. Начиная с первой цифры, рельефная часть становится двухлинейной, она показывается в духовой группе и представляет собой имитационно-контрапунктический вид с неточной имитацией. Фон по-прежнему остаётся двухкомпонентным, но теперь он представлен исключительно струнной группой. Контрабас все так же не несёт функцию баса, являясь одним из компонентов фона.

В первой цифре осуществляется переход от второго принципа тембровой комплектации фактуры к первому. А то, что этот переход происходит за одну долю до первой цифры с целью достижения «хаоса» - это уже темброво-характеристическая составляющая фактуры.

Пример 2. Первая вариация первой части, ц.7, *Listesso tempo*:

The image shows a musical score for five staves. The top staff is marked with a box containing the number '7' and the dynamic marking 'mp'. The second staff also has 'mp'. The third staff has a 'V' marking above it. The bottom two staves are for a double bass. The score consists of five measures, each with a different melodic line in the upper staves and a consistent bass line in the lower staves.

Здесь, опять-таки, в духовой группе используется двухлинейный полифонический рельеф. Септима у альты и секста у скрипки, дополняя друг друга, составляют в материале фона уменьшённый септаккорд от звука соль. Это – первый принцип тембровой комплектации фактуры.

Пример 3. Вторая часть Andante energico, ц.27:

27 a tempo

f pesante e tenuto

f pesante e tenuto

f pesante e tenuto

Тут первоначальная тема «Грубияна» показывается во всей струнной группе. Таким образом, скрипка, альт и контрабас представляют собой фактурный комплекс, объединённый ритмическим унисоном. У кларнета – фоновые половинки, которые лишь в третьем такте переходят в общий ритмический рисунок. Здесь присутствует переход из первого принципа тембровой комплектации фактуры во второй.

Пример 4. Третья часть: Allegro sostenuto, ma con brio:

III

Allegro sostenuto, ma con brio

f sul tallone

f sul tallone

f sul tallone

f sul tallone

Этой темой С. Прокофьев начинает третью часть «Трапеции», которая называется «Прыгуны выпрыгивают». Материал восьмьюми стаккато использован во всей струнной группе и организуется в аккордовый тип фактуры. Скрипка, альт и контрабас, объединённые ритмическим унисоном, создают сонорный комплекс. Фон отсутствует. Этот пример также отнесем к первому принципу тембровой комплектации фактуры.

Пример 5. Начало шестой части, Andantino:

VI

Andantino

Здесь – классический пример организации фактуры по принципу темброво-функционального соотношения групп инструментов. В духовой группе использован двухлинейный рельеф, представляющий разнотемную полифонию. Трёхголосный фон находится в струнной группе. Скрипка, альт и контрабас образуют здесь аккордовый склад.

Пример 6. Пятая часть, ц. 58, Allegro precipitato, ma non troppo presto:

Данный пример иллюстрирует второй принцип тембровой комплектации фактуры – соотношения инструментов на основе тембровой характерности каждого инструмента. Здесь абсолютно нет разделения структурных компонентов фактуры по групповому признаку. И рельеф, и фон комплекуются композитором исключительно с точки зрения тембровой характерности каждого инструмента. Рельеф проходит в партиях кларнета, альты и контрабаса – это полифония с элементами имитации. Фон находится в партиях гобоя и скрипки.

Итак, анализ демонстрирует тонкость и новаторство в использовании С. Прокофьевым темброво-колористического, структурного и темброво-функционального факторов организации фактуры при решении конкретной творческой задачи – музыки к балету «Трапедия».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. – Вып.1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. – М.: Музыка, 1995. – 544 с.
2. Прокофьев С. Дневники (1907–1933). В 3-х томах. – Часть 2. – Париж, 2002. – 841 с.
3. Сафонова Т. Творчество С. Прокофьева: анализ метафизической составляющей. – Саратов, 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-s-prokofeva-analiz-metafizicheskoi-sostavlyayushchei>
4. Сергеева Г. Все не всерьез [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.strast10.ru/node/389> Галина Сергеева // Страстной бульвар, 10: российский театр: информация, проблемы, тенденции. – 2009. – N 7 (117). – С. 72–75.
5. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб.: Издательство «Лань», 2002. – 368 с.

REFERENCES

1. Zaderatskiy V. Muzyikalnaya forma [Musical form]. V 2-h vyip. – Vyip.1: Uchebnik dlya spetsializirovannykh fakultetov vysshikh muzyikalnykh uchebnykh zavedeniy. – M.: Muzyka, 1995. – 544 p.
2. Prokofev S. Dnevniky (1907–1933) [Diaries (1907-1933)]. V 3-h tomah. – Chast 2. – Parizh, 2002. – 841 p.
3. Safonova T. Tvorchestvo S Prokofeva: analiz metafizicheskoy sostavlyayuschey [Creations by S. Prokofiev: Analysis of the Metaphysical Component]. – Saratov, 2009 [Elektronnyiy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-s-prokofeva-analiz-metafizicheskoi-sostavlyayushchei>
4. Sergeeva G. Vse ne vserez [Everything is not serious] [Elektronnyiy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.strast10.ru/node/389> Galina Sergeeva // Strastnoy bulvar, 10: rossiyskiy teatr: informatsiya, problemy, tendentsii. – 2009. – N 7 (117). – P. 72–75.
5. Holopova V. Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm [Theory of music: melody, rhythm, texture, thematism]. – SPb.: Izdatelstvo «Lan», 2002. – 368 p.

Дульд'єр В. Про деякі особливості різнотембрової фактури в Квінтеті С. Прокоф'єва для гобоя, кларнета, скрипки, альту і контрабаса. Квінтет С. Прокоф'єва оп. 39 розглядається як музика до балету «Трапеція». На підставі дослідження різнотембрової фактури виявляються її темброво-характеристичні, структурні та темброво-функціональні особливості. Характеризується підхід композитора до вибору тембрів, тембрових груп та їх взаємодії відповідно до сюжетної логіки балету.

Ключові слова: балет, квінтет, балаган, комплектація інструментів, фактура, різнотембровість, фактурно-темброві функції інструментів.

Duldiier V. Peculiarities of multitembral texture in Prokofyev's Quintet for oboe, clarinet, violin, viola and contrabass. The Prokofyev's Quintet (op. #39) is researched as the music for the «Trapeze» ballet. On the basis of multitembral texture study we can find out its tembro-characteristical, structural and tembro-functional peculiarities. We characterize the composer's approach concerning the choice of timbers, timbers' groups and their interplay in correspondence with the ballet's narrative logic.

Key words: ballet, quintet, buffoonery, instruments' building, texture, multitembrality, texture-tembral functions of the instruments.

УДК 78.03+781.62+78.083.1

Кащенко Ю.Г.

РАЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА БАРОЧНЫХ АФФЕКТОВ КАК ОСНОВА АРХИТЕКТОНИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ КЛАВИРНЫХ СЮИТ И.С. БАХА

Предметом исследования являются системообразующие отношения в клавирных сюитах И.С. Баха, формируемые при посредстве временных связей определенного характера. Анализируется система диалектически сопряженных бинарных оппозиций, внутри которых оба их члена одновременно и взаимозаклучают и активно противостоят друг другу, тем самым рождая энергию, необходимую для циклического развертывания. Формулируется принципиальное жанровое различие между сюитой и сонатно-симфоническим циклом. Принцип симметрии выделяется в сюите в качестве наиболее существенного и определяющего. Системный подход актуализирует потенции постижения целостного смысла сюиты.

Ключевые слова: интегрирующий фактор формообразования, инвариантный временной код, виртуальная ось эквивалентности, симультанная интеграция времен, ось структурной симметрии, архитектурные круги соответствий, типы системообразующих связей.