

УДК 781/78.082

Хуан Цзечуань

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИЗУЧЕНИЯ СОНАТНОСТИ КАК ПРИНЦИПА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

В статье предлагается теоретическое обоснование структурно-функционального подхода к определению принципа сонатности в музыке, определяются пути объединения данного подхода с семиотическим изучением музыкального формообразования.

Ключевые слова: сонатность, музыкальная форма, музыкальная композиция, музыкальная логика, функциональный принцип.

Методологию анализа формы следует понимать как изучение связи музыкальных явлений на основе диалектического единства многоуровневых функционально-структурных соотношений. За структурой нужно видеть (слышать) определяющую ее функцию. Композиционная форма — это ритмически и тонально-гармонически организованный процесс тематических сопоставлений и тематического развития [2].

Так возникает конкретный индивидуализированный уровень функциональных и структурных закономерностей — уровень композиционной формы как данности, как формы конкретного музыкального произведения. *Целью статьи* является определение тех композиционных закономерностей, которые могут быть обобщены понятием «сонатности», открыть их существенное для музыкального формообразования в целом значение. По справедливому наблюдению В. Бобровского, общие закономерности всех композиционных форм реализуются посредством сопоставления и развития различных типов выразительности, видов психологических состояний, связанных с воплощением художественной идеи данного произведения. Характер сопоставлений, сила и степень возможного контраста, пути его реализации — весь этот комплекс действующих сил создает драматургию музыкального произведения, целиком подчиненную его художественной идее.

В. Бобровский вводит два главных термина: 1) композиционная форма как принцип; 2) композиционная форма как данность. Он приходит к некоторым выводам о существовании четырех уровней, на которых действуют композиционно-логические функции музыкальной формы.

Первый из них представляет общие логические функции — они наиболее устойчивы в историческом и стилистическом отношениях и действуют во все эпохи и во всех стилях, так как отражают самые общие логические основы музыкального мышления. Второй образуют общие композиционные функции — они относительно устойчивы в историческом и стилистическом отношениях и также действуют во все эпохи и во всех стилях. Третий и четвертый уровни — специальные композиционные функции и закономерности формы как данности, которые, напротив, исторически и стилистически подвижны.

Отталкиваясь от идеи процессуальности музыки, диалектичной по своей природе (исходя из функционально-процессуальной теории Б. Асафьева [1]), автор подчеркивает, что сущность музыкальной формы как процесса раскрывается через единство двух противоположных тенденций — тенденции к уподоблению и тенденции к обновлению, существующих на всех функциональных уровнях процесса темо- и формообразования.

Существо процессов на каждом последующем композиционном уровне функционально подобно предыдущему, но одновременно выступает в новых структурных условиях, в зависимости от стиля, жанра, художественной идеи. Таким образом, принцип обновления, по мнению Бобровского, двусторонен: обязательная, неизбежная форма его проявления вытекает из разницы структурных условий композиционных уровней; вероятностная, возможная — зависит от художественной идеи музыкального произведения, от конкретного соотношения экспрессивных драматургических функций.

Функциональный подход В. Бобровского находит развитие в теории музыкальной композиции Е. Назайкинского [4], что и позволяет Назайкинскому дать широкое обоснование такого явления, как музыкальная логика. Кроме того, исследование Е. Назайкинского позволяет увидеть зависимость «цикличности» и «сюжетности» в музыке: отталкиваясь от семантических функций композиции, Назайкинский рассматривает на высоком эстетико-художественном уровне явление повторности в музыке. Концепция Назайкинского явилась обобщением наблюдений и размышлений над закономерностями и принципами композиции в инструментальной музыке профессиональной европейской классической традиции — с учетом исторической эволюции музыки и ее естественных предпосылок, к которым относятся законы природы, жизни, мышления, а также с учетом особенностей музыкального творчества, исполнения и вос-

приятія, характеризуючих музикальну культуру ХХ века. Предмет аналізу — не різновидності композиції (форми в узкому сенсі слова), а лежачі в їх основі загальні закони часового розгортання музикальної композиції. Метою даного автора є розкриття найважливіших змістово-смыслових факторів, значення яких суттєво для розуміння загальних і специфічних законів будови музикальних творів тобто її обумовило прагнення показати змістову сторону композиційної структури, її змістову логіку, сформовану в ході тривалої еволюції.

Назайкинський розвиває той метод побудови представлення о музикальній композиції, який дозволяє підходити до неї як до цілотної, одночасно обобщеної моделі твору, розвернутої в умовному композиційному часі.

Музикознавці часто ссылаються на його думку про те, що слово «логіка» по відношенню до музикальної композиції знаходиться в повній згоді з ідеєю трьохсторонності сприйняття, охоплюючого поряд з логікою («логосом») також і «пафос» (емоційну сторону), і «етос» (характер, характеристичне початок). Сполучення слів «логіка» і «композиція» виділяє в функціях останньої саме логічну сторону (логічна грань в композиційній організації твору може бути визначена як її основа). Саме композиційний рівень дає можливість для розгортання сюжетної логіки розвитку, і разом з тим, в силу значущості часового охоплення всіх елементів композиції, він в найбільшій мірі вимагає (для створення цілого враження) роботи мислення, опори на пам'ять, порівнянь, співставлень, визнання тотожності і відмінності, встановлення свого роду причинно-наслідкових логічних зв'язків в часі і так далі, тобто таких операцій, які асоціюються зі словом «логіка» в звичайній мові.

Слідуючи за концепцією Назайкинського, музикальній логікою можна назвати «... художнє ціле, розгортання якого, як самостійного художнього світу, вже перестає бути технікою, хоча і криє в собі» [4, с. 298] Іншими словами, логіка в музиці є важливим змістовим (семантичним) початком, оскільки здатна підкорити собі всі інші сторони «... і тим самим виходить не тільки на перший план, але і надає особливу прелесть проявленню емоцій і характеру, роблячи і ці сторони художнє інтелектуалізованими» [4, с. 299].

Предлагая предельно широкое понимание музыкальной логики, Назайкинский объясняет это тем, что «... подчинение специфическим и строгим законам музыкальной организации делает музыку в ряду других искусств едва ли не самым совершенным инструментом обобщения и конкретной фиксации всего того богатства человеческой культуры, которое накоплено в опыте человеческих отношений, эмоций, образных впечатлений. Музыка выступает как изумительное искусство анализа этой стороны жизни. Она позволяет современным и будущим слушателям, музыкантам, мыслителям общаться с прошлым почти непосредственно в образно-эмоциональной активной деятельности восприятия и исполнения» [4, с. 299].

Вслед за А. Кондратьевой можно обнаружить три типа, по Е. Назайкинскому. Так, к трем основным прототипам музыкально-логического он относит речь, моторику и игру, полагая, что последняя представляет сферу драмы и обуславливает «драматический род построения музыкального произведения». Обращает на себя внимание то, что игровую логику автор считает наиболее сложной, соединяющей, с одной стороны, лирическое, драматическое и эпическое, а с другой стороны — монологические, диалогические, полилогические элементы. Именно ее он называет «логикой поведения», противопоставляя «логике высказывания» и «логике состояния» в художественных объектах, созданных авторами-композиторами и требующих адекватного исполнения, восприятия, музыковедческой интерпретации [4, с. 28; 3].

Автор утверждает тем самым, что до эпохи авторства в музыке не было композиции ни как деятельности, ни как формы художественного музыкального продукта. Таким образом, историческими рамками применимости понятия композиции в европейской музыкальной культуре являются, по-видимому, границы периода шестнадцатого — семнадцатого веков, внутри которых сложился институт авторского права, возникла дифференциация музыкальной деятельности и выделились профессии композитора и исполнителя, а также установились формы фиксации, принципы воспроизведения и восприятия музыки.

Таким образом, музыкальная композиция (по концепции Назайкинского) — это реализованный в произведении *временной план* его развертывания, характеризующийся в рамках высшего масштабного уровня восприятия особым ритмом в последовании частей, их функциональными соотношениями и служащий наряду с другими сторонами целям воплощения художественного содержания

и управления слушательским восприятием. Данное определение позволяет предполагать иерархическое строение музыкальной формы и особым образом систематизированную последовательность в ее развитии, то есть структурные вертикаль и горизонталь, образующие главные исторические векторы становления музыкальной формы. Соната как принцип музыкальной композиции принадлежит к позднему и высшему по функциональной сложности этапам разворачивания данных векторов.

Признание иерархичности музыкальной формы позволяет выделять (в учении о форме) простые и сложные формы; к особой группе относят циклические композиции (сложные формы рангом выше простых и ниже циклических, хотя иногда протяженность во времени и реальная внутренняя сложность формы может и не соответствовать шкале рангов). Иерархичность лежит и в основе соотношения построений внутри одного и того же произведения (мотив — фраза — предложение — период и так далее).

По принципу иерархичности разномасштабные построения и целостные композиции обнаруживают и элементы сходства — как музыкально-специфические (интонационная, гармоническая, а часто и тональная замкнутость), так и аксиоматически всеобщие — необратимость времени, наличие начала, середины и конца.

Одним из важнейших положений общей теории композиции, следуя за концепцией Е. Назайкинского, можно считать: положение о масштабно-временной иерархии музыкального произведения; функциональный подход и положение о диалектике части и целого.

Персонажи музыкального сюжета, как отмечает автор, в музыке специфичны (герои безымянны, переменчивы). «Мелькнув на мгновение как образ героя, действующая сюжетная эфемерида вдруг становится потоком речи, настроением, раздваивается, распыляется, чтобы затем, может быть, снова вызвать характеристические предметные ассоциации, а еще через некоторое время снова раствориться в фоне. Такая переменчивость может парадоксальным образом сочетаться с ощущением устойчиво определенных сюжетных линий развития, действия, перемещения раз обрисованных и персонифицированных в потоке сил» [4, с. 65–66]. Эфемерность музыкальных персонажей вовсе не уничтожает их предметности. В музыкальной пьесе роль носителя какой-либо сюжетной линии может выполнять едва ли не любой элемент музыкальной речи, ткани, синтаксиса, композиции, — как справедливо утверждает Е. Назайкинский.

Фактурной фигуре, мелодичному обороту, теме, как актерам, гораздо легче играть роли отвлеченных действующих сил — идей, понятий, состояний, нежели актерам-людям, которые и при исключительно широком амплуа не так часто замещают абстрактные категории (лишь в подчеркнуто аллегоричной пьесе). Благодаря своей безымянности актеры музыкального театра обеспечивают сюжету возможности почти алгебраического обобщения, при котором за каждым индексом формулы стоит широкий круг самых разных жизненных явлений, а конкретизация подтекста оказывается делом фантазии слушателя и исполнителя, подсказывается программными указателями композитора, а чаще всего ценится как многозначная и собирательная. Это позволяет в сюжетном описании замещать имена героев, характеристики эмоций и идей названиями синтаксических и композиционных единиц и определениями их собственно музыкальных свойств.

При этом, однако, возникает опасность технологического уклона, забвения важности ассоциативного ореола, окружающего не только каждую музыкальную фигуру, но и их отношения, несущие основную смысловую нагрузку в музыке, опасность, не менее страшная для понимания и восприятия музыки как искусства, чем попытки однозначного перевода музыкального сюжета на язык конкретного литературного описания.

Специфика музыкальных персонажей сказывается на особенностях развертывания сюжета, на построении композиции. Их зыбкость, их структурное и качественное разнообразие позволяют добиваться едва ли не любых композиционных решений. В сюжетной ситуации проявляет себя *особое единство художественного пространства и времени*. Под ситуацией Назайкинский понимает сюжетный срез, конфигурацию, объединяющую как действующие силы в их комплексной противоречивой телеологии, так и все фоновые факторы [4, с. 68]. Событие как сюжетная единица является результатом столкновения, взаимодействия сил и линий их развития. Так, Ю. Лотман в анализе литературного сюжета принимает за событие любое нарушение норм, сложившихся в жизни, языке, тексте.

В музыкальном сюжете, как отмечает Назайкинский, не только герои, но и события являются обобщениями целых групп и классов всевозможных жизненных явлений, случаев, происшествий, мотивов. В музыкальном произведении (в отличие от литературного) любой переход может быть воспринят как событие. Если сюжет есть связанная

и необратимая во времени последовательность отражений в произведении событий жизни, то композиция — это диктуемая художественными соображениями, интуицией и волей автора, а также законами рода, вида и жанра искусства фактическая расстановка материала.

В инструментальной пьесе сюжетные события, в силу их обобщенности и музыкальной специфичности, не отграничиваются столь резко от собственно композиционных и могут отождествляться с ними. И все же дифференциация сюжета и композиции позволяет более тонко оценивать музыку как развертывающееся во времени содержание. Так возникла традиция сопоставлять «композицию» и «драматургию», с которой принято связывать главным образом сюжетную сторону развития. Используются для этой цели также термины «интонационная фабула» и «тонфабула».

В музыке сюжетная интрига практически невозможна и построение даже незамысловатой фабулы непросто, ибо нет фиксации имен, предметов, обстоятельств. Но зато усложняется и рафинируется композиция. Музыкальная логика, как показывает анализ музыковедческой литературы, чаще всего описывается через совокупность принципов.

Прежде всего, это принципы, определяющие связь музыки с коммуникативным и историко-культурным контекстом; в эту группу входят общие принципы, соотносящие музыку со слушателем: принципы направленности на слушателя, множественного и централизованного воздействия, следования инерции восприятия и нарушений инерции. Связи музыки с историей, с эволюцией жанров, стилей, языка отражаются в принципах «обобщения через жанр», стилизации, пародирования и т. п.

Вторую группу образуют принципы, определяющие характер тех или иных типов самой музыкальной композиции и соответствующие этим типам способы развития материала, принципы построения и прочтения текста (например, принципы сонатности, трехчастности, рондальности, цикличности, то есть «форма как принцип»).

К ним принадлежат:

а) принципы развития музыкального материала: вариационный и вариантный; принципы разработки и свободного развертывания, уподобления и обновления, принцип монотематизма;

б) принципы, относящиеся к организации художественных средств в произведении, — параллелизма, контрастности и комплементарности или дополнительности, принцип парности необычных средств, принцип экономии;

в) принципы, связанные с общей характеристикой законов музыкальной композиции, — принцип иерархичности формы и подобия уровней, принцип целостности, замкнутости, пропорциональности; экспозиционности, развития, репризности, вступления, завершения; сопоставления, сквозного развития, повторения, контраста, тождества, арочных связей (то есть отношения между частями целого и фазами движения, волнообразности, трехфазности, скачка и заполнения, предвосхищения, вторжения, перелома, определяющие характер отражательных и моделирующих возможностей и нек. др., в том числе — принципы, связывающие музыку с действительностью и порождающие попытки однозначного перевода музыкального сюжета на язык конкретного литературного описания.

Е. Назайкинский обсуждает четыре условия репризности, для существования которой, прежде всего, необходимо наличие некоторого временного расстояния, удаление от первоначального изложения материала. Кроме того, для ощущения репризности необходим эффект повторения мысли, а не только словесной или интонационной конструкции (собственно реприза возникает тогда, когда складывается впечатление повторения мысли в иных условиях, в ином контексте, а не эффект повторения слов или интонаций, включенных в выражение разных мыслей или в разные фазы развития). В-третьих, реприза наиболее естественно возникает при ослаблении или полном снятии метрического корреспондирования ее с первоначальным проведением тематического материала (в инструментальной музыке такое корреспондирование в сочетании с мотивно-тематическими повторениями дает эффект синтаксических связей и синтаксических смыслов; оно как бы компенсирует отсутствие смысловых отношений, обеспечиваемых в пении предметными, конкретными значениями слов). Наконец, репризности способствует контрастный характер частей, разделяющих экспозицию и репризу (именно контрастность, нарушая ощущение единства музыкального развития, требует своего же отрицания в репризе) [4].

На синтаксическом масштабном уровне (в рамках запева, фразы, предложения, периода, несколько менее — в простых формах) специфической функции репризности препятствуют:

- сильное метрическое корреспондирование;
- синтаксическое осмысление повторов (то есть близость повторяемых элементов во времени и принадлежность высказывания

одному лицу, одному голосу, музыкальному инструменту или группе монологического типа).

Следовательно, реприза (в отличие от буквального повторения) есть повтор мысли в другой музыкально-смысловой ситуации. Буквальное же повторение вызывается нередко служебной задачей — закрепить в памяти слушателя музыкальную тему. Если в вариационном повторении угадываемая слухом тема предстает в изменении самого тематического материала, то в репризе неизменный тематический материал несет ощущение функциональных изменений. Все ранее указанные способы и приемы развития объединяются под эгидой сонатной формы, преобразуясь в феномен сонатности.

Сам термин «сонатность», употребляющийся в отечественном музыкознании наряду с другим, близким ему по значению понятием «симфонизм» (а иногда и в качестве синонима последнему), имеет достаточно много смысловых оттенков. Однако все они так или иначе сводятся к двум основным значениям термина «сонатность»: в более широком плане — это эстетический принцип, качество мышления, что предполагает противоборство начал, их диалектическое соотношение, конфликт и как следствие — достижение нового результата; в более узком и конкретном плане — это ряд композиционно-технических принципов, предполагающих, прежде всего развитую, ладотональную и тематическую основу.

Говоря о сонатности в узком смысле, необходимо отметить, что она может проявляться и в рамках других музыкальных форм. Точно так же сонатность, как эстетический принцип, не исключает возможности реализации в «несонатных условиях», например, в жанре миниатюры. В этом отношении обнаруживается родство сонатности с явлением симфонизма, предполагающим, по определению Б. Асафьева, непрерывность музыкального сознания, когда не один элемент не мыслился и не воспринимался как независимый среди множества остальных [1], и также реализующимся в различных музыкальных жанрах. В то же время, будучи связанным с закономерностями сонатной формы, принцип сонатности, в сравнении с симфонизмом, отличается более определенной структурной организованностью, он «должен включать в себя ряд логических моментов, непрерывно связанных между собой». Как указывает О. Соколов, этих узловых моментов — три: «1) контраст исходных музыкальных образов; 2) взаимодействие их в процессе развития; 3) качественно новый результат, к которому приводит это действие» [5, с. 197].

Широта н универсальность обоих принципів дозволяє дослідникам знаходити їх властивості не тільки в музиці, але і в інших видах художественного творчості. Подібне явище О. Соколов пропонує називати «принципом функціонального подобию» [5]. По його думці, сонатну форму, при всій її укороченості в специфічно музикальному матеріалі, не можна вважати чимось абсолютно імманентним музиці; модель відносин, яку вона втілює, знайшла в музиці вище і, видимо, найбільш адекватне вираження, але подібність такої моделі може в принципі виникати едва ли не во всіх процесуальних явищах.

Таким чином, сонатність як принцип музикальної композиції виражає те структурне єдинство множини фактурно-тематических моментів часового становлення музики, яке обумовлено загальною для художественного свідомості ідей взаємозалежності тождества і контраста, повторення і оновлення, завершення і початку.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — Кн. 1 и 2. — 376 с.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. — М. : Музыка, 1978. — 336 с.
3. Кондратьева А. Изучение музыкально-теоретических дисциплин в контексте современной образовательной системы / А. В. Кондратьева. — Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : [зб. наук. ст. / гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Друкарський дім, 2011. — Вип. 14. — С. 316–323.
4. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
5. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : [Монография] / О. В. Соколов. — Н. Новгород : Изд-во ННГУ, 1994. — 220 с.

Хуан Цзечуань. Теоретичні передумови вивчення сонатності як принципу музичної композиції. У статті пропонується теоретичне обґрунтування структурно-функціонального підходу до визначення сонатності в музиці, визначаються шляхи об'єднання даного підходу з семіотичним вивченням музичного формотворення.

Ключові слова: сонатність, музична форма, музична композиція, музична логіка, функціональний принцип.

Juan Tszechuan. Theoretical background studying sonatas as a principle of musical composition. The paper presents the theoretical basis of structural-functional approach to determining sonata in music, defines ways combining this approach with the semiotic study of musical forms.

Key words: sonata, musical form, musical composition, musical logic, functional principle.



УДК 782.01+782.1/784.95

Чжен Цзинь

О ДВОЙСТВЕННОСТИ И ЕДИНСТВЕ СОДЕРЖАНИЯ ОПЕРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В статье разрабатывается герменевтический подход к изучению содержания и музыкально-композиционной формы оперы. Определяются словесный и музыкальный аспекты жанровой формы оперы в их семантическом противопоставлении и концепционном единстве.

Ключевые слова: словесный язык, музыкальный язык, слово в музыке, опера, оперная поэтика.

В процессе интерпретации оперного произведения возникают трудности двух родов: как понимать словесно-литературную, словесно-поэтическую основу оперы, что ее обусловило и какую роль в ее создании играет сам композитор; как понимать и какими средствами воссоздавать музыкальную сторону оперы, которая обладает собственной, и весьма высокой, степенью художественной самостоятельности, претендует на основной семантический ряд оперного произведения.

В ряде исследований А. Самойленко развиваются предпосылки развития двух основных подходов к изучению оперы как синтетического и полифункционального феномена, а также содержатся объяснения их жанрового единства [3–7]. Прежде всего, из предложенных данным автором теоретических положений обратим внимание на то, что полимодальность, семантическая множественность сознания, с одной стороны, ограниченность, содержательная неполнота словесного высказывания (слова как формы и способа общения и сообщения смысла), с другой, заставляют ставить вопрос о том, достаточно ли сознанию одного языка, пусть даже такого общепризнанного и сложнофункционального, как словесный.