

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.01+781.42

Г. Завгородняя

ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛЕКТИКИ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ КООРДИНАТ

Обоснована идея доминирования логики полифонического мышления, формирующая особенности пространственно-временных отношений, в современной музыке. Обнаруженная сложность, неоднозначность звукового процесса в полифонии позволила охарактеризовать рождение полифонического многоголосия как результат многоуровневых обобщений, которые обогащаются на каждой ступени развития новым содержанием.

Ключевые слова: полифония, музыкальное мышление, полифоническое мышление, контрапункт, музыкальный стиль, полистилистика, музыкальное пространство, комплементарность.

Основные принципы современного композиторского мышления явно демонстрируют историческую параллель между художественными процессами в музыке XX века и периодом становления законов полифонического мышления. Это именно те законы, которые прорастали, сформировывали свои параметры в «законодательном» пространстве гетерофонии — в первоначальном типе структурирования музыкальной ткани. Это дает нам некое право предположить, что полифоническое мышление исконно присуще музыке, как временному виду искусства. Ставшие для нас уже классическими приемы организации вертикали и горизонтали в полифонии кристаллизовались на протяжении многовековой эволюции музыкального мышления. Высокая эстетическая избирательность, ассоциативность и метафоричность музыкального мышления выстраивает сложную функциональную организацию, в которой каждая смысловая единица не только

выполняет определенную роль, но и является самостоятельной независимой системой со своим индивидуальным аспектом выразительности. Иначе говоря, музыкальный язык по своей природе — полисистемная структура, что и сообщает такую глубину выразительности каждому элементу и такую степень их самостоятельности в структурировании художественного целого.

Каждый элемент языка в музыке уже является *продуктом творческой деятельности*, так как возник на определенном этапе эволюции художественного мышления. К примеру, *звук* выделяется в особую категорию и становится *музыкальным* только с приобретением им точной высоты, зависимой от количества колебаний струны или струи воздуха. *Ритм* — изначальная природная основа самой жизни, в музыке становится не просто элементом языковой системы, а ее *самостоятельным энергетическим центром*. Он обладает такой огромной внутренней потенциальной динамикой, которая оказывается способной быть единственной основой индивидуальности музыкальной композиции (например, джазовая традиция, сочинения для ударных инструментов соло, включения перкуссии как самостоятельного выразительного компонента общей драматургии в сочинениях многих современных авторов и т. д.). Речь идет не о *стремлении* к самостоятельности, а о *возможности* обладать этой самостоятельностью в общей системе музыкального языка.

Таким образом, функциональная взаимозависимость всех, составляющих языковую систему элементов, присущая любым его разновидностям в искусстве, в музыке насыщена более своеобразной и сложной системой взаимоподчинения. Отсюда и возникает своя специфика пространственно-временных характеристик, учитывающая временной характер музыки как вида искусства. Главный акцент при формировании музыкального пространства направлен на постепенность, на процессуальность, на целенаправленный ход развития событий. Музыкальное пространство разворачивается во времени с постепенным подключением всех его аспектов. Цельное представление о закономерностях данной музыкальной драматургии того или иного произведения возникает постфактум, с одной стороны, с другой — одновременно с началом разворачивания музыкальной ткани, так как специфическая выразительность каждого элемента нацеливает на образную характерность всего «объема» музыкальных событий. Так называемый аспект *художественного предвидения* в музыке приобретает особую выразительную емкость, он и определяет

то качество музыкального высказывания, которое непосредственно связано с жанрово-стилевыми параметрами произведения, четко очерчивающими выразительность песенно-танцевальных жанров либо масштабность симфонического высказывания. А специфический «информационный обман», как в си-бемоль минорной сонате Ф. Шопена, — явно демонстрирует во вступлении к теме главной партии фактурный прием, типичный для романса или песни. Композитор, таким образом, особо ярко выделяет личностный характер взволнованного, трепетного высказывания. Индивидуальность трагедии усилена речитативно-декламационной «вокальностью» основной мятущейся, словно «разорванной в клочья» темы главной партии на фоне типично романсового аккомпанемента.

Можно предположить, что именно подобная самостоятельность элементов языка во многом определила пути эволюции музыкального мышления. От древнегреческой монодии наблюдается процесс постепенного обособления подголосочных разветвлений гетерофонии. Далее, в законодательную систему графичности мелодических линий строгого стиля, который отражает эмоционально-сдержанную эстетику средневековья, постепенно проникает яркая образная индивидуализация самостоятельных линий свободной полифонии. Такое внимание к выразительной индивидуальности каждого голоса заключает основные параметры эстетики Высокого Ренессанса, с ее направленностью на характерность личности как уникального явления. Этим и обусловлено, в конечном счете, зарождение и развитие многочисленных жанров вокально-инструментальной сольной, ансамблевой, оркестровой и оперной музыки. Из ограниченных рамок церкви музыка проникает во все сферы жизни, затрагивает все стороны человеческого бытия, поднимая на особый пьедестал понятие *Личности*, как наивысшее проявление жизненных ценностей. Режиссирует музыкальное пространство полная ладофункциональная система, как законодательная база постепенно зарождающегося гомофонно-гармонического стиля. Самостоятельность полифонических линий регулируется гармоническими созвучиями, находящимися в строго нормированных функциональных отношениях. Таким образом, богатство функциональных связей, жанрово-стилевых показателей данной эпохи исподволь формирует специфику сонатно-симфонического мышления. На столь многоликой основе зарождается сквозная линия музыкальной драматургии *сонаты*. Она возникает на основе и полифонических законов единого развертывания музы-

кальной ткани, и типичного для гомофонии поэтапного становления драматургии на базе функционального соотношения всех формообразующих единиц художественного целого — от темы главной партии и экспозиции, до первой части и цикла в целом. На основе яркой системы ладотонального развития, как одного из главных звеньев музыкальной драматургии сонаты, основана линия сквозной работочности, сообщающая и каждой теме, и общему становлению формы особую степень целенаправленности и напряженности. Но усилены эти целенаправленность и напряжение приемами полифонического развития, которые проникают во все разделы формы.

Последующая романтическая полиструктурность композиционных решений, к примеру, поэмность, свободные вариации или рондо, фортепианные и вокальные циклы Р. Шумана, Ф. Шуберта, И. Брамса, Ф. Листа, обусловлена проникновением в них принципов и сонатно-симфонического, и сюитного мышления. Происходит своеобразное «расщепление» музыкального мышления, что приводит в современной музыке к особой индивидуализации систем сосуществования пространственно-временных координат. В музыкальных композициях XX, XXI столетий наблюдается и доведенная до максимума самостоятельность звука в сериальности, пуантилизме, и наличие в качестве основных точек отсчета опорных тонов, открывающих и завершающих произведение, и слияние звуковой массы в кластеры или полипластовые ее расслоения, расчленяющие пространство на многозвучные самостоятельные линии (сонористика). Таким образом, система контрапунктирования проходит длительный путь совершенствования изначальной установки «нота против ноты», просвечивая законы музыкального пространства с позиций его полифонических закономерностей.

Наблюдаемое в музыке XX века взаимодействие между индивидуализированными, внутренне многослойными и сложными по структуре тематическими пластами — раскрывает всю многомерность и напряженную глубину музыкального пространства во всей объемности его измерений. Возникает, таким образом, категория *пространственности как средства особой выразительности*. Это и прозрачность очертаний контуров фактуры, словно устремленных к бесконечности космических далей, как у В. Сильвестрова, к примеру. Это и многозвучная насыщенность «слоистых» кульминаций Д. Шостаковича, и тотальная импульсивность ритмоэнергетики партитур И. Стравинского, словно извергающийся вулкан из глубин челове-

ческого подсознания и основ рождения бытия. Особая многомерность простора и тишины наблюдается в партитурах В. Гаврилина и Г. Свиридова, которая очерчивается лишь отдельными живописными штрихами. Возникает, на наш взгляд, та специфическая грань выразительности, проявляющаяся в отражении безграничности великого покоя вечности, что лежит у истоков истории судеб многих народов. Несомненно, эти истоки подпитывают многие линии музыки XX и начала XXI веков.

Опора на самостоятельность каждого из элементов музыкальной ткани — одна из направляющих основ музыкального мышления, которая несомненно находится у истоков тематизма и его развития. Иными словами, подразумевается та самостоятельность, которая присуща и отдельным элементам, и приемам их взаимодействия, она опирается в своей основе на *полифонизм музыкального мышления*. Полифония — особая законодательная система, в базе данных которой преобладают центробежные силы, регулируемые в каждой стилевой системе индивидуально. Но сам факт *движения* от звука к звуку, от мотива к мотиву, от созвучия к созвучию, от звука к кластеру, от линии к пласту *полифоничен* по своей природе и является одним из основных истоков музыкального мышления. Музыкальное мышление и формирует, и отражает внутренние основы такого особого вида искусства, как искусства звуков в его индивидуальной выразительной системе времени. Подразумевается тот параметр художественного времени, который предполагает характерность пространственных показателей как главного аспекта музыкального смысла. Именно диалектичность взаимоотношений пространственно-временных координат и предопределяет особую роль полифонии в эволюции музыкального искусства как единой линии разворачивания, освоения, изменения и отрицания, и утверждения основных законов музыки как вида искусства.

Контрапунктическая и имитационная техника полифонических форм продолжает формировать музыкальное пространство по диагонали в сонатно-симфонических циклах классиков, романтиков и приобретает особые черты в современной музыке, где основные приемы полифонического мышления предопределяют и законы композиции, и специфику процессов формообразования. Прелюдийность Первой части Лунной сонаты Л. Бетховена обращена к чертам полифонической сонатности, истоки которой в сонатах Д. Скарлатти, сыновей И. С. Баха, проецирующие своеобразную арку к полифо-

нической сонатности в музыке XX столетия, в творчестве Д. Шостаковича. П. Хиндемита, А. Онеггера, Ю. Ищенко, М. Скорики. Преобладание приема сложного контрапункта в развитии тем главных и побочных партий в героических сонатах Л. Бетховена используется как своеобразный способ «игры регистрами», подчеркивающий оркестральность мышления композитора. Мы наблюдаем множественные формы канонического секвенцирования и различных стретт в разработках сонат И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, а также канона как способа изложения основной темы (к примеру, соната до минор Ф. Шопена, Восьмая симфония Д. Шостаковича). Одним из ярких аспектов полифонизации сонаты является введение различного рода фугированных эпизодов в разработочные разделы. Таким образом, проявляется, отмеченная нами *единая линия* в общем процессе музыкального формообразования, которая сосредоточивает тот запас напряжения, который исконно присущ полифонической ткани. Пульсация зон напряжения и есть внутренний стержень, *определяющий выразительность художественной концепции*, то есть определяющий суть всего художественного процесса.

Следовательно, под *полифонией* мы понимаем, так же как и все ее исследователи, сочетание самостоятельных или стремящихся к самостоятельности линий в одновременности. Это незыблемый закон полифонии, отличающий ее от всех других видов многоголосия. Но при этом мы особо подчеркиваем мысль о том, что эволюционирует *норма их сочетания по вертикали*, приводящая к различным стилевым показателям и в историческом аспекте в целом (барокко, классицизм, романтизм и т. д.), и в творчестве каждого композитора индивидуально. Эволюционирующие аспекты музыкальной вертикали в каждом из исторических индивидуально-авторских стилей — проявляются по-разному. В строгом письме, например, наблюдаем независимость звуков, регулируемых интервальными отношениями и по горизонтали, и по вертикали. Функциональное соподчинение в рамках ладотональности определяется логикой основных и побочных созвучий и выходит из данной системы соподчиненности в сферу соотношений, стремящихся к абсолютной самостоятельности всех компонентов (к примеру, партитуры В. Лютославского, К. Пендеревского, К. Штокгаузена).

Но в эволюции музыкального мышления проявляется и другой незыблемый закон музыкального пространства, а именно: чем независимее единицы целого, тем жестче нормы их соподчинения.

Поэтому, при всей самостоятельности, независимости всех двенадцати звуков серии, они в процессе своего озвучивания в пространстве рисуют контуры определенного звукового графика, выразительность которого обеспечена спецификой рисунка, усиленного темброво-регистровыми аспектами и общей направленностью движения. Поэтому так контрастны, многозначны и выразительны темы, опирающиеся в своей основе на сериальную технику. Нет, пожалуй, ни одного современного автора на стыке столетий, в произведениях которого тематизм не формировался бы в атональной системе и не опирался бы на технику сериального письма. Тем не менее, каждый из авторов неповторим в индивидуально-стилевом параметре освоения своего личного музыкального пространства.

Звук, как самостоятельная единица музыкальной вселенной, предполагает неизмеримую множественность комбинаторных сочетаний. Следовательно, говоря о современных аспектах композиторского письма, мы предполагаем совершенно индивидуальный срез его анализа. В. Сильвестров, М. Скорик, Л. Дычко, А. Козаренко, К. Цепколенко, В. Рунчак, А. Загайкевич — творческие системы, просвечивающие стилевую индивидуальность, расширяющие представление о полистилистике в искусстве прошлого и нынешнего столетий. Партитуры их симфонических или хоровых полотен поражают тщательностью, рафинированной изощренностью соотношения разворачивающихся во времени звуков, линий, пластов, непредсказуемости последовательности этапов музыкальной драматургии. Это высшая форма проявления полифонического мышления, опирающаяся на особые нормы функционирования вертикали, в основе которого — логика пульсации напряжения, график кульминационных точек которого вырисовывает индивидуальность рельефа общего формообразующего процесса. Цель подобной драматургии — уникальная неповторимость личного философского осмысления любых даже исторических событий, но с авторской точки зрения. Кантаты В. Сильвестрова, оратории А. Козаренко, Камерные симфонии К. Цепколенко, инструментальные полотна М. Скорика, Ю. Ищенко, Ю. Гомельской и других — требуют столь же индивидуального подхода и осмысления сути художественного процесса во всей масштабности диалектического процесса его становления. Полифонизм мышления современных авторов обуславливает ту степень самостоятельности и самих звуков, и приемов их сочетания, ту самостоятельность, которая определяет неповторимость личностного понимания

музыкального пространства во всей многогранности возможностей формирующих фактуру элементов. Самостоятельность тех или иных элементов, которую исследователи оценивают как *определяющий* аспект полифонического многоголосия, обеспечивается законами использования диссонансов (интервалы, созвучия, кластеры). Кроме того, в современной музыке, подобно принципам строгого письма, движение от звука к звуку энергетически подпитывается попеременным выбором опорных тонов, особым их выбором в начале и в завершении. Различия или «одновысотность» начального и заключительного звуков создают на расстоянии «баланс» напряжения, имеющий особое значение в развертывании музыкальной драматургии. Чем ярче диссонирующие отношения между элементами, тем динамичнее общее многоголосие, тем ярче высвечивается полифонизм законов его организации.

Обязательный аспект полифонизма фактуры — принцип *ком-плементарности*, закон, присущий любой полифонической ткани. Именно данный закон обеспечивает момент регулирования голосов на основе их соподчинения, взаимозависимости, и чем независимее компоненты, тем принципиальнее нормы их соподчинения между собой и тем совершеннее архитектура общей музыкальной композиции, что так объединяет законы полифонической музыки с архитектурой. Особым совершенством музыкальной архитектуры отличается fuga, как олицетворение полифонических законов и высшей форме проявления структурно-временных законов существования музыкального пространства. Любая fuga может быть представлена в виде графика попеременного вступления голосов, охвата регистров и особой логики в постепенности развертывания ее пространства. От концентрированной, подчеркнуто выдержанной темы, как своеобразного ядра или до предела сжатой пружины как сгустка интонационного напряжения, до постепенно-поступательного завоевывания музыкального пространства произведения. Формирующие fuga приемы остинато, органнх пунктов, стретты; сочетания выдержанных звуков с ленточным голосоведением, нередко основанным на двойных нотах (терциями, секстами, децимами) на фоне лапидарно выдержанного тонуса других голосов; особый эффект сходящегося-расходящегося движения и многие другие приемы — создают постоянно пульсирующую ткань с попеременностью кульминационных зон в каждом из голосов. Стремление в fuga к вуалированию цезур (движущиеся кадансы), асинхронности общего движения, разно-

временности вступления голосов с их переменным подключением подчеркивает логику единого движения, с особым, столь типичным для полифонии, уровнем общего напряжения музыкальной ткани.

Эти приемы единого движения лежат у истоков формообразующих законов в каноне, в принципах формирования полифонического тематизма, в периоде единого строения, в старинной двухчастной полифонической форме и в **фуге**, как высшей форме, объединяющей все принципы проявления полифонического мышления. Направленность этого единого движения, его «нацеленность» на тонико-доминантовые отношения формирует законодательную базу полифонических форм и является внутренним истоком формообразующего процесса гомофонных форм вплоть до **сонаты**, как высшего проявления логики гомофонно-гармонического стиля. Тонико-доминантовый контраст между темой и ответом в фуге усиливается тембром, регистром, подключением контрапунктических линий противосложений и направлен на яркое *пространственное* высветивание каждого проведения основной темы, на усиление самостоятельности регистровых зон в общем аспекте экспонирования и развития темы. Мы замечаем те же отношения и в сонате между главной и побочной партиями. Но в сонате сопоставляются разные темы как экспозиция не только тематического материала, а экспозиция конфликта, основного тезиса, импульса, как особой потенциальной силы, определяющей характер всего художественного процесса. Однако тема побочной партии рождается уже в атмосфере пространства, проецируемого главной темой. Она появляется как итог их предполагаемых соотношений, так как рождается из недр связующей партии, подготавливающей ее характер, степень контрастности и ее особую роль в очерчивании специфики конфликта в данной сонатной композиции. Это особый контраст, возникающий на уровне диалектического взаимодействия тематических сфер, объединяемых глубинными корневыми истоками. Иначе говоря, это **производный контраст**, обеспечивающий одну из основных позиций сонатно-симфонического мышления. Он опирается на особый уровень взаимодействия и взаимообусловленности основных тем, независимо от степени их конфликтности (как си-минорной сонате Ф. Листа). Именно диалектичность контраста, формирующая основу сонатно-симфонического процесса формообразования, основывается, по своей сути, на той логике единого развертывания, которая исконно присуща полифонии.

Постоянно обновляемое в своем развертывании пространство фуги, определяемое графиком проведения темы, переакцентируется в сонате на вертикаль и масштабность процесса гармонического развития приводит к расчлененности формы от элементов (мотив, фраза, предложение) с их четкой системой кадансирования — вплоть до мотивного дробления, вычленения элементов самих тем. На такой базе возникает классический период со всеми разновидностями как форма изложения основной мысли, то есть темы. Но гармоническое развитие, напряженность вертикальных созвучий усиливается полифоническими имитационными и контрапунктическими приемами, как мы уже отмечали ранее. Гармоническое развитие в одном пласте фактуры наслаивается на остинатные органичные пункты в кадансах, в предъиктовом этапе разработки, в кодовых построениях и т. д. Иначе говоря, если аспект гармонического развития выступает режиссирующим фактором, то основной движущей силой, ее динамическим стимулом являются приемы полифонизации фактуры от гетерофонного распева до пластового расслоения, особенно в кульминационных зонах. Выделение мелодики в главную образно-эмоциональную линию на фоне аккомпанемента очерчивает контуры типично гомофонной фактуры. Но нормы данного соотношения — темы и фона — приобретают множественные формы проявления на основе проникновения тех или иных принципов контрапунктирования, что нередко обособляет линии в самостоятельные пласты.

Следовательно, любой этап эволюции музыкального мышления выстраивает свою специфику взаимоотношений вертикали и горизонтали, с определенной направленностью акцентов на тот или иной координирующий фактор. Но проекция музыкального пространства по диагонали стремится к усилению выразительности пластов подключением полифонических приемов. Целью такой большей или меньшей полифонизации является подчеркивание фактора пульсации напряжения. Иначе говоря, постоянный пульс напряжения — главный выразительный аспект музыки как искусства временного, разворачивающегося по *горизонтали* с попеременной исторически-стилевой сменой норм взаимодействия *вертикали*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1963. — 376 с.

2. Асафьев Б. О полифоническом искусстве, об органной культуре и о музыкальной современности / Б. Асафьев // О музыке XX века. — Л., 1982. — С. 175—187.
3. Евдокимова Ю. Вечная жизнь мелосного многоголосия / Ю. Евдокимова // Музыкальная академия. — 2004. — № 2. — С. 48—55.
4. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления / М. Старчеус // Музыкальная академия. — 2004. — № 2 — С. 156—163.
5. Суханцева В. Метафизика культуры / В. Суханцева. — К. : Факт, 2006. — 368 с.

Завгородня Г. Еволюція музичного мислення у контексті діалектики просторово-часових координат. Обґрунтована ідея домінування логіки поліфонічного мислення, що формує особливості просторово-часових відношень, в сучасній музиці. Виявлена складність, неоднозначність звукового процесу в поліфонії дозволила охарактеризувати народження поліфонічного багатоголосся як результат багаторівневих узагальнень, що збагачуються на кожному щаблі розвитку новим змістом.

Ключові слова: поліфонія, музичне мислення, поліфонічне мислення, контрапункт, музичний стиль, полістилістика, музичний простір, комплементарність.

Zavgorodnia G. Evolution of thinking in the context of musical dialectics of temporal and spatial coordinates. The author substantiates the idea of the dominance of the polyphonic thinking logic which forms the features of space-time relationships in contemporary music. The revealed complexity and ambiguity of sound process in polyphony allowed characterizing the birth of polyphonic multi-voicing as a result of multi-level generalizations enriched at each stage of development with a new sense.

Keywords: polyphony, musical thinking, polyphonic thinking, counterpoint, musical style, polystylistics, musical space, complementarity.

