

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 взаимозакljučают 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.

*Акт творения – это установление порядка.
Лютер*

Проблемным полем, очерчивающим границы объекта музыковедческого анализа в данной статье, является барочная клавирная сюита – один из самых сложных жанров эпохи как с точки зрения музыковедческого мышления, так и с точки зрения исполнительского постижения. В качестве методологического принципа теоретического анализа избрано направление, придерживающееся движения мысли от созерцания внешней формы к выведению имманентной логики функциональных связей сюитного ряда как органически замкнутой целостной художественной системы. Предметом исследования являются системообразующие отношения в клавирных сюитах И.С. Баха, формируемые при посредстве временных связей определенного характера. Указанный аспект рассмотрения особенно актуален в контексте исполнительского акта, синтезирующего целостную форму как умоглядную конструкцию и как развертывающийся процесс. Определяющей чертой исходной концепции является тезис о том, что симультанный охват целостной циклической конструкции сюиты фиксирует то или иное характерное состояние соотношений структурных элементов, которое зависит от избранной точки перспективного обзора. В значении методологического фундамента исследования постулируется структурный метод М. Лотмана, акцентирующий внимание на функциональных связях системных элементов со структурным целым. Моделирующая интенция структурного метода позволяет актуализировать дотолемские скрытые и неразрешенные предшествующими научными изысканиями аспекты изучаемой проблемы.

Духовный универсум, конституируемый барочной культурой, распакивает перед нами безграничную панораму мышления, парадоксально синтезирующего тягу к строго предустановленной упорядоченности со склонностью к зашифровыванию глубинно-потопленного смысла. Барочная мысль, с ее пафосом инвенторства, безграничного простора и не знающего покоя движения закономерно конструирует идентичную самой себе картину мира, картину предельно неоднородную, пеструю и противоречивую. С тем большей неукоснительностью возникает потребность в поисках и нахождении логического инструментария, который при посредстве сопоставлений, параллелей и ассоциаций (в том числе и художественных) смог бы связать эту разрозненную множественность в цельное мирозерцание. В технике исполнения обеих этих функций (то есть функций деления и суммирования) художественная мысль барокко самоидентифицируется и соизмеряется, обретая и свою меру, и свое назначение.

Однако подобное самоотождествление творческой мысли в эпоху барокко существенно отличается от субъективного самовыражения, поскольку в ранге эстетической доминанты постулируется изначально предустановленная данность категории порядка. Это является следствием культурной традиции строгого рационализма, оставляющего художнику миссию репрезентации как бы уже сотворенного. Иными словами, получив от своего созда-

теля определенный свод знаний, законов и правил, художник усматривал свое призвание в том, чтобы путем изображения отдельных сегментов из этого набора выстроить стройную связную систему соответствий, систему, исчерпывающе репрезентирующую как макро-, так и микрокосм.

По сути такого рода деятельность является комбинаторным вариантом творческой игры. Последняя же по определению устанавливает ту или иную меру рациональной отстраненности, что в свою очередь приводит к типизации образных фигур, являющихся предметом манипуляции со стороны творческого сознания.

Тенденция к управлению чувственными реакциями посредством их абстрагирования и обобщения производна от претензий интеллекта на тотальный рациональный контроль над всей совокупностью аффективных состояний внутреннего мира человека. В рамках каждой отдельно взятой культурной парадигмы проблема целостности художественного произведения решается в соответствии с господствующими стилевыми установками. Для искусства барокко человек – прежде всего аффектное существо, чья ментальная целостность образуется при посредстве синтезирующей функции чувственной сферы. Но условием выхода в сферу сверхчувственного является отказ от страстей в пользу императива умственных актов. Подобную операцию духовного пресуществления можно выразить с помощью следующего алгоритма: 1) вычленение из страстной сферы человеческой души того или иного аффективного состояния в качестве образца для подражания; 2) художественное выражение этого аффекта путем его возвышения и «очищения» от напластований субъективности; 3) возбуждение типизированного аффекта в воспринимающем сознании; 4) оперирование идеями, которым этот аффект соответствует.

В эпоху барокко музыка становится абсолютно самостоятельным аффективным искусством, причем именно эстетику аффективности она использует в качестве своеобразного художественного инструментария для выработки своих, чисто музыкальных, имманентных средств выразительности. Тогда же формируются и инструментальные барочные циклы, построенные на типовых композиционных моделях, среди которых инструментальная сюита открывает наиболее широкие перспективы исследования проблем композиционной целостности и архитектурного единства. Подобная аспектизация в данном исследовании будет рассмотрена сквозь призму барочной теории аффектов, что отвечает глубинным основам циклической сюитной композиции.

Существование аффектов как универсальной категории предопределено постоянством черт общечеловеческой природы, обреченной на вечное противоборство рациональной и эмоциональной сфер. Ситуацию превалирования страсти над разумом древние греки квалифицировали как расстроенное состояние души, а очищение последней от подобного болезненного уклona

Аристотель расценивал как эстетический акт, связанный с наслаждением, но служащий целям познания.

Христианство, усматривая в страстях последствия грехопадения, путь к индивидуальному спасению видит в познании человеком своих страстей и в преодолении последних ради совершенствования человеческой природы. «Осмысление музыки в средневековье практически полностью утратило живую чувственность аристотелевского аффекта и выразалось, с одной стороны, в идеализации вневременно-вечного, с другой – в замене музыкального катарсиса, достигаемого через музыкально-аффективное эмоционально-чувственное воздействие, особым типом экстаза, имеющего иррационально-божественную природу», – пишет В. Суханцева¹. Таким образом, очищенный от своей деструктивной функции аффект – это уже не «чувство», а в более широком смысле область всего того, что связано с душой, с душевными волнениями, в том числе волевые моменты, эстетические и религиозные представления»².

Эту традицию моделирования человеческих чувств, в совокупности своей охватывающих всю полноту как телесно-психической, так и духовной сфер личности, творчески развивает в своих сюитах И.С. Бах. Но канонизированный в ранге культурно-стилевого типа барочный аффект рассматривается композитором в отстраненном модусе, в операциональной плоскости. Вынося музыкальный материал за рамки своего личностного «я», объективируя его как внеположный страдательный предмет, И.С. Бах смещает энергетический фокус, сосредоточивая формообразующую энергию на самом процессе актуализации потенциала, скрытого в этом материале. В результате совершается процесс обратного претворения, при котором душа, уклонившись в аномальную сферу характерной страсти, возвращается к своему родовому устойчивому и свободному состоянию. Преодолев свою страдательность и обусловленность, эмоциональное возбуждение трансформируется в осознанно изливающийся аффект, в активно порождающее начало. Говоря о И.С. Бахе, В. Суханцева пишет: «Его аффективность совершенно другого порядка: это чувство, возвышенное до целостно-нравственного состояния. Он сам – спокойно и сосредоточенно обращающееся к себе состояние мира, вполне по-гегелевски наводящее порядок в собственном движении. В известном смысле человек Баха бесконечно сосредоточен в пространствах всемирно-безличностного. Но в каждой кон-

¹ Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре. – К.: Лыбидь, 1990. – С. 19.

² Друскин М. Клавирия музыка испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. – Л.: Музгиз, 1960. - С. 85.

кретной образной системе он соотносит смысл своего индивидуального существования с существованием мира как целого, а значит – судит о мире»¹.

Рассматривая клавирные сюиты И.С. Баха в аспекте их художественной целостности, следует прежде всего коснуться проблемы диалектических взаимоотношений единства и множественности. Исходное абстрактное целое у И.С. Баха всегда имеет сакральную природу, но переживается как аффективный опыт онтологического единства. Последнее очерчено отвлеченно и контурно и, будучи переведено в композиционно-технологическую плоскость, может быть сравнимо с композиционной схемой, которую В. Москаленко называет «слуховой моделью предваряюще-архитектонического характера»².

Наступающая вслед за этим фаза функционального расчленения порождает сюитный ряд отдельных танцевальных номеров, выстроенных в анфиладной последовательности. Эта центробежная тенденция есть закономерное стремление интеллекта измельчить сакрально единое, недоступное понятийно-логическому мышлению, а уже затем полученную множественность аффективных состояний подвергнуть аналитическим операциям познающей мысли.

В отличие от первоначальной интуитивно-художественной целостности, здесь композиторская мысль осуществляет процессуальный подход, необходимым условием своим имеющий пространственно-временные соотношения. По мнению А.Ф. Амиеля, «...время и пространство – это раскрошение бесконечного для пользования существами конечными»³. Как пишет Орлов, «аффективное и логическое начало, чувство и мышление соперничают во всех человеческих действиях»⁴.

Верховенство интеллекта с особенной наглядностью наблюдается на заключительной стадии синтеза, когда реконструируется первоначальная целостность, но уже являющаяся результатом концептуальных усилий интегрирующей мысли. Покидая сферу аффективной конкретики, композитор подчиняет процесс формообразования центростремительным силам, возводящим интегрированное целое к единой абстрактно-логической идее. Таким образом, диалектическое мышление выстраивает замкнутую систему, в которой «движение от целого к частям и от частей к целому взаимно дополняют друг друга»⁵.

¹ Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре. – К.: Лыбидь, 1990. – С. 27.

² Москаленко В.Г. Творческие аспекты музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. – К: Министерство культуры Украины. Киевская Государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1994. – С. 51.

³ Антология мудрости. – М.: Вече, 2010. – С. 28.

⁴ Орлов Г. Древо музыки. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – С. 162.

⁵ Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – С. 32.

Каждый аффект, будучи выражением крайнего, предельного состояния какой-либо психологической тенденции, непреложно уравнивается противоположным переживанием как своей необходимостью. Соответственно формируется и амбивалентное мышление, которое рассматривает то или иное явление как единую связку противоположных качеств. Так возникает система бинарных оппозиций, которая, будучи наложена на реальность, представляет последнюю в сплетенности двух онтологических режимов – единства и дуальности.

Говоря о клавирной сюите И.С. Баха, С. Петрова пишет: «Конструктивной основой цикла являются взаимоотношения парности двоичности, репрезентирующие особое видение взаимодополняющего единства мира»¹. Диалектичность отношений внутри бинарной оппозиции, когда оба ее члена одновременно и взаимозаклучают друг друга, и активно противостоят друг другу, рождает энергию текучести, необходимую для циклического развертывания. Таким образом, общий каркас цикла складывается из противопоставления двух парных систем, где пара рассматривается как смысловая единица, как со-мыслие раздвоенности. Ключевой проблемой в исследовании композиционных особенностей баховских сюит является диалектика контраста и тождества во взаимоотношениях между членами бинарной оппозиции. Немецкий музыковед Ф. Блуме говорит, что «спаренные танцы – это сюита, созданная путем редукции – укорачиваются длительности и облегчается, сокращается фактура заключительного танца, что приводит к ускорению движения»². Иными словами, тайна подобного сочетания обусловлена тем, что оно возникает как результат расщепления единого сознания, производимого ради внутреннего диалога и ради самопознания как результата последнего. В данном контексте возникают отношения, которые можно характеризовать в терминах сопоставления и взаимодополнения, но не в терминах несовместимости и взаимоисключения. Б. Асафьев считал, что тождество и контраст в своей совокупности и взаимосвязанности являются основными элементами музыкального развития «...контрастность ощущается лишь при наличии элементов тождественных»³.

Антитетический контраст в баховских сюитах акцентирует различие, но избегает противостояния, обеспечивая тем самым равновесность отдельных субъектов циклической драматургии и сводя свою роль в рамках целого к выполнению регулирующей функции. Вот почему в сюите доминирует

¹ Петрова С. Мифо-ритуальный код как один из методов музыковедческого анализа на примере клавирных сюит Баха / С Петрова // Музыкальная конструкция и смысл. Сборник статей. – 1999. – Вып.151. – С. 101.

² *Цит. по:* Друскин М. Клавирная музыка. – Л.: Музгиз, 1960. – С. 20.

³ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Издание второе. Книги 1 и 2. – Л.: Музыка, 1963. – С. 9.

інтегруючий фактор в побудові циклічної форми, а в сонатно-симфонічному циклі – дифференціюючий. Якщо сформулювати конкретніше, то сюїта І.С. Баха реконструює надличностне Єдине, комбінуючи изначально задані його елементи, а сонатно-симфонічний цикл розкладає личностний мікрокосм на окремі складові його іпостасі. Данна дефініція очерчує декілька ієрархічних рівнів міросозерцання, образуючих багатопланну структуру сюїти, де кожен рівень характеризується особливим типом часових співвідношень. Тим самим реалізується фундаментальне положення про діалектику співвідношень статичного і динамічного аспектів часових представлень. «Статичність і змінчивість – це не просто одна з багатьох антитез. Це найбільш загальне всепроникаюче типологічне різниця», – свідчить Г. Орлов¹.

Протиріччю часу є похідна від протиріччю людського мислення. Мисль рівно потребує як в моментах созерцально-статичних, так і в континуальній текучості процесу. В баховській сюїті на різних рівнях її циклічної організації переважає то одна тенденція, то друга.

Полихронна природа багатоскладової циклічної структури сюїти висуває вимогу наявності інваріантного часового коду, який би виконував роль загального знаменателя і зводив би в єдину систему всі єдиничні прояви афективної сфери. Це віртуальне русло «чистого» часу функціонує як оперативний інструментарій інтелекту, виявляючого приховані елементи єдності в множині точок зору. Конструювання в уяві такого часового вектора єдиною перспективою, свого роду амбівалентної осі, на яку «нанизуються» всі опозиції, передусім задовольняє вимоги циклічної логіки. Сумарність всіх суб'єктивних станів афективної гамми сюїтного ряду складається в одну нейтральну рівнодійную, якій можна приписати «статус константного «стержня» подійності»².

Упорядковуюча діяльність, спрямована на співвіднесення взаємопритягуючихся і відштовхуючихся полярних енергій, була б неможливою без наявності первинної гомогенної субстанції з утриманим типом ділення. В той момент, коли свідомість перемикає увагу з одного стану на інший, знаходячись по протилежну сторону від осі еквівалентності, воно проходить «нейтральну передачу». Лише перебуваючи в центрі, спостерігаюча і регулююча мисль здатна підкорити амплітудні коливання закону еквівалентності. На всій сукупності гер-

¹ Орлов Г. Древо музики. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – С. 33.

² Стронько Б.Ю. Статус бытийного часу в музиці: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Стронько Борислав Юрьевич // Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. – К., 2002. – С. 152.

меневтического поля сюиты наблюдается стремление к равновесию и сбалансированности, но это равновесие принципиально отлично от состояния усредненности, которое рано или поздно привело бы всю систему к энтропии. Тотальная симметрия структурных элементов является только следствием осуществления той «бесконечной функции» (термин М. Бахтина), которая, согласно принципам барочной эстетики, предшествует каждому акту творения. Предназначение творческого акта в рамках сюитного жанра как раз и состоит в том, чтобы посредством систематизации всех изменений, происходящих на периферии сознания (имеются в виду сферы телесности и рассудка), войти в некий внутренний центр, дотоле сокрытый и неуловимый вследствие своей неизменности и неподвижности. С некоторыми оговорками данное утверждение согласуется с мыслью Г. Орлова: «Приведение психофизических ритмов человека в соответствие с тайными ускользающими ритмами самой жизни». Оправдание сюиты как жанра в том и заключается, чтобы посредством изживания и очищения чувственной сферы прийти в итоге к идеально-просветленному успокаивающему аффекту умеренности. Антиномичность мышления, требующая перманентной смены чувственных актов, снимается в единстве трансцендентальной неподвижности вертикально ориентированного духа.

Итак, в баховской клавирной сюите – одной из самых сложных и разветвленных по своей циклической структуре музыкальных форм эпохи барокко – первостепенная проблема целостного охвата может быть решена только путем интеллектуального созерцания. Как пишет И. Браудо, «единство не дано нам в физическом мире. Оно является тем, что мы привносим в звуковое явление»². Виртуальный стержень оси эквивалентности позволяет преодолеть разорванную дискретность анфиладного ряда сюиты и, сохраняя горизонтальный «скользящий ход мысли» (термин Э. Курта), актуализировать элементы константной взаимосвязи субъектов циклической драматургии. Целокупно охваченное сквозной перспективой видения, единое силовое поле сюиты обретает концептуальную объемность и ту равновесную устойчивость, которая отличает истинно эстетическое чувство. Но доминирующим событием в данном контексте все же является тот факт, что формулирующая мысль преодолевает разорванность, которая естественна при построении любой циклической формы.

В русле временной эквивалентности симультанно интегрируются все три части времени – прошлое, настоящее и будущее. Их взаимодопущение, исключаящее причинно-следственный характер связи, позволяет генерировать нерасчлененно-однородную макроструктуру, лишенную временной метризации. О симультанном равноправии и синтезе времен пишет

¹ Орлов Г. Древо музыки. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – С. 178.

² Браудо И.А. Об органной и клавирной музыке. – Л.: Музыка, 1976. – С. 18.

Е. Назайкинский: «на архитектурную горизонталь нанизываются модально временные представления о прошлом и будущем»¹.

Всеобщий эквивалент оси соотношения выводится путем нахождения среднего арифметического между исчислениями скорости движения двух танцевальных номеров внутри бинарных оппозиций. В этой ситуации именно темповые параметры выступают в качестве знака всеобщности, позволяющего достигнуть интегрального синтеза. Воображаемое сжатие пространственных характеристик автоматически приводит к акцентированию внимания на временных параметрах, берущих на себя функции системообразующего фактора. Благодаря этому происходит совмещение диахронического и синхронического планов: на драматургически-событийный ряд, образованный сменой аффективных состояний, накладывается комплекс системных отношений, характеризующих более высокий иерархический уровень композиции.

Рассматривая сюитный жанр сквозь призму заложенного в нем мифологического кода, этой проблемы касается С. Петрова: «нанизывание пар-символов на ось эквивалентности отвечает логике мифа, способной свернуть диахронный ряд в вертикальный способ организации и наоборот»².

Как известно, только христианство открыло человеческому сознанию возможность синтезирования трех разновидностей времени – прошлого, настоящего и будущего, что рождает ощущение полноты времени. Но подобное сосуществование в душе человека не равноценно, так как «прошедшее и будущее в христианстве обладают большей ценностью, нежели настоящее бременное время»³. В этом контексте настоящее становится источником двухвекторной перспективы обзора, направленной в прошлое и в будущее. Глубина и дальное действие воспоминаний о прошлом и предвидение будущего позволяют максимально увеличить потенции активности сознания в настоящем. А как пишет П. Флоренский, «чем более способно сознание к активности, тем шире и глубже осуществляет оно синтез времени, т.е. тем сплоченнее и цельнее берется им время»⁴.

Вновь обращаясь к сюите, следует признать, что в анфиладном ряду именно сарабанда является точкой пересечения перспективных осей в действующем настоящем. К ней стекаются мощные энергетические токи, исхо-

¹ Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – С. 169.

² Петрова С. Мифо-ритуальный код как один из методов музыковедческого анализа на примере клавирных сюит Баха / С Петрова // Музыкальная конструкция и смысл. Сборник статей. - 1999. - Вып.151. – С. 101.

³ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. Изд. 2-е – М.: Искусство, 1984. – С. 90.

⁴ Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа Прогресс, 1993. – С. 110.

дящие из прошлого (от развернутого нетанцевального номера, открывающего цикл) и из будущего (от заключительной жиги). Введение И.С. Бахом прелюдии в сборник Английских сюит знаменует стремление автора придать циклу качества соразмерной симметричности и логической замкнутости, благодаря чему сарабанда становится осью структурной симметрии, беря на себя функции «несущей опоры» всей конструкции. В качестве иллюстрации одного из возможных аспектов видения данной проблемы приведем положение из книги М. Ахундова: «Как в мифе, так и в религии время течет оттуда, куда стремятся человек и мир. В мифологии центром притяжения является прошлое, и оттуда течет время, но так как мифологическое время циклично, то мир уносится в желанное прошлое. В религии центр притяжения – будущее, и оттуда течет время, но так как христианское время линейно, то грядущее спасение связано с истощением будущего»¹.

Из данных положений можно вывести закономерную связь, существующую между комплексом взаимоотношений прошлого, настоящего и будущего в музыкальном произведении эпохи барокко и принципами структурной симметрии в клавирных сюитах И.С. Баха. Налицо стремление автора стянуть вокруг сарабанды как центра симметрии аналоговые по своей циклической функции номера, вплоть до замыкающих цикл по обе его части двух мощных уравновешивающих контрфорсов – прелюдии и жиги. Идя от центра симметрии и наращивая окаймляющие его структурные «кольца», симультирующее сознание начинает созерцать всю макроструктуру в ее пространственном единстве. Это явление описывает М. Друскин: «Архитектоническая середина окаймляется кругами соответствий. Соответствия могут быть многоуровневые, многоярусные, на которых как на прочных перекрытиях покоится вся конструкция»². Таким образом, симметрически-устойчивая структура сюиты слагается из трех архитектурных блоков (здесь и далее имеются в виду циклы Английских сюит и Партит, но не Французские сюиты, в которых отсутствуют начальные нетанцевальные номера). В центре ее – субъект созерцания, то есть сам человек, а объектами созерцания являются внутренний и внешний круги соответствий.

Внутренний блок составляют аллеманда с курантой (по одну сторону от сарабанды) и вставные танцы (по другую сторону). Музыкальный материал этих танцевальных номеров родственен сарабанде не только в образно-смысловом плане, но и в формально-структурном (частичным исключением из этой тенденции может являться только аллеманда). Это сфера непосредственно-аффективная, область эмоциональных душевных движений. Показательно, что завершая разработку сюитного жанра, И.С. Бах во Француз-

¹ Ахундов М.Д. Концепции Пространства и времени. Истоки, эволюция, перспективы. – М.: Наука, 1982. – С. 131.

² Друскин М. И.С. Бах. – М.: Музыка, 1982. – С. 214.

ской увертюре опускает аллеманду, компенсируя ее отсутствие двумя вставными танцами, помещенными перед сарабандой, а не как обычно, после нее.

Внешний круг архитектурной модели сюиты, образованный прелюдией и жигой, - это дань И.С. Баха бытующей традиции репрезентации. Их энергетически емкий размашисто-виртуозный (не без элементов театральности) стиль свидетельствует о тенденции к концертной трактовке жанра (в отличие от камерных Французских сюит, не рассчитанных на концертный тип коммуникации).

Описанная архитектурная модель есть результат симультанного видения, зрительным источником которого является взгляд, брошенный изнутри самой системы. Выходя за рамки системы и одномоментным броском абстрактного созерцания запечатлевая симультанный архитектурный образ, сознание обнаруживает родственную сопряженность последнего со зрительными представлениями, носящими более вещественный характер. В масштабе такой развернутой и сложной формы, каковой является сюита, такая тенденция закономерна, ибо она создает предпосылки для конструирования умозрительных архитектурных комплексов.

Чувство религиозного вознесения, как правило, господствующее в сарабанде, сообщает всей архитектонике сюиты пространственно-вертикальную устремленность. Зримо возносящийся образ духовной вертикали – это неотъемлемая основа баховской сюиты, превращающая ее архитектурный каркас в подобие храма, символическими стенами которому служит внешний круг соответствий, а внутренний круг играет роль арочных перекрытий. Центральная же ось композиции указывает направление восходящему движению духа как единственному пути к достижению святости.

Все описанные выше варианты композиционных моделей клавирной сюиты Баха представляют ее как самодостаточную и органически целостную систему. Многоаспектность соотношений структурных элементов сюиты допускает правомочность существования различных типов системообразующих связей при сохранении базисных принципов композиции и неизменности генетического кода жанра. Рассмотренные виды целостной интеграции элементов каждый раз по-новому интерпретируют инвариант структурной симметрии, сообщающей всей конструкции характер устойчивости и уравновешенности. Выделение этих параметров в качестве наиболее существенных и определяющих подтверждается мыслью В. Суханцевой: «Симметрия есть признак сохранения стабильности систем и условий их оптимального функционирования»¹.

¹ Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре. – К.: Лыбидь, 1990. – С. 143.

Сложная конфигурация перекрещивающихся осей симметрии, как вертикальных, так и горизонтальных, переводит восприятие сюитного ряда из диахронического плана в синхронический, или иначе говоря, из драматургии причинно-следственного процесса в отношения системного характера. Последние же актуализируют свои потенции постижения целостного смысла прежде всего путем конституирования умозрительных архитектурных моделей, которые отформовывают самобытную целостность каждой отдельной сюиты элементами всеобщности и неизменности. Сравнение и комбинирование различных умозрительных моделей, рождаемых при каждой перемене зрительно-аналитического ракурса во взгляде на композиционное целое, открывают новые перспективы научной разработки всего круга проблем временной организации сюитного цикла.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. *Антология мудрости*. – М.: Вече, 2010. – 848 с.
2. Асафьев Б.В. *Музыкальная форма как процесс*. Издание второе. Книги 1 и 2. – Л.: Музыка, 1963. – 378 с.
3. Ахундов М.Д. *Концепции Пространства и времени*. Истоки, эволюция, перспективы. – М.: Наука, 1982. – 224 с.
4. Браудо И.А. *Об органной и клавирной музыке*. – Л.: Музыка, 1976. – С. 152 с.
5. Гуревич А.Я. *Категории средневековой культуры*. Изд. 2-е – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
6. Друскин М. И.С. *Бах*. – М.: Музыка, 1982. – 380 с.
7. Друскин М. *Клавирия музыка испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков*. – Л.: Музгиз, 1960. – 284 с.
8. Москаленко В.Г. *Творческие аспекты музыкальной интерпретации (к проблеме анализа)*. Исследование. К.: Министерство культуры Украины. Киевская Государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1994. – 175 с.
9. Назайкинский Е. *О психологии музыкального восприятия*. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
10. Орлов Г. *Древо музыки*. С-П.: Композитор, 2005. – 440 с.
11. Петрова С. *Мифоритуальный код как один из методов музыковедческого анализа на примере клавирных сюит И. С. Баха // Музыкальная конструкция и смысл*. – Вып. 151. – М., 1999. – С. 99–106.
12. Стронько Б.Ю. *Статус бытийного времени в музыке: дис. канд. искусствovedения: 17.00.03 / Стронько Борислав Юрьевич // Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского*. – К., 2002. – 266 с.
13. Суханцева В.К. *Категория времени в музыкальной культуре*. – К.: Лыбидь, 1990. – 184 с.
14. Флоренский П.А. *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*. – М.: Издательская группа Прогресс, 1993. – 321 с.

REFERENCES

1. *Antologiya mudrosti [Anthology of wisdom]*. – M.: Veche, 2010. – 848 p.
2. Asafev B.V. *Muzyikalnaya forma kak protsess [Musical form as a process]*. Izdanie vtoroje. Knigi 1 i 2. – L.: Muzyika, 1963. – 378 p.

3. Ahundov M.D. *Kontseptsii Prostranstva i vremeni. Istoki, evolyutsiya, perspektivy* [*Concepts of Space and Time. Origins, evolution, perspectives*]. – М.: Nauka, 1982. – 224 p.
4. Braudo I.A. *Ob organnoy i klavirnoy muzyike* [*About Organ and Clavier Music*]. – L.: Muzyika, 1976. – 152 p.
5. Gurevich A.Ya. *Kategorii srednevekovoy kulturyi* [*Categories of medieval culture*]. Izd. 2-e – М.: Iskusstvo, 1984. – 350 p.
6. Druskin M. I.S. *Bah* [*J. S. Bach*]. – М.: Muzyika, 1982. – 380 p.
7. Druskin M. *Klavirnyya muzika ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii, Ger-manii XVI – XVIII vekov* [*Clavier music of Spain, England, Netherlands, France, Italy, Germany of XVI – XVIII centuries*]. – L.: Muzgiz, 1960. – 284 p.
8. Moskalenko V.G. *Tvorcheskie aspekty muzyikalnoy interpretatsii (k probleme analiza)* [*Creative aspects of musical interpretation (to the problem of analysis)*]. Issledovanie. К.: Ministerstvo kulturyi Ukrainyi. Kievskaya Gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo, 1994. – 175 p.
9. Nazaykinskiy E. *O psihologii muzyikalnogo vospriyatiya* [*About psychology of musical perception*]. – М.: Muzyika, 1972. – 384 p.
10. Orlov G. *Drevo muzyiki* [*The Tree of Music*]. S-P.: Kompozitor, 2005. – 440 p.
11. Petrova S. *Miforitualnyi kod kak odin iz metodov muzyikovedcheskogo analiza na primere klavirnykh syuit I. S. Baha* [*Mythological-ritual code as one of the methods of musicology analysis on the example of the clavier suite J.S. Bach*] // *Muzyikalnaya konstruktsiya i smysl*. – Vyip. 151. – М., 1999. – P. 99–106.
12. Stronko B.Yu. *Status byitiynogo vremeni v muzyike* [*The status of time in music*]: dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Stronko Borislav Yurevich // *Natsionalnaya muzyikalnaya akademiya Ukrainyi im. P.I.Chaykovskogo*. – К., 2002. – 266 p.
13. Suhantseva V.K. *Kategoriya vremeni v muzyikalnoy culture* [*Category of time in musical culture*]. – К.: Lyibid, 1990. – 184 p.
14. Florenskiy P.A. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v hudozhestvenno-izobrazitelnykh proizvedeniyakh* [*Analysis of space and time in artistic-figurative works*]. – М.: Izdatelskaya gruppa Progress, 1993. – 321 p.

Кашенко Ю. Рациональна система барочних афектів як основа архітектонічної цілісності клавірних сюїт Й.С. Баха. Предметом дослідження є системоутворюючі зв'язки в клавірних сюїтах Й.С. Баха, які формуються за допомогою часових зв'язків певного характеру. Аналізується система діалектично сполучених бінарних опозицій, всередині яких обидва їх члени одночасно і взаємозаключають і активно протистоять один одному, тим самим породжуючи енергію, необхідну для циклічного розгортання. Формулюється принципова жанрова відмінність між сюїтою і сонатно-симфонічним циклом. Принцип симетрії виділяється в сюїті як найбільш суттєвий і визначальний. Системний підхід актуалізує потенції досягнення цілісного смислу сюїти.

Ключові слова: інтегруючий фактор формоутворення, інваріантний часовий код, віртуальна вісь еквівалентності, симультанна інтеграція часів, вісь структурної симетрії, архітектонічні кола відповідностей, типи системоутворюючих зв'язків.

Kashchenko Yu. Rational System of Baroque Affects as the Basis for the Architectural Integrity of Johann Sebastian Bach 's Keyboard Suites. The subject of research is the mainstay relations in J. S. Bach's clavier suites formed by means of temporary connections of a certain character. The system of dialectically paired binary oppositions is analysed, where both their members at the same time can mutually interact and actively oppose each other, thus giving birth to the energy required by cyclic deployment. The fundamental distinction between genre of suite and sonata-symphony cycle is formulated. The principle of symmetry stands out in a suite as the most significant and defining. This system approach actualizes our potentiality of understanding the meaning of a holistic suite.

Keywords: the integrating factor of composition form, invariant time code, the virtual axis of equivalence, simultaneous integration of times, the axis of structural symmetry, architectonic range of congruencies, types of mainstay relations.

УДК 78.06+786.2

Оболенская М.М.

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП «ОТ АКТИВНОСТИ К СОЗЕРЦАТЕЛЬНОСТИ» В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЛУИ ВЬЕРНА: ГЕНЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Драматургия музыкального произведения рассматривается как система процессов развертывания интонационно-образного смысла на уровне композиционной формы. Путем сравнительного анализа фортепианных сочинений Л. Бетховена, Р. Шумана, Л. Вьерна дается характеристика драматургического принципа образного развития «от активности к созерцательности» как одного из малоизученных методов композиционной логики в романтической музыке.

Ключевые слова: драматургический принцип, романтизм, фортепианная музыка, созерцательность.

Драматургические принципы в музыкальном искусстве тесно связаны с историко-стилевым процессом. Изучая драматургические особенности сочинений какого-либо композитора, целесообразным становится обращение к музыке его предшественников. Так, в процессе исполнения фортепианных произведениях французского композитора Луи Вьерна была выявлена связь с фортепианной музыкой «позднего» Л. Бетховена и творчеством Р. Шумана. Общим принципом драматургического развития между выявленными образцами является формула «от активности к созерцательности». Такой принцип представляется на данный момент малоизученным.