

TRYANOV Maxim. NEW COSMOGONY IN MUSIC ON EXAMPLE OF “ETERNAL SPIRAL” BY LEO BROUWER. An analysis of piece by Leo Brouwer «La Espiral Eterna», as a model of artistic ideas of the second half of XX century, in which the cosmogonic principle of thinking reaches a new modern level is proposed.

Keywords: cosmogony, structure, spiral, golden section, micromotif, first-link.

УДК 78.071.2:787.61

Виктория ТКАЧЕНКО

**«ХВАЛА ТАНЦУ» ЛЕО БРАУЭРА:
К ВОПРОСУ КОМПОЗИТОРСКОГО И
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МЫШЛЕНИЯ**

Проблемы музыкального мышления рассматриваются в музыковедении (зарубежном и отечественном) уже на протяжении многих лет. Понятие «музыкальное мышление» достаточно сложно поддается анализу (не случайно иногда говорят о «мышлении музыкой»), хотя безусловна его роль как в процессе создания музыкального произведения, так и при его восприятии (тем более при его исполнении!). Тем не менее, как пишет Л. Шаповалова, «возникает странная ситуация: у композитора мышление есть (он творец, автор); у музыковеда есть, хотя и вторичное (производное): ведь он описывает семиотическое устройство целостных смысловых образований либо их отдельных составных. А вот исполнитель музыкальной продукции (неважно какой) – певец, или гитарист, дирижер или камерно-инструментальное трио – оказывается лишенным собственного мышления; его тип деятельности большинство ученых-педагогов и психологов определяют как репродуктивный!» [5, с. 551-552].

Несомненно, что музыкальное исполнительство является особым видом деятельности, близкой к мышлению, и, наряду с этим, протекающей в иных формах и по другим законам. Об этом часто можно встретить высказывания самых разных музыкантов. Например, А. Рубинштейн определял значимость исполнителя, подчеркивая, что «вос-

произведение – второе творение, и обладающий этой способностью сумеет представить прекрасным сочинение посредственное, придав ему оттенки собственного изобретения; даже в творении великого композитора он найдет эффекты, на которые тот или забыл указать, или о которых не думал» [3, с. 22].

Одной из важнейших задач науки об исполнительстве является осмысление закономерностей музыкального игрового процесса и отражение его в адекватной терминологии. В предыдущих статьях автора¹ была начата разработка понятия «гитарное мышление». Так, система музыкального мышления по отношению к гитарному искусству была представлена через взаимодействие уровней:

- инструмента (в связи с его эволюцией);
- его функций (инструментальное мышление);
- историко-стилевой эволюции гитарного искусства (изменение в общей структурной логике, принципах композиции гитарных произведений;
- исполнительства (совпадение функций композитора-исполнителя и их разведение; народное музицирование, академическое, любительское и т.д.);
- научного осмысления опыта.

Проекция пяти уровней на гитарное искусство дала возможность предложить термин «**гитарное мышление**», и, таким образом, дать научную оценку тем реально существующим явлениям (на уровнях «исполнитель – композитор – слушатель»), связывая воедино практический и теоретический аспекты.

Основная *цель* данной статьи – продолжить изучать проявление мысленческих констант в аспекте исполнительства.

В статье «Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия» А. Сохор высказывает интересную мысль, выводя со-

¹ Ткаченко В. Гитарное мышление – от явления к термину / В. Ткаченко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць. – Вип.23. – Гітара як образ світу: виконавське мистецтво та наука. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. – С. 20-25.

Ткаченко В. Специфика мышления в творчестве гитарных композиторов XIX века / В. Ткаченко // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наукових праць / ЛДІКМ ; заг. ред. В. Філіпова. – вип. 13. – Луганськ : вид-во ЛДІКМ, 2010. – С. 284-292.

циальную обусловленность музыкального мышления из его конструктивной стороны (основная «база» музыкального мышления, по словам автора, – музыкальный язык с его семантическими возможностями). Поэтому музыкальное мышление опирается на материал, выработанный общественной практикой и в той же практике обретающий свои семантические возможности. С другой стороны, отмечает А. Сохор, «созидательная сторона музыкального мышления охватывает не только формирование языковых элементов, но и построение из них текста, то есть соединение этих элементов посредством структуры» [4, с. 65]. Наличие текста активизирует коммуникативную сторону музыкального творчества и музыкального мышления, так как вовлекает в общую деятельность и слушателя (слушательское музыкальное мышление автор называет репродуктивным в отличие от композиторского, продуктивного). В связи с этим возникает следующий вопрос: насколько продуктивным может быть исполнительское мышление? Ведь, по словам М. Арановского, «чтобы свершился музыкально-коммуникативный акт, необходимо наличие некоторого музыкального языка как системы, формирующей, а точнее – порождающей тексты музыкальных сообщений» [1, с. 91]. Приведем еще одну важную мысль автора в отношении функций, которые выполняет система музыкального мышления: «В процессе создания музыкального произведения система музыкального мышления действует как система, во-первых, селекции, во-вторых, ограничения, в-третьих, “наведения на цель”, и в-четвертых, структурирования текста в его единстве плана выражения и плана содержания» [1, с. 125]. Иными словами, именно потому, что музыкальное мышление мыслится как система, возможно выстроить логическую нисходящую цепочку: от экстрамузыкальной идеи – к выбору жанра (как сферы содержания) – к выбору формы (структуры как модели музыкального произведения) – и далее к уровню синтаксических структур (мотив, фраза) и ладогармонических и ритмических отношений.

Один из современных подходов к проблеме музыкального мышления находим в исследовании М. Бонфельда «Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства» [2]. Автор ставит в отношении музыкального мышления следующие вопросы: Каковы взаимоотношения понятий «мышление му-

зыкай», «музыкальное мышление», «мышление как музыка», «мышление в музыке». В связи с этим, существуют ли специфические закономерности музыкально-мыслительной деятельности и насколько перечисленные понятия близки (либо далеки) по отношению к аналогичным в других видах художественного творчества? Но особенно важен вопрос: каковы отношения обозначенных явлений с основными видами музыкальной деятельности: сочинением, исполнением и восприятием музыки? Вполне понятно, пишет М. Бонфельд, что сочинение, исполнение и восприятие музыки должны быть **осмысленными** (насыщенными смыслом), что и делает их художественными. В то же время, музыкальная деятельность – это не только мышление, что весьма наглядно выявляется в связи с музицированием (сочинением и исполнением музыки) и несколько менее очевидно в связи с ее восприятием. Важно, что наиболее плодотворным для изучения обозначенных проблем автор называет направление, в котором основное внимание сосредоточено на мыслительных процессах, как они отражены в наиболее общей и одновременно наиболее индивидуальной форме – в музыкально-речевой деятельности. Автор делает важный вывод о том, что музыкальное мышление (в отличие от мышления, опирающегося на слово) находится в единстве с музыкальным звучанием, но это не приводит к взаимному разграничению смысловых единиц.

Все вышеизложенное так или иначе корректирует «музыкальное мышление» в контексте исполнительства. Одной из проблем, позволяющей вникать в сущность музыкального мышления, является проблема слухомоторных отношений в музыкальном исполнительском процессе. Суть её состоит в следующем: в процессе поиска выразительных интонаций, целеустремленно отбирая необходимые варианты звучания, исполнитель интуитивно находит и соответствующие технические приемы, которые в дальнейшем легко фиксируются путем повторения. Именно в данном контексте и находится проблема, которую можно определить как «**исполнительское мышление**».

Отметим, что данная проблема разрабатывается на кафедре интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского. Так, в сборнике «Когнитивное музыковедение» Л. Шаповалова представляет *структуру исполнительского мышления* (в центре которой – мыслящий Субъект,

носитель сознания) как «сложнейший механизм бытия в общении, как систему интенциональных связей деятельности сознания. Поскольку деятельность исполнителя определяется целым комплексом механизмов психического общения с автором (через исполнение его текстов) и с публикой (в акте концертного выступления), постольку можно выделить основные функции этой деятельности» [5, с. 558]. Автор называет следующие функции:

- память (она удерживает предметный слой объективной реальности);
- воля (способность не только иметь энергию, но и являть ее);
- внимание (способность, приняв в себя (внимать), отдать Другим, в концентрированной и совершенной по красоте форме).

Таким образом, считает автор, вокруг сознания как ядра «наращиваются» чисто исполнительские функции умножения чужого опыта собственными смысло-образами, ассоциациями, стимулами (поиск интонации, артикулярованности, тембровой и динамической партитуры и т.д.). И здесь память, воля и внимание обретают личностную окраску, а не только документируют определенную традицию исполнения.

Ценность подобного подхода ярко иллюстрируется на сравнении композиторского и исполнительского типов мышления. Для иллюстрации обратимся к произведению Лео Брауэра «Хвала танцу».

Прежде всего обозначим черты композиторского мышления.

1. Обращает на себя внимание прежде всего спонтанность, как бы случайность композиции (на это указывают достаточно свободная метрика и ритмика, возникновение незапрограммированных смен метроритма, темпов и т.д.), импровизационность манеры подачи и т.д. Это, в свою очередь, позволяет определить жанровые истоки произведения как *фантазийные*.

2. Эта «якобы случайность» базируется на принципе контрастного сопоставления (применяемая композитором в самых разных произведениях). Лео Брауэр – мастер крупной формы и самые разные произведения демонстрируют четкую *логику* формообразования. В данном случае метод контрастных сопоставлений, проявленный систематически (от микро-интонационного до драматургического уровней), дает повод приблизить опус к группе циклических композиций. Действительно, две контрастные части самодостаточны и раз-

лично темпово (Lento-Moderato), функционально (прелюдия-танец), мышленчески (свободная импровизационность-структурная четкая архитектурничность) и т.д.

3. Принцип контрастного сопоставления в данном случае не исключает единой и, главное, непрерывной линии драматургического развития. В этом отличительная особенность метода Брауэра – четкая драматургическая выстроенность и, при возникновении множества связей, арок, тематических, ритмических реминисценций (например, появление тематизма Lento в серединном разделе Ostinato), преобладание сквозного развития. Так, например, построенная на импровизационном тематическом материале трехчастная репризная композиция Lento с признаками зеркальной симметрии и неглементированным соподчинением разделов (средняя часть намного больше первой и третьей) словно развивается в Ostinato в сложную трехчастную репризную форму с четкой обозначенностью тематизма. Это вектор горизонтальный, логический, отражающий временное развертывание музыкальной формы. Если же посмотреть на пространственные координаты формы, то в отношении формообразования наблюдается вариантность (обе части – варианты одного композиционного сюжета).

Все вышеизложенное подтверждает логику композиторского мышления (по Арановскому) как системы: от экстрамузыкальной идеи (сфера танца и бинарность импровизационного-строго структурированного) – к выбору жанра как сферы содержания (программная миниатюра, усложненная циклическим формообразованием) – к выбору формы (трехчастные структуры в обеих частях произведения) – и далее к уровню синтаксических структур, ладогармонических и ритмических отношений. Именно на этом уровне проявляется оригинальность композиторского мышления Л. Брауэра (формирование авторской легкоузнаваемой стилистики, речевых, а не языковых структур).

Рассмотрим, каким образом система композиторского мышления может быть воспринята исполнителем. Как может работать система исполнительского мышления? Ведь, как писала французская пианистка М. Лонг, миссия интерпретатора – не только «чтение и перевод» авторского текста. Чтобы воспроизвести произведение большого мастера, вернуть ему жизнь, музыкант должен некоторым образом создать его заново» [цит. по 3, с. 230-231].

1. Выявленная нами спонтанность, как бы случайность композиции реализуется исполнителем через конкретно реализованное *исполнительское время*. Особенно ярко это проявляется в первой части. Композитор, выписывая в нотах «поиск» темы (фрагментарность структуры, появление ритмо-интонационных, фактурно-сонорных образований в функции темы), реализует «поисковость» музыкальной мысли. Исполнитель реализует спонтанность, указанную импровизационность, фантазийность через систему *rubato*, *crescendo* *rosso accelerando*, *ritenuto*, *subito*, которые и способны создать эффект непредсказуемости музыкального процесса и обеспечить напряжение от ожидания последующего развития.

2. Принцип контрастного сопоставления реализуется исполнителем в создании собственной *тембровой и динамической партитуры*. Так, общее прелюдирование 1 части *Lento* реализуется через постоянные контрасты *p-f* на уровне мотивов и фраз и «укрупняются» на уровне композиции части (преобладание динамики *p* в 1 части, динамики *f* – во второй части *Lento*). Контраст прелюдирования-танцевальности (в *Lento*) исполнительски передается через артикурирование и пластику. Во 2 части *Lento* ритмическая формула триоли (намеком проходящая в 1 части в тт.3,6 и т.д.) превращается в четкий и пружинистый ритм танца (кстати, несмотря на контраст типов изложений, в нем также ощущается тематическая «поисковость»). Исполнительская интрига может осуществляться на этапе перехода к зеркальной репризе – когда темп постепенно замедляется, ритмический пульс прерывается тактами пауз, динамика спадает, звучание словно рассеивается (вновь возникают сонорные созвучия).

3. Непрерывность линии драматургического развития, отмечаемая нами как особенность метода Брауэра, непосредственно реализуется в процессе исполнения. Очевидно, что макроуровень исполнительской динамической партитуры представляет собой вектор $p \rightarrow fff$. Особенно важным является раздел сжатой репризы *Ostinato*, построенной на быстром эффектном *crescendo*, с лаконичной танцевальной ритмоформулой (четыре 16-ые – 8-я) в предпоследнем такте и взрывоподобном последнем аккордом (возвратившись к экстрамузыкальным механизмам музыкального мышления, можно предположить, что здесь словно реализуется собственно «хвала танцу!»).

Выводы. В рамках данной статьи на примере произведения Л. Брауэра продолжилась разработка понятия «гитарное мышление». Обращение к конкретному материалу дало возможность подтвердить системность проявления определяемых нами уровней. Так, эволюция *инструмента* ко времени написания произведения (1964) представляет гитару как инструмент с широкими техническими возможностями. Историко-стилевая эволюция гитарного искусства обусловила привлечение в гитарные композиции новых приемов, техник (алеаторика, сонорика и т.д.). Тем не менее, сохраняется и импровизационность (исторически имманентно присущая инструменту гитаре), и структурированность гитарных произведений. То есть, статус *сольного* инструмента (утвердившегося с середины XIX века, но быстро эволюционировавший в XX благодаря творчеству А. Сеговии и многих других исполнителей) позволяет обнаруживать структуры инструментального мышления, непосредственно реализованные в гитарных композициях. Необходимость научного осмысления опыта как необходимое условие системности музыкального мышления обусловило активную разработку терминологического аппарата исполнительского музыковедения. В их числе – «исполнительское мышление».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сб. статей / п/р М. Арановского. – М., 1974. – С. 90-129.
2. Бонфельд М. Музыка : Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [электронный ресурс] / М. Бонфельд . – Режим доступа : <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/> 21.03.2008.
3. Рубинштейн А. О музыке в России // А. Г. Рубинштейн: литератур. наследие : в 3-х т. – Т. 1. – М. : Музыка, 1983.
4. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / А. Сохор // Проблемы музыкального мышления : сб. статей / п/р М. Арановского. – М., 1974. – С. 57-71.
5. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? / Л. Шаповалова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірка наукових статей на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової. – Когнітивне музикознавство / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків : Видавництво НТМТ, 2010. – Вип. 29. – С. 547-564.

ТКАЧЕНКО Виктория. «ХВАЛА ТАНЦУ» ЛЕО БРАУЭРА: К ВОПРОСУ КОМПОЗИТОРСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МЫШЛЕНИЯ.

Предлагается анализ композиционной структуры «Хвалы танцу». На примере одного из самых знаменитых произведений Брауэра ведется разработка понятия «гитарное мышление».

Ключевые слова: композиционная структура, исполнительское мышление, гитарное мышление.

ТКАЧЕНКО Вікторія. «ХВАЛА ТАНЦЮ»: ДО ПИТАННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ТА ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ.

Пропонується аналіз композиційної структури «Хвали танцю». На прикладі одного з найвідоміших творів Брауера ведеться розробка поняття «гітарне мислення».

Ключові слова: композиційна структура, виконавське мислення, гітарне мислення.

TKACHENKO Victoria. “PRAISE TO THE DANCE”: ON THE ISSUE OF COMPOSER AND PERFORMANCE THINKING.

An analysis of compositional structures of «Praise to the Dance» is suggested. On example of one of the most famous pieces by Brouwer a term “guitar thinking” is conducted.

Keywords: compositional structure, performance thinking, guitar thinking.