

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 781.65

*Галина Федоровна Завгородняя,  
доктор искусствоведения, профессор кафедры  
теории музыки и композиции Одесской национальной  
музыкальной академии им. А. В. Неждановой  
galina.zavgorodnyaya@gmail.com*

### ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В АСПЕКТЕ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

*Целью работы* является исследование основных закономерностей музыкального формообразования, отражающих все этапы композиционного становления идеи-смысла произведения **Методология.** В работе применены компаративно-типологический, аналитический и эмпирический подходы. **Научная новизна.** Анализируются основные функции этапов композиционного становления. Данные функции рассматриваются в аспекте специфики драматургии, элементов музыкальной выразительности, общей системы развертывания тематической идеи, а также жанрово-стилевых показателей художественного целого. **Выводы.** С позиций кардинальных отличий в логике музыкального мышления (полифония — гомофония) мы получаем возможность раскрыть представление о музыкальном пространстве и времени как наиболее истонченной константе понимания, углубленного проникновения в процесс анализа всех законодательных основ конструирования формы-композиции в музыкальном искусстве. Различные типы музыкального мышления дают основание оценить их выразительно-конструктивную организацию, начиная от звука и до всего формообразующего процесса художественного целого.

**Ключевые слова:** пространство, время, цепная драматургия, восприятие, художественные стили, полифоническое мышление.

*Zavgorodnaya Galina*, Doctor of Art, professor of the department of music theory and composition, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of music

**Basic principles of formation in the aspect of the regularities of the musical space**

*The purpose of work* is to study the basic laws of musical formation, reflecting all stages of the compositional formation of the idea-meaning of the work. **The methodology.** The paper uses comparative-typological, analytical and empirical approaches. **Scientific novelty.** The main functions of the stages of compositional formation. These functions are considered in terms of the specifics of dramaturgy, elements of musical expressiveness, the general system for the deployment of a thematic idea, as well as genre and style indicators of the artistic whole. **Conclusions.** From the standpoint of cardinal differences in the logic of musical thinking (polyphony — homophony), we get the opportunity to uncover the notion of musical space and time as the most primordial constant of understanding, deep penetration into the process of analyzing all the legislative foundations for constructing form-composition in musical art. Different types of musical thinking give grounds to evaluate their expressively constructive organization, beginning from the sound and up to the whole formative process of the artistic whole.

**Keywords:** space, time, chain dramaturgy, perception, artistic styles, polyphonic thinking.

*Завгородня Галина Федорівна*, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

**Основні принципи формування в аспекті закономірностей музичного простору**

*Метою роботи* є дослідження основних закономірностей музичного формування, що відображають всі етапи композиційного становлення ідеї-змісту твору. **Методологія.** У роботі застосовані компаративно-типологічний, аналітичний та емпіричний підходи. **Наукова новизна.** Аналізуються основні функції етапів композиційного становлення. Дані функції розглядаються в аспекті специфіки драматургії, елементів музичної виразності, загальної системи розгортання тематичної ідеї, а також жанрово-стильових показників художнього цілого. **Висновки.** З позицій кардинальних відмінностей в логіці музичного мислення (поліфонія — гомофонія) ми отримуємо можливість розкрити уявлення про музичний простір і час, як найбільш споконвічної константи розуміння, поглибленого проникнення в процес аналізу всіх законодавчих основ конструювання форми-композиції в музичному мистецтві. Різні типи музичного мислення дають підставу оцінити їх виразно-конструктивну організацію починаючи від звуку і до всього формотворного процесу художнього цілого.

**Ключові слова:** простір, час, ланцюгова драматургія, сприйняття, художні стилі, поліфонічне мислення.

Законы структурирования музыкальной идеи объединяются в особую смысловую систему, отражающую содержательный уровень художественного целого, направленного непосредственно на *восприятие*. Как любой вид временного искусства, музыка первоначально охватывает чувственные впечатления, подчеркивает их эмоциональный уровень. Исходя из амплитуды эмоциональной выразительности реализуемой в музыке идеи-смысла, проявляются те элементы музыкального языка, фактуры и процесса формообразования, которые рождают логику становления содержания-формы.

В основе аналитического процесса лежат сформированные веками принципы, проявляющиеся на уровне закономерностей. Они, с одной стороны, проецируют основные показатели того или иного стиля или жанра, проявляющиеся в конкретике художественного целого. С другой стороны, они существуют независимо от времени, так как лежат у истоков музыкального мышления, музыкального пространства, как независимые его показатели, как направляющий источник всех музыкальных процессов. К таким закономерностям можем отнести: принцип двух- и трехчастности, принцип тождества и контраста, принцип вариационности и разработочности, принцип единого движения, цепной драматургии и другие.

Главная особенность данных принципов — они сформированы в процессе исторической эволюции и являются *всеобщими*, существуют абсолютно в любой композиции, начиная от периода (наименьшей музыкальной формы) вплоть до сонатно-симфонического цикла. Отличия — в расстановке акцентов в ходе их жанрово-стилевой эволюции. К примеру, принцип двух- и трехчастности предполагает последование тех или иных элементов, компонентов, разделов в одном случае с возвращением к первоначальному, в другом — без возвращения.

Первичным в эволюции музыкального мышления выступает принцип двухчастности, так как композиционное формирование музыкального пространства происходило на базе особой функциональности основных элементов — звука, ритма, их регистрового местоположения, а значит, тембра, их специфической высотной взаимозависимости (расположения в пространстве). Господствовал принцип единого развертывания и четкого стремления к самостоятельности *каждого* элемента, то есть господствовал принцип *полифонического мышления*, сфокусированного в полифонии строгого письма (*cantus firmus*).

Самостоятельность каждой единицы художественного целого приводит к постепенному формированию *темы*. Тема — это уже принципиально новый уровень организации элементов в художественно-смысловую единицу, направляющую весь поток музыкального сознания в каждом конкретном случае его проявления. Акцент на индивидуализацию и подчинение ей всей системы элементов выразительности коренным образом меняет музыкальное пространство. Господствующая в данный исторический период идеология высокого Ренессанса рождает особую образную множественность тематических идей. В музыке ярко подчеркивается сольное начало, как олицетворение божественного в личности. Зарождаются такие жанры, как опера и концерто гротто, где господствует сольное начало, вариации на *basso ostinato* — особая сфера создания полифонического напряжения музыкального пространства и, наконец, fuga, как высшая форма проявления логики музыкального мышления. Постепенно от пространственного проецирования звука и его ритмического дыхания в строгом стиле усиливаются связи между элементами, возникает их взаимозависимость и функциональная соподчиненность в системе вертикализации горизонтали. Управляющий всеми процессами в полифонии *интервал* (и между голосами, и внутри самой мелодической линии) перестраивается в созвучия, функция которых уже определяется той степенью, на которой они построены.

Утвердившаяся ладо-тональная система в полифонии свободного стиля выстраивает особую специфику музыкального мышления, где акцентируются уже закономерности *вертикали*. Она вбирает в себя логику линейного развертывания пространства, расширяет представления о масштабности его развертывания во времени, так как тяготения между звуками горизонтали расширяются до тяготений между этапами становления художественного смысла. Система кадансов членит форму, формирует логику ее становления по функциональности целых этапов-разделов. Возникает система поэтапной функциональной взаимозависимости в логике изложения музыкальной мысли, каждый этап закладывает свою систему значимости в раскрытии общей идеи. Иными словами, работают такие функциональные закономерности, как экспозиционная функция, разработочная, связующая, вступительная, заключительная, репризная; на «передовые рубежи» выходит направляющая, формообразующая сила лада и тональности. Таким образом, особую важность приобретают формообразующие аспекты: развития, завершенности, после-

довательности этапов раскрытия идеи, проявляющиеся в специфике взаимоотношений всех формирующих художественное целое звеньев драматургии. Главная целенаправленная сила формирования соотношения всех этапов и разделов — это подчеркивание особой *выразительности* всех элементов и языка, и формы в общей системе развертывания тематической идеи (содержательного смысла) художественного целого.

Перенесение акцента с горизонтали на вертикаль меняет систему структурирования логики жизнедеятельности музыкальной мысли. Показ-экспонирование идеи, то есть темы, основная концентрация в ней смыслового начала, естественно требует его глубинного раскрытия по мере развития. Длительный путь показа темы и ее развития требует и подведения итога, в той или иной степени завершенности, то есть репризы. Таким образом, возникает эпоха господства принципа трехчастности. Он становится определяющим в сонатно-симфоническом мышлении, организовывая систему сонатно-симфонического мышления как главной направляющей силы в эпоху гомофонно-гармонического стиля (XVIII в.).

Так постепенно сформировались две вершины в процессе эволюции развития музыкальной мысли: **фуга** — как концентрация логики полифонического мышления и **соната** — как концентрация логики гомофонно-гармонического мышления. Но музыка — особый вид искусства, и его элементы являются системой индивидуальной творческой деятельности. Каждый элемент музыкального языка, сам по себе, является уже системой: фактура, гармония, мелодика и т. д. Естественно, что возникающие на их основе структурные единицы (мотив, фраза, предложение) в этом смысле полисистемны. Данная многозначность принципов структурирования музыкального пространства и выводит музыку на особый уровень выразительности, особой выразительности, которая связана со спецификой человеческого мышления, сознания: музыка как особая форма познания мира. Мир музыкальных звуков сопровождает нас всю жизнь от рождения и до тризны, он рядом при всех жизненных ситуациях, можно предположить, что звуковые ощущения находятся в глубинах нашего генетического кода, что может явиться объектом специального исследования.

Если сопоставить весь процесс развития музыкальных стилей и спроецировать его на анализ конкретного произведения, то возникает общая закономерность. Переход от одного стилистового пространства

к другому происходит постепенно. Три стадии этого процесса можно условно отметить следующим образом: момент диффузии, смешения стилевых показателей; прорастание новых закономерностей в недрах уходящего стилевого пространства; выход на передовые «рубежи» особенностей возникающего, стабилизирующегося стилевого направления, как основных показателей новой стилевой эпохи, в недрах которой уже возникают другие показатели музыкального пространства, как зарождение следующего нового стилевого параметра в общей эволюции музыкального мышления.

Показатели каждой законодательной системы-стиля устойчивы и имеют свои принципы функционирования от звука до общей драматургии: полифония — гармония, барокко — классицизм, романтизм и современная полисистемность, то есть полистилистика. С другой стороны — они находятся в постоянном «взаимодвижении» по спирали, что приводит музыку конца XX столетия к *полифоническому ренессансу*, возрождению полифонических законов на ином историческом витке развития музыкального пространства. Иными словами, возникает новый кульминационный виток в эволюции полифонического мышления, которое находится у истоков формирования музыки как вида искусства.

В процессе анализа конкретного произведения мы также наблюдаем устойчивые его аспекты: от звуковой системы структурирования темы до той или иной формы-схемы, от фактуры до общего процесса музыкальной драматургии, от частных моментов до общего организующего начала. Так, тема фуги имеет очень четкие, достаточно длительно формирующиеся законы своего существования. Она у своих истоков опирается на законы строгого письма как исторически первого этапа возникновения и формирования полифонии (краткость, выразительность и значимость каждого звука, асинхронность, преобладание линейного движения, неповторность, одновременность кульминационных зон и т. д.). С другой стороны, она уже связана со следующим, исподволь формирующимся стилем, в основе которого лежит полное господство ладо-функциональной системы. Ладотональная система отсутствовала в строгом стиле (эпоха белой нотации), но утверждается в пространстве стиля свободной полифонии. Она становится определяющей и ведущей в гомофонно-гармонической законодательной системе, выстраивая параметры новой стилевой организации музыкального пространства как базовой основы сонатно-симфонического мышления.

Гомофония и полифония — основные пути формирования свода законов музыкального пространства. Расстановка акцентов в каждом из них — противоположны от звука до темы и до формы в целом. Поэтому так индивидуален архитектурный план *фуги* как вершины полифонической мысли (о чем пишут В. Золотарев, С. Павлюченко, Ю. Евдокимова, К. Южак, Н. Герасимова-Персидская, Н. Симакова, С. Григорьев, Т. Мюллер, В. Протопопов, С. Скребков, И. Пясковский и др.) и *сонаты*, олицетворяющей длительный путь формирования гомофонно-гармонических отношений (Б. Асафьев, Ю. Тюлин, Н. Горюхина, В. Задерацкий, С. Скребков, Е. Назайкинский, С. Шип и др.).

Естественно, что именно fuga во многом подготовила тип сонатно-симфонического мышления, а соната в своих композиционных недрах содержит потенциальную насыщенность полифонического пространства. Но система организации пространственно-временных показателей, тип «программы» в расстановке и распределении логических акцентов — *различны*. В одном случае в качестве основных и определяющих «нормативов» выступают *вертикальные* закономерности, в другом — *горизонтальные*.

Помимо отмеченных выше путей, можно выделить два других параметра оценки художественного целого с точки зрения его драматургии, а именно — логико-функциональная зависимость всех составных аспектов произведения. Единая сквозная логика *ценной драматургии* — типична и для полифонических форм, и для сонатно-симфонического цикла. И другой тип — *мозаичная*, «номерная» драматургия. Ее корни тянутся от старинной сюиты и вбирают в себя самые различные типы циклических форм. Частично к ним могут быть отнесены такие формы, как рондо, вариации и т. д. Особенно принцип «мозаичности» регулирует «программу» композиционных отношений в детских циклах.

Четких границ при этом в музыкальном искусстве не может быть. Эволюция любой композиции основана на взаимодействии всех существующих принципов, что и приводит к свободе смешанных формообразующих структур у романтиков и появлению новых ненормативных композиций в современной музыке. Поэтому в каждом конкретном случае выстраивается своя конкретная система анализа, опорными точками в которой выступают общестилевые показатели времени в сочетании с индивидуальной характерностью авторского почерка. Отмеченные выше *гомофонный* и *полифонический* типы

мышления и соответствующий каждому из них свод драматургически-композиционных законов и основные типы музыкальной драматургии, основанные на линии *единого развертывания* либо акцентированной *расчлененности* процесса формообразования — главные и, возможно, одни из наиболее основных, на наш взгляд, параметров анализа современной музыки. Они, соответственно, подразумевают неисчислимую *множественность форм своего проявления*.

Именно с позиций кардинальных отличий в логике музыкального мышления (полифония — гомофония) мы получаем возможность раскрыть представление о музыкальном пространстве и времени как наиболее *исконной константе* понимания, углубленного проникновения в процесс анализа всех законодательных основ конструирования формы-композиции в музыкальном искусстве.

Музыкальное произведение, в таком контексте, выступает своеобразным фокусом, концентрирующим и психологические, и структурные показатели индивидуальности стиля композитора. С *пространственно-временных* позиций каждое произведение воспроизводит «генетический код» музыки как вида искусства.

Пространственно-временной диалог в искусстве специально подчеркивает А. Самойленко. «Становясь частью художественного образа, — пишет исследователь, — время уплотняется пространственными координатами, наделяя последние новыми выразительными возможностями» [3, 47]. Одновременно любое художественное творение композитора неповторимо, так как оно рождается на основе «личностного кода» автора, как результат индивидуального освоения музыкального пространства во времени. «...Относительно формы у музыки есть особый ракурс пространственно-временных отношений, обозначаемый понятием архитектуры, то есть общей структуры произведения, связанной с выражением его содержания, — пишет М. Старчеус. — Она предполагает порядок следования разделов, пропорций и различия частей по их положению во времени, обеспечивая единство и законченность целого (...). Понятие архитектуры подразумевает *взаимопереходность* временных и пространственных пропорций, имеющую *выразительное* значение» [4, 160].

Таким образом, именно от специфики логического процесса организации горизонтали и вертикали музыкального пространства, а также норм их взаимодействия берут свои истоки и неисчислимая множественность процессов формообразования, и такое же необъятное разнообразие жанрово-стилевых показателей. Один и тот же



жанр имеет богатейший спектр градации эмоциональных состояний. Пример тому — жанр колыбельной песни. От миниатюрных попевок до глубоко трагедийного осмысления жанра в балладе «Лесной царь» Ф. Шуберта, в песенной лирике Г. Малера, опере А. Берга «Воццек», песнях М. Мусоргского и др. Удивительно богатый простор для обобщения впечатлений так же, к примеру, дает разнообразие «Детских альбомов» и другие многочисленные миниатюры в жанровой сфере детской музыки.

Смена эпох в истории эволюции композиторского мышления в первую очередь показательна изменением представлений о качественных и функциональных свойствах музыкального искусства, о границах и «пределах» его языковых возможностей. «Для сознания человека конца XX века характерно особое ощущение исторической «дали», — замечает Н. Герасимова-Персидская, — (...) устремленность ко все новому и новому вызывает потребность в оценке прежнего» [1, 6]. Проникновение исследователей в любой из моментов истории музыкального искусства, на наш взгляд, обуславливает круг теоретических представлений содержательным объемом событий и способов их художественного обобщения.

Так исторически складывались достаточно определенные, в широком смысле слова, стереотипы наших представлений о стиле эпохи, о специфике языка, об основных показателях содержательной и структурной сторон музыкальной формы. «Цель настоящего анализа, — по мнению Э. Денисова, — в попытке проникнуть хотя бы на время в творческую лабораторию художника и помочь прикоснуться к той тайне, которая лежит в основе всякого подлинно великого произведения искусства» [2, 18]. Иными словами, речь идет о возможных гранях проникновения в психологию творческого процесса, сложность и индивидуальность которого едва ли дает возможность его полного понимания. Главными «опорными моментами», в данном случае, могут выступать типы временных и пространственных характеристик музыкального тематизма, приемы его развития и, в конечном итоге, драматургия развертывания всей структурно-содержательной линии произведения.

Интересно эта мысль прослеживается в статье М. Старчеус: «Виды искусства различаются (...) способом взаимопереходности пространственных и временных измерений художественного целого. (...) Неразрывность пространства-времени очевидна уже в самой сущности музыки как искусства *временного*, основной характери-

кой которого являются высотные, то есть *пространственные* отношения» [4, 157].

Язык музыки воплощает систему ценностей общения с мирозданием, неразрывно связанную с мышлением. Он обладает собственным «законодательным кодом» в зависимости от психологической специфики мышления и имеет непосредственную установку на реализацию своей семантической идеи в авторском замысле. Через понимание закономерностей звуковых соотношений и сущности самого звука как центра системы можно выйти на уровень законов мышления эпохи и проникнуть в процесс познания специфики художественных стилей.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох. Москва: Музыка, 1994. 126 с.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва: Советский композитор, 1986. 208 с.
3. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
4. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления. *Музыкальная академия*. 2004. № 2. С. 156–163.

### **REFERENCES:**

1. Gerasimova-Persidskaya N. (1994) Russian music of the XVII century. Meeting of two epochs. Moscow: Musyka [in Ukrainian].
2. Denisov E. (1986) Modern music and problems of the evolution of composer technology. Moscow: Sovetskii compositor [in Russian].
3. Samoylenko A. (2002) Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
4. Starcheus M. (2004) About Chronotopes of Musical Thinking. Musical Academy. № 2. 156–163 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 14.06.2016*

