

УДК 78.01+782.42

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–152–162

**Галина Федоровна Завгородняя**

ORCID: 0000–0002–8271–7712

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

## ТИПОЛОГИЯ ФАКТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОГО СИНТЕЗА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

**Цель работы** — обозначить понятие фактуры как основы жанрово-стилевого моделирования, рассмотреть концепцию различных типов фактуры с позиции их энергетического заряда в пространственно-временных координатах музыкального текста. **Методология** основана на использовании компаративного, аналитического, историко-логического методов. **Научная новизна** заключается в расширении представлений о функциональности фактуры, о ее исторической роли в процессе формирования пространственных координат, об особом аспекте выразительности различных типов фактуры, как о специфическом фундаменте формообразующего процесса художественной композиции. **Выводы.** Фактура отражает пространственно-временные отношения на уровне функционирования их индивидуальных признаков, то есть на уровне содержания конкретного художественного замысла. Под спецификой взаимоотношения отдельных элементов организующей их в некое функционально-системное единство фактуры подразумевается та неповторимая индивидуальность языка, которая основана на определенной конструктивной схеме взаимоотношений координат музыкального пространства, являющегося отличительным признаком произведения искусства.

**Ключевые слова:** пространство и время, композиция и музыкальное мышление, формообразование, драматургия, жанрово-стилевые особенности, музыкальный язык, полистилистика.

*Zavhorodnya Halyna, Doctor of Arts, Professor of the Department of Music Theory and Composition of the Odessa National Academy of Music. A. V. Nezhdanova*

**Invoice typology in the context of genre-style synthesis of musical composition**

**The purpose** of the work is to designate the concept of texture as the basis of genre-style modeling, to consider the concept of various types of texture from the position of their energy charge in the spatio-temporal coordinates of a musical

text. **The methodology** is based on the use of comparative, analytical, historical and logical methods. **Scientific novelty** lies in the expansion of ideas about the functionality of textures, about its historical role in the process of forming spatial coordinates, about a special aspect of the expressiveness of various types of textures, as about the specific foundation of the formative process of artistic composition. **Findings.** The texture reflects the spatio-temporal relations at the level of functioning of their individual attributes, that is, at the level of the content of a particular artistic design. By the specifics of the relationship of the individual elements organizing them into a certain functional-systemic unity of the texture, it is meant that unique personality of the language, which is based on a certain constructive relationship diagram of the coordinates of the musical space, which is a hallmark of a work of art.

**Keywords:** space and time, composition and musical thinking, shaping, dramaturgy, genre-style features, musical language, polystylistics.

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

**Типологія фактури в контексті жанрово-стильового синтезу музичної композиції**

**Мета роботи** — визначити поняття фактури як основи жанрово-стильового моделювання, розглянути концепцію різних типів фактури з позиції їх енергетичного заряду в просторово-часових координатах музичного тексту. **Методологія** заснована на використанні компаративного, аналітичного, історико-логічного методів. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про функціональність фактури, про її історичну роль у процесі формування просторових координат, про особливе в аспекті виразності різних типів фактури, як про специфічний фундаменті формотворного процесу художньої композиції. **Висновки.** Фактура відображає просторово-часові відносини на рівні функціонування їх індивідуальних ознак, тобто на рівні змісту конкретного художнього задуму. Під специфікою взаємин окремих елементів організуючої їх в функціонально-системну єдність фактури мається на увазі та неповторна індивідуальність мови, яка заснована на певній конструктивній схемі взаємовідносин координат музичного простору, що є характерною ознакою твору мистецтва.

**Ключові слова:** простір і час, композиція та музичне мислення, формоутворення, драматургія, жанрово-стильові особливості, музична мова, полістилістика.

**Актуальность темы работы.** Энергия пространственно-временных отношений олицетворяет актуальность и особую роль жанрово-стилевого диалога традиций и новаторства. Схематически историю развития такого особого вида искусства как музыка мы можем

представить в виде стержня-спирали своеобразного генетического кода, раскрывающего все процессы эволюции музыкального мышления. Как любой генетический код в эволюционном процессе развертывания музыкального пространства осуществляется обновление, накопление, изменения музыкального языка, направленности формообразующего процесса, системы взаимоотношений всех комплекствующих художественное целое элементов. **Цель** статьи — исследовать постепенное формирование изменений стилевых показателей на уровне действия принципа цепной драматургии.

**Изложение основного материала.** Эволюционный путь формирования музыкального пространства сложен, неоднозначен и пропитан множеством индивидуальных показателей, претендующих на самостоятельность развития и становления. Музыкальный язык в целом и его отдельные элементы, показатели и линейного, и вертикального развертывания фактуры, принцип становления формы от мотива до общей драматургии, закономерности ритмического дыхания и формирования зон напряжения и разрядки, общий график музыкальной композиции и пути его становления — вот некоторые факторы оказывающие влияние на формирование смысла-формы любого художественного целого. Оценка, понимание и раскрытие особенностей каждого из перечисленных компонентов лежат в основе анализа и музыковедческого и, соответственно, исполнительского. Именно эти факторы определяют жанрово-стилевые особенности и художественный смысл произведения как законодательной базовой основы определенного исторического периода в развертывании музыкального пространства и развития логики музыкального мышления.

Семантика каждого элемента музыкального языка изначально уже является творческим актом: звук, ритм, фактура, гармония, мелодика, тембр, регистр, динамика и т. д. Каждый из них обладает своим уровнем выразительности, своей конструктивной системой взаимозависимости, своей спецификой выполнения функциональной нагрузки и *индивидуально*, и в *общем параметре художественного целого*. Это и не является принципиальным аспектом в системе элементов языка других видов искусства. «Музыкальный язык не имеет непосредственных прототипов за пределами музыки (...) Музыкальные символы (...) «схватывают» эстетическую направленность переживаний, позволяют музыкальному звучанию стать, — по мнению А. Самойленко, — особым «знаком» состояния человеческого со-

знания». Несколько далее А. Самойленко интересно подчеркивает мысль о том, что музыка «создает особую эмоциональную полноту временных моментов психологического процесса и через нее отсылает к миру объективных процессов, опосредуя, «присваивая» и их содержание» [8, с. 44].

Фактура — особый концентрат музыкального пространства, информационный сгусток жанрово-стилевых характеристик произведения, от звуковой глубины древнегреческой монодии до современного полипластового расслоения пространства. Она вбирает пересечение всех аспектов произведения как единства законов конструкции (принципов формообразования) и художественного (выразительного) смысла.

При любом разнообразии типов рисунка звучащих голосов возникающее на этой базе информационное поле обладает всеми показателями единства любых противоположностей: типы линейных движений, сочетание ритмической динамики с остинатной устойчивостью одного из пластов (предикты в разработках), одновременность фаз вступления, развития, завершения, индивидуальность ритмического дыхания — все это усиливает напряженность движения, а значит выразительность высказывания.

Можно предположить, что от выбора типа фактуры во многом зависит информационный смысл и тематизма, и направленности его развития. Другими словами, тип фактуры во многом способствует раскрытию жанрово-стилевого диалога, как главного аспекта информационного тонула любого произведения: «...за способом организации художественной материи скрыта духовная субстанция. Содержание искусства заключено в самой структуре, и только через нее проходит в сферу восприятия» [1, с. 33]. Длительный путь эволюции музыкального мышления закрепил за каждым стилевым или жанровым аспектом свой типаж рисунка. Это способствует мгновенному пониманию главного смыслового акцента произведения: полифония — гомофония, строгий стиль — романтизм, современная полипластовость или светлая, одноплановая прозрачность хора, взлетающие пассажи разложенных аккордов и медитативная собранность секундовых опеваний и т. д.

Подчеркиваем, что «жизнедеятельность» фактуры проявляется в двух позициях, мы воспринимаем ее как программу графической организации системы знаков, символов, иными словами, как приема шифрования или кодирования музыкального пространства, способа

его существования. С другой стороны, основная функция фактуры — это *проекция художественного замысла в пространственно-временных координатах его восприятия* с точки зрения особенностей осмысления, проникновения в глубину художественного содержания. Тип фактуры предполагает индивидуальность проекции рельефа в определенных, присущих только ему временных границах. Возникающие нормативы пересечения горизонтали и вертикали, объема и глубины их взаимодействия обеспечивают пульс дыхания музыкальной формы. Типы фактуры бесконечны в формах проявления, ибо каждое произведение демонстрирует свой «личный опыт» озвучивания музыкального пространства, зависящего от стиля эпохи и композитора, от жанровых признаков (колыбельная песня или симфония, историческая баллада или месса, полонез или реквием). *Фактура очерчивает строение музыкального текста и делает его буквально текстом зримым, письменным, предметным основанием музыкальной композиции.*

Фактура по сути является *смыслообразующей константой музыкального текста, она высвечивает и определяет пространственно-временные отношения музыкального текста как его первичных характеристик*. Объективно очерченные в исторической перспективе развития музыки типы фактуры (гетерофония, полифония, гомофония, сходяще-расходящееся линейное движение, мелодия — фон, аккордовый склад, одноголосие — многоголосие, сочетание различных типов фактуры, скачков со скользящим опеванием, остинатность — пластовое расслоение, паузирование и пролетающие сквозь диапазон всего пространства мятущиеся пассажи и т. д.) — конкретная база четких параметров оценки произведения, совокупность характерных показателей, устойчивых композиционных взаимоотношений всех единиц, формирующих музыкальное произведение, от мельчайших элементов до особенностей их структурирования в целом и проявляющихся на всех уровнях формы. Различны системы их структурирования и восприятия, но *пространственные* параметры требуют личностных *временных* рамок для их осознания и проникновения в глубину замысла. А *временные*, при всей своей индивидуальности, требуют реализации их характеристик в определенном *четко регламентированном пространстве*.

Можно проследить за механизмом взаимодействия пластов фактуры в репризе первой части Второй симфонии Онегера [6, с. 18]. Музыкальная ткань расслаивается на два пласта. Первый — характерное ядро темы главной партии, второй — остинатная тема вступления.

Гомофонный принцип изложения первого пласта (четкая квадратность, варьированные повторы) противопоставляется полифонической природе второго. Тема оstinato становится основой трехголосного канона второго разряда, в котором риспосты даны в увеличении и дублируются обращенным вариантом темы. В целом возникает сложная, полифонически многоплановая структура. Она является своеобразной кульминацией и итогом развития контрастно-полифонического начала в первой части симфонии, специфическим итогом постепенного усложнения условий контрапунктирования и ритмической индивидуализации линий фактуры

Интересно также сравнить два сходных кульминационных расчленения: отрывок из Десятой симфонии Д. Шостаковича [10, с. 181–182] и из Пятой симфонии А. Онеггера [7, с. 102–104]. В обоих случаях музыкальная ткань представлена сочетанием трех линий. В симфонии Д. Шостаковича изложение тематически значимого пласта наслаивается на подвижный (верхние голоса) и выдержанный (нижние голоса) фон. В Пятой симфонии А. Онеггера тематически яркому пласту (тема вступления к третьей части) противопоставляются движущийся фон и мотивное развитие элемента из первой части симфонии (ц. 8). Если сравнить вертикаль в обоих случаях, то у А. Онеггера ее структура более многозвучна, диссонантна и противоречива.

Заметим, что во всех видах контрапункта типа «тема — фон» особо выделяется мелодическая линия, внутреннее напряжение и многозначность которой позволяют говорить о ней как о пласте. Семантика риторических формул, широко используемых в данном типе мелодики, приближает их к ранним образцам полифонической мелодики вокально-хорового плана, где сами по себе те или иные ходы в мелодии обеспечивали ее функциональную емкость, особую значимость и четкое местоположение в музыкальном пространстве (мелодика «строгого письма»). По своей значимости и способам конструирования они напоминают *Cantus firmus* как точки отсчета формирования всей системы полифонической многоголосной фактуры. С глобальных позиций эволюции музыкального мышления законы — *едины*, формы их проявления — *различны*.

Параметры любого типа фактуры, как мы уже отмечали, имеют свой жанрово-стилевой рельеф, который обеспечивает временные основы процесса формообразования в конкретном художественном пространстве: песня, квартет, симфония, опера и т. д. «Семантические

функции музыки, — отмечает А. Самойленко, — возникают как жанровые, то есть как обусловленные путями, возможностями вхождения музыкального феномена в реальный жизненный контекст, связанные с согласованием жизненного предназначения и художественного оформления музыкального звучания» [8, с. 88]. Структурирование типа фактуры имеет две стороны: *объективную* и *субъективную*. С одной стороны, фактура *программируется* как система знаков, символов, приемов шифрования, способов кодирования и т. д. С другой — специфика рисунка фактуры направлена на особенности восприятия, осмысления, проникновения в глубину содержательного процесса как конечного результата функционирования всех формирующих ее элементов данного типа ее рисунка. Индивидуальным уровнем информационного поля отличаются родовые виды жанров соответственно, те или иные структуры-формы, как естественный итог реализации энергетического уровня информации конкретных «жанровых форматов». Имеется в виду тот уровень *информационной емкости*, который потенциально существует в самой семантике жанрового определения: колыбельная, вальс, полонез, траурный марш, хорал; период, вариации, рондо, сонатно-симфонический цикл, сюита. Каждый тип фактуры, каждые индивидуальные штрихи того или иного ее рисунка обладают своим запасом энергии и выразительности, подчеркивая тем самым специфику художественного замысла самой темы, разделов формы и в целом специфику реализации замысла всей композиции произведения в конкретной жанрово-стилевой модели.

В классическом музыкальном наследии понятие «пространство» было настолько *стабильно*, что в ракурс непосредственного анализа музыкального текста не входило. Пространство было естественной средой существования музыкальной материи произведения, оно подразумевалось как абсолютно природная и не требующая специальной оговорки константа музыкальной композиции. В музыке XX и XXI веков «пространство» выходит на «передовые рубежи» при оценке современного композиторского мышления. Вызвано такое перемещение акцентов возрождением закономерностей старинной доклассической полифонии, в основе которой принципы асинхронности, конструктивизма, графичности.

Из различных приемов формирования современной фактуры именно «рисунок» выходит на первый план. Рисунок, естественно, требует, в свою очередь, четких пространственных параметров и распределения, подобно живописи, и общей перспективы, и кон-

структивного плана соотношений ее «линейных» аспектов. В основе взаимозависимости элементов композиции находятся не тяготения звуков или созвучий (лад, тональность, логика гармонических последовательностей), а индивидуальность рисунка звукового рельефа, независимость элементов конструкции и их *порядок расположения в пространстве звукового поля* произведения. Формирование пространства в современной музыке подразумевает потенциальную способность элементов музыкального языка к воссозданию той или иной системы-конструкции как неповторимого художественного единства, возрождающего генетический код данного вида искусства в своем единичном неповторимом варианте.

Каждая композиция имеет свой пространственный показатель и свою графику рисунка в нем. Кажущаяся свобода и вроде бы полная независимость элементов (звук, регистр, тембр, ритм и т. д.) в технике додекафонии, сериальности, пуантилизма, конструктивизма и т. д. подчинены еще более жестким законам освоения своего личностного музыкального пространства. Только в индивидуальном, конкретно очерченном, звуковом параметре обеспечена жизнедеятельность конкретного музыкального организма как законченного художественного целого. К примеру, серия образует замкнутый круг в определенном пространстве, которое образующие ее звуки очерчивают в своем поступательном движении. *Выразительность*, возникающая на основе концепции произведения, его части или просто темы, зависит от *конструктивного совершенства* формируемого ими *рисунка*, от *логики взаимодействия, взаиморасположения* всех независимых *компонентов* (звуков), позволяющих воспринимать конкретную композицию на уровне художественного целого. От партитур К. Пендерезкого, В. Лютославского, А. Шенберга выстраивается линия поиска собственной индивидуальной конструктивной единицы произведения. Мы наблюдаем подобное явление и в творчестве классиков XX века: А. Онеггер, С. Прокофьев, И. Стравинский, П. Хиндемит, Д. Шостакович и далее — Ю. Ищенко, Г. Канчели, В. Сильвестров, А. Шнитке и более молодые — Ю. Гомельская, В. Каминский, А. Козаренко, К. Цепколенко и многие другие. Таким образом, на наш взгляд, определяется основа полистилистики в музыке XX столетия. Подобные «стилевые расслоения» — явление уникальное и не свойственное ни одной из предшествующих эпох в эволюции музыкального мышления. Владение «музыкальным пространством» зависит не от общестилевых параметров (классицизм или романтизм), а от



творческого кредо композитора, от конкретно им выбранного спектра конструктивных единиц как показателя индивидуальности его композиторского почерка.

При всех «индивидуальностях» современного музыкального языка, так же как и в любые другие стилевые эпохи, «пространство» наиболее наглядно реализуется, как отмечает большинство исследователей, в фактурном показателе. Именно фактура наиболее четко и «конкретно» регламентирует пространственные параметры в общем звуковом диапазоне эпохи. Такая специфика организации фактуры на основе индивидуальности рельефа в каждом конкретном случае ее проявления диктует особую специфическую роль и «временного фактора». Его показатели также конструктивно неповторимы и индивидуально рождены конкретно заданной системой кредо композитора, а не общепринятыми закономерностями стиля. Возникающая (на первый взгляд) полная свобода метроритмической организации (к примеру, сенза метрум) требует другой, но четко нормированной системы дыхания музыкальной мысли, темы и формы в целом. Фактурный показатель является той смысловой парадигмой, которая «архивирует» как конструктивно-логическую идею самого произведения, так и внетекстовые смыслы, определяющие его код (стиль, жанр, эпоха, авторское мышление и т. п.).

**Выводы.** Смена типов фактуры во многом отражает смену систем художественного мышления. При неизменности элементов (звук, ритм, тембр, регистр и т. п.), составляющих сами системы, видоизменяется их качество, что и обуславливает своеобразие средств музыкальной выразительности в различные исторические эпохи. Но фактура, объединяя все элементы музыкального языка в некую определенную систему, сама по себе — тоже является элементом музыкального языка. Так же как и другие его элементы, она обладает выразительными возможностями и спецификой законов своей внутренней структуры, которые выполняют определенную функциональную роль в логике формирования художественного целого как неповторимой индивидуальности (от периода до цикла). Сам выбор фактуры уже *функционален*, так как дает проекцию на *стиль*, на *уровень содержания* и специфику формирования *тематизма*.

Таким образом, фактура отражает пространственно-временные отношения на уровне функционирования их *индивидуальных* признаков, то есть на уровне содержания *конкретного* художественного замысла. Поэтому, несмотря на четкость конструктивных признаков

той или иной формы или жанра, мы отмечаем, что сонат, фуг, симфоний, концертов и т. д. столько, сколько их написано.

Другими словами, *объективные* пространственно-временные отношения функциональны на *субъективном* художественном уровне. Именно таким образом происходит регламентация законов каждого произведения, то есть согласно нормативам соотношения *точек* горизонтالي и вертикали определенного стилевого направления эпохи, творческого направления, композитора или даже отдельного произведения. Преобладание *вертикальных или линейных* комплексов зависит от *сознания эпохи и композитора*. «Действующие силы в каждом из видов музыкального формования меняются, и та сила, которая доминирует в одном случае, может почти не приниматься в расчет в другом» [2, с. 57–58].

Под спецификой взаимоотношения отдельных элементов организующей их в некое функционально-системное единство фактуры мы подразумеваем ту неповторимую индивидуальность языка, которая основана на определенной конструктивной схеме взаимоотношений координат музыкального пространства, являющегося отличительным признаком произведения искусства. Это и есть созидающаяся на века непреходящая ценность творческого процесса, лежащая у истоков формирования художественного мышления.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М.. Музыка — явление бесконечное... *Музыкальная академия*. 2004. № 1. С. 31–35.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1963. 376 с.
3. Герцман Е. Античное музыкальное мышление / ред. В. С. Буренко. Л.: Музыка, 1986. 224 с.
4. Завгородняя Г. Полифонические основы современного композиторского творчества. Аналитические очерки. Одесса: Астропринт, 2012. 305 с.
5. Задерацкий В. Семантическое поле музыки в прошлом и настоящем. *Проблемы национальных культур на рубеже третьего тысячелетия*. Минск: БелПЭК, 1999. С. 5–19.
6. Онеггер А. Вторая симфония: партитура. М., 1972. 49 с.
7. Онеггер А. Пятая симфония: партитура. М., 1970. С. 102–104.
8. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
9. Самойленко А. Жанр и стиль как парная категория музыкальной культурологии. *Соціально-педагогічні аспекти професійного навчання*. К., 2002. С. 98–106.
10. Шостакович Д. Десятая симфония: партитура. М., 1955. 261 с.

## REFERENCES

1. Aranovsky, M. (2004). Music is an endless phenomenon... Academy of Music. (Vols. 1), (pp. 31–35) [in Russian]
2. Asafiev, B. (1963). Musical form as a process. Leningrad: Music [in Russian]..
3. Herzman, E. (1986). Antique musical thinking. V. S. Burenko (Ed.). Leningrad: Music [in Russian].
4. Zavgorodnaya, G. F. (2012). Polyphonic foundations of modern composer creativity. Analytical essays. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
5. Zaderatsky, V. (1999). The semantic field of music in the past and present. Problems of national cultures at the turn of the third millennium. (pp. 5–19). Minsk: Belpk [in Belarus]
6. Honegger, A. (1972). Second Symphony: score. Moscow [in Russian]
7. Honegger, A. (1970). Fifth Symphony: score. Moscow [in Russian]
8. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint, [in Ukrainian].
9. Samoilenko, A. I. (2002). Genre-style as a pair category of musical culturology. Kiev: Naukoviy svit [in Ukrainian].
10. Shostakovich, D. (1955). Tenth Symphony: score. Moscow [in Russian]

*Стаття надійшла до редакції 23.01.2019*

УДК 78.02/78.021.4+780.6

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–162–176

*Alla Dmitrievna Chernoiivanenko*

ORCID: 0000–0001–8413–6172

*Candidate of Arts, Associate Professor, Professor of the Department of Folk Instruments of the Odessa National Academy of Music. A. V. Nezhdanova  
alla\_ch-ko@ukr.net*

### **TO THE PROBLEM OF MUSICAL THINKING: FROM THINKING ON AN INSTRUMENT TO THINKING WITH AN INSTRUMENT**

*The purpose of the work.* The article explores the conditions and factors of the formation of musical and instrumental thinking and its influence on the general principles of musical cognitology. **The methodology** of research consists in the application of logical-semantic, historical-cultural, organizational, generalizing and musicological methods in their systemic unity. **The scientific novelty** of the work is to identify a specific algorithm for the development of musical thinking in the aspect of the specificity of instrumentalism, in particular in the movement from «thinking on an instrument» to «thinking on an instrument» in the context of the supersymbolic culture of the modern information society. **Conclusions.** It