

7 April

K-65

СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ АКАДЕМИИ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ

КОНФЕРЕНЦИЯ

“ПРОБЛЕМЫ И МЕТОДЫ АНАЛИЗА
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА”

Ереван, 26-29 мая 1992 года

Тезисы докладов

Ереван
“ГННД”
1992

7 Арм	
К-65	КОНФЕРЕНЦИЯ.

ПРОБЛЕМЫ И МЕТОДЫ

ИЗДАНИЕ МУЗ. ТЕКСТА

1992.

Л.О.АКОПЯН (Ереван)

СРЕДНЕВЕКОВАЯ МОНОДИЯ КАК ОБЪЕКТ ШЕНКЕРИАНСКОГО АНАЛИЗА

Направление, восходящее к идеям австрийского теоретика Г.Шенкера (1868-1935), является одним из наиболее влиятельных в современном зарубежном теоретическом музыковедении. Основные начала концепции Шенкера (трактующей только о музыке XVIII-XIX вв.) могут быть конспективно изложены следующим образом: музыкальное произведение строится как иерархия структурных "слоев" (Schichten); анализ состоит в последовательном абстрагировании от наиболее поверхностного слоя (непосредственно данного наблюдению нотного текста) через ряд промежуточных слоев, достигаемых путем редукции деталей, которые трактуются как производные ("продолгации") элементов, принадлежащих более глубинным слоям, - к наиболее глубинному слою, представляющему собой универсальный для всей тональной музыки контрапункт "исходной структуры" (Ursatz) - последовательности I-V-I в басу (эта конфигурация называется также "священным треугольником"), - и "исходной линии" (Urlinie) - нисходящего, направленного к тонике поступательного движения в верхнем голосе. Соответственно, процесс порождения текста (Auskomponierung) реконструируется как многоступенчатое "продолгирование" элементов, входящих в состав Ursatz и Urlinie.

Эффективность шенкериянской аналитической доктрины (эпистемологически родственной возникшему позднее генеративному синтаксису Н.Хомского, различающему "поверхностные" и "глубинные" структуры предложений языка), доказана главным образом постольку, поскольку музыка XVIII-XIX вв. является искусством каноническим, т.е. основанным на конечном числе конструктивных правил и принципов; в меньшей мере она предназначена для того, чтобы быть средством для раскрытия своеобразия отдельно взятого произведения. Вместе с тем данный методологический подход практически не применялся в отношении таких музыкальных культур, для которых мера каноничности, т.е. зависимости от изначально заданного свода общеобязательных правил, явно выше, чем для европейской музыки Нового Времени. Музыка средневековой сакральной традиции принадлежит именно к таким

культурам. Наше исследование структурных принципов архаической армянской духовной монодии показало, что в результате параллельной редукции поверхностных структур их музыкально-поэтического текста обнаруживается глубинное единство синтаксиса и ритма, определяющее, в свою очередь, конфигурацию ладового остова песнопений, которая представляет собой род “священного треугольника” (поскольку речь идет о монодической музыке, его можно отождествить одновременно с *Ursatz* и *Urlinie*), состоящего из фазы повышения - “арсиса” - и фазы понижения - “тезиса”. Соответственно, синтез музыкально-поэтического текста песнопений (*Auskomponierung*) - это серия последовательных “продолжений”, ведущих от обобщенного “священного треугольника” к поверхностному структурному слою: конкретному тексту песнопения, включающему в свой состав импровизируемые, не до конца предсказуемые элементы; важно отметить, что наличие таких элементов не только не противоречит изначальному формообразующему канону, но прямо предполагается его природой.

Редукционистский тип анализа в духе традиции Шенкера-Хомского, как представляется, способен исчерпывающе решить проблему обнаружения глубинных структурных принципов, управляющих разворачиванием музыкально-поэтического текста архаических духовных песнопений - именно в силу строго канонического, не допускающего авторской инициативы характера последних. Подобный анализ также позволяет должным образом уяснить функцию системы невменных (хазовых) знаков как посредствующего звена между глубинной и поверхностной структурами, и продемонстрировать неадекватность известных методов дешифровки этих знаков, так же, как и надуманность проблемы дешифровки в целом. Одновременно анализ данного типа, как и следовало ожидать, оказывается недостаточным в применении к духовным песнопениям сравнительно позднего периода (XII-XIII вв.), допускающим относительно высокую роль авторской инициативы.

Л.О.АКОПЯН

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ В ОПЕРЕ МОНТЕВЕРДИ “КОРОНАЦИЯ ПОППЕИ”

Широко известная леви- строссовская концепция музыки как “инструмента для уничтожения времени”, свертывающего

время в “синхронную, замкнутую в себе целостность” (К.Левин-Стросс: “Увертюра” к книге “Сырое и вареное”), находясь в точном соответствии с природой большей части европейской музыки Нового времени, для оценки которой категория цельности играет решающую роль, одновременно, как представляется, противоречит глубинной сущности музыки иного типа, в своих крайних и в реальной истории музыки необычайно редких проявлениях служащей скорее в качестве “инструмента” для утверждения текучести времени и безразличной к эстетической категории цельности.

Важнейшая особенность этой, как бы “теневой” типологической ветви музыкального искусства, без уяснения которой ее глубинная суть рискует остаться непонятой, заключается в том, что черты крайнего (для соответствующей эпохи) модернизма диалектически сочетаются в ней с не менее крайними формами архаизма. Эта особенность нашла свое неповторимо яркое проявление в опере Монтеверди “Коронация Поппси” (1643) - как на уровне либретто (которое, будучи решено либреттистом Дж.Ф.Бузенелло в духе передовой для того времени концепции, снимающей различие между “высоким” и “низким” стилями, одновременно в своих глубинных основах восходит к архетипу языческой мистерии умирающей и возрождающейся природы), так и на уровне организации отношений между элементами музыкального языка. Последние представляют собой главным образом музыкально-риторические фигуры, появление которых достаточно однозначно детерминировано смыслом слов; эти фигуры, играющие роль своего рода “зародышей” настоящих мотивов, в общем случае помещаются в нейтральный (не содержащий фигур) музыкальный контекст, и лишь на гребнях более или менее значительных кульминаций объединяются в конгломераты, включающие по несколько таких элементов.

В контексте истории музыки и музыкального театра опера Бузенелло-Монтеверди, в которой как время драмы-мистерии, так и музыкальное время представлены не в виде законосообразной, по-классицистски “синхронной”, архитектурно завершенной структуры, а в виде бесконечного потока с нестабильными контурами, может рассматриваться как произведение в равной мере модернистское, предвосхищающее открытые формы XX в., и архаическое, воссоздающее картину мира с зыбкой, пребывающей в процессе перманентного становления внутренней структурой.

А.А. АНАНЯЦ (Ереван)

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ПРОЯВЛЕНИЯ ВАРИАЦИОННОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ

В современной композиторской практике поиск новых художественных приемов и средств развития музыкального материала стимулирует процесс преобразования выразительных и конструктивных качеств произведения. Многообразие проявлений различных факторов развития определяется в музыке - вне зависимости от её стилистической принадлежности - характером связности и внутренней противоречивости перехода одних звуковых отношений в другие. Свое конкретное воплощение эти переходы получают в тех или иных типах организации музыкальной ткани: полифоническом, гомофонно-гармоническом и других, представляющих собой различные виды их сочетаний, а также в определенных формах ладотонального, метроритмического, фактурного и тембрового развития.

На этом фундаменте возникают закономерности тематического развития как более высокая ступень в процессе становления музыкального целого.

При изучении особенностей формообразования в произведениях современных армянских композиторов прослеживается заметная роль вариационности в тематическом развитии. Ее трактовка в ряде случаев отличается высокой оригинальностью. Вариационность как принцип и как метод развития имеет широкий спектр проявлений - в зависимости от уровня действия, причины возникновения, характера взаимоотношений с иными типами разветвления музыкального материала.

Из всего комплекса вопросов, концентрирующихся вокруг изучения особенностей вариационного формообразования, выделим один: выявление характера зависимости между сложившимися средствами развития и новым языковым контекстом.

Принципы и средства вариационного формообразования, откристаллизовавшиеся в европейской музыке (как классической, так и современной), преломляются в сочинениях армянских композиторов весьма широко и изобретательно. Структурная многокомпонентность и функциональная дифференциация вариационного процесса здесь в большой мере определяется его опорой на характерные особенности национального монодического формообразования. При этом в наиболее ярких художественных образцах

заметна тенденция к использованию и отбору тех средств, которые могут органично развить потенциально заложенные в монодическом искусстве элементы полифонического и гомофонического варьирования. С другой стороны, в соответствии с новыми качествами интонационного материала в современных инструментальных композициях музыкальное развитие обогащается различными технологическими приемами, что приводит к появлению не совсем обычных горизонтальных и вертикальных сопряжений.

В итоге же естественное совмещение в одном произведении генетически различных конструктивных принципов дает импульс к возникновению новых качеств как в сфере формообразования, так и в сфере драматургии целого.

М.Г. АРАНОВСКИЙ (Москва)

О ПРИНЦИПАХ ТОНОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

1.0. Сложившиеся в нашей науке методы анализа ориентированы на сравнительно крупные объекты музыкального текста, самыми мелкими из которых являются мотив и аккорд. Между тем решающие события, от которых зависит возникновение связного текста, совершаются на уровне поведения отдельного звука и отношений между звуками. Текст как система формируется именно на этом нижележащем уровне микрособытий.

1.1. Разработка принципов анализа, ориентированного на микрособытия, представляет, на наш взгляд, актуальную задачу современного теоретического музыкознания. Такая задача требует пересмотра некоторых сложившихся понятий, выработки специального категориального аппарата, создания системы особых аналитических процедур. Такой анализ мы предлагаем назвать тонологическим, поскольку его объектами становятся тон в его различных состояниях, поведение тона в контексте, отношения между тонами как элементами системы текста.

2.0. Пересмотра заслуживает, прежде всего, само понятие тона, слишком общее и потому безразличное к различным формам его бытия. Вместо него вводятся четыре понятия, соответствующие различным состояниям музыкального звука: тонема, граммема, тон, интонема. Различение четырех форм существования тона позволяет дифференцировать виды музыкальной ментальности, выделить разные типы музыкальных абстракций.

2.1. На этой основе оказывается также возможным применение принятой в лингвистике дихотомии “язык/речь”, в соответствии с которой тоне́му и граммеме́му можно отнести к базовым элементам музыкального языка, а тон и инто́нему - к аналогичным элементам музыкальной речи.

2.2. Сфера применения тонологического анализа - прежде всего мелодия, где линейные связи выражены особенно отчетливо и несут ответственность за целое.

2.3. Цель тонологического анализа состоит в определении линейных функций звуков. Тем самым оказывается возможным распространить функциональную теорию, принятую ранее для лада, гармонии и формы, на мелодику, и связать понятие функции со структурной позицией отдельного звука.

2.4. Еще одним следствием тонологического анализа может быть понимание позиции тона как его интрамузыкальной семантической функции.

3.0. Каждый тон появляется в точке пересечения многих “полей тяготения”, одновременного действия многих слагающихся “сил”. Поэтому он принципиально многозначен. Именно эту многозначность мы воспринимаем как его выразительность, недоступную для вербального определения. Задача тонологического анализа и состоит в том, чтобы по возможности (в доступных пределах) эксплицировать интуитивное понимание значения звука.

3.1. В силу этого анализ предполагает “расслоение” синтетической функции звука на ее составляющие, на ее дифференциальные (различительные), как сказал бы лингвист, признаки.

4.0. Признаки функции делятся на дограмматические, грамматические и внеграмматические. Грамматические, в свою очередь, подразделяются на ладовые, метрические и гармонические.

4.1. В основе аналитических процедур лежит понятие бинарной оппозиции. Действительно, признаки звука могут принимать только одно из двух значений: опорный - неопорный, устойчив - неустойчив, сильная доля - слабая доля (с последующей дифференциацией), аккордовый - неаккордовый тон и т.д. Поэтому анализ предполагает определение того или иного признака как члена бинарной оппозиции, с обозначением его соответствующим знаком (+ или -).

4.2. Дограмматические и внеграмматические функции целиком зависят от контекста. Иначе складывается судьба грамматических функций, поскольку они априорны: контекст, то есть наложение разных “полей тяготения”, корректирует грамматические

функции, подтверждая их или опровергая, усиливая или ослабляя. Из этого следует, что исходная, грамматическая функция не равна конечной, контекстуальной.

4.3. На этой основе возникает возможность рассмотрения различных видов переменности функций звуков – явления чрезвычайно важного для самого существования мелодии, обеспечивающего разнообразие ее выразительности при ограниченном числе исходных тоном (5,7,12 – в зависимости от звукоряда). Переменность функций может принимать здесь крайние формы – вплоть до переосмысления устоя как неустоя, сильной доли – как слабой и т.д.

5.0. Тонологический анализ, как нам представляется, имеет перспективы для развития. Он хорошо согласуется со спецификой мелодии, с ее синтаксисом и морфологией. Кроме того, выдвигая понятие линейной функции, тонологический анализ открывает новые возможности для проникновения в сферу интрамузыкальной семантики.

М.Г. АРАНОВСКИЙ

“МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК” ИЛИ “МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ”? – НЕ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

1. Понятия музыкального языка и музыкального стиля применяются в нашем музыкознании сплошь и рядом как синонимы. Между тем за этими терминами стоят разные явления. Определить их сущность можно чисто теоретическим путем, что уже нередко делалось. Однако убедительность спекулятивных изысканий будет лишь относительна, если за ними не стоят методы практического анализа. В данном сообщении и предлагается чисто аналитический способ доказательства существования музыкального языка и музыкального стиля как разных феноменов.

2. Основой анализа является миграция одной из типичных романтических музыкальных идиом, ее происхождение из музыки XVIII века и ее распространение в музыке XIX и даже XX вв.

В результате оказывается возможным вывести трехуровневую структуру музыки: как языка, как речи и как нормы. Норма, в сущности, и есть не что иное, как стиль. Стиль формулируется как историческое состояние музыкального языка.

3. Данный анализ является, по сути, семантическим. Любая музыкальная идиома есть знак. Применяемые здесь методы анали-

за позволяют понять некоторые механизмы формирования музыкального знака.

О.Б.БИЛЫК (Львов)

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ФАКТУРЫ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В.СИЛЬВЕСТРОВА (ПРОБЛЕМА АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ)

Одна из черт музыкального искусства XX века - его стилистическая многоликость. Богатство многообразных направлений, школ, и широкий диапазон жанровых разновидностей, разнообразие музыкальных средств, исполнительских составов, типов образности, связь музыки с другими искусствами - все это помещается в наше суммарное представление о современной музыке. Среди многих проблем, которые стоят перед исследователем современной музыки, особенно важна следующая: какие средства музыкальной выразительности способствуют формированию художественной целостности в произведениях XX столетия? Как известно, тематические и тональные категории, лежащие в основе классического формообразования, в наше время сильно переосмыслены. В многочисленных образцах музыкального искусства (а именно в произведениях, опирающихся на принципы атональности, серийной техники, додекафонии) тематические функции осуществляются не только мелодико-гармоническими, но и тембровыми, фактурными, ритмическими элементами музыкального языка. Одна из составляющих музыкального языка - фактура - способна взять на себя очень важные драматургические функции.

Вероятно, существуют самые общие соответствия между драматургическим процессом и фактурными признаками произведения; между художественным содержанием (характеристической, эмоциональной, логической сторонами) и определенными проявлениями фактуры (функциональным и фоническим). Таким образом, если в музыке преобладает характеристичность, "изобразительность", в фактуре активизируется фоническая сторона. Часто используются низкие, "темные" или высокие, "светлые" регистры, густые, сжатые, или прозрачно-разреженные звучания, крайние динамические оттенки (ppp, fff), острохарактерные тембры, богатый фактурный рисунок, "расцветивающий" ткань. Главным назначением фактуры часто становится раскрытие тех черт музыки, которые ассоциируются с представлениями о про-

странстве, движении, “световых” эффектах. Перечисленные особенности находим в камерных произведениях В.Сильвестрова, таких, как “Драма”, “Медитация”, “Постлюдии”.

Изобразительность музыки выражается в зрительных образах, объемном музыкальном пространстве, пьесы полны разнообразных фонических эффектов. Изобразительный характер имеет кульминационный эпизод “Медитации” для виолончели и камерного оркестра, который строится по точному сценарию. Свет выключается, и на фоне имитации дуновения ветра, достигаемой прижатием струн, оркестранты встают, резко зажигая спички, и тут же тушат их. Этот эффект треска и излучения света через определенные промежутки времени в соединении с *glissando vibrato* и *sul ponticello* виолончели, на которые накладывается классический хорал у клавесина, воспринимается как выражение человеческого рыдания.

Преимущество эмоционально-логической стороны в структуре художественного содержания усиливает функциональные черты фактуры: на первый план выходят глубины внутреннего психологического пространства (в отличие от колористического начала, ассоциаций с внешним звуковым пространством в характеристической музыке). Контрастирование элементов фактуры в изобразительных эпизодах строится в основном на регистрово-динамических противопоставлениях фактурных плоскостей, мелодических линий, аккордов, отдельных звуков. В музыке эмоционально-логического тонуса контрастирование основано на противопоставлении интонационно значимых, рельефных (ведущая мелодическая линия в гомофонии, тема в полифонии) и фоновых, сопровождающих (аккомпанемент, противосложение) компонентов фактуры. Высокоорганизованная логическая сфера музыки часто находит выражение в имитационной полифонии, в целом не склонной к “многоцветности” рисунка, к фонически-звуковым эффектам. Акцентирование разных сторон художественного содержания и, соответственно, разных черт фактуры исполняет роль в образно-смысловых процессах. Интересный пример подобной “игры” - Первый струнный квартет.

Драматургические функции фактуры проявляются в моментах стилизации, в обращении к стилевым моделям других эпох, к музыкальным жанрам и музыкально-техническим системам прошлого, к фактурным типам и складам музыки, уходящим своими корнями в глубь веков.

Общая тенденция фактуры в музыке XX века - усиление внутренней контрастности, совмещение различных типов изложения в одновременности. Синтез гомофонии и различных видов полифонии, гетерофонии, аккордового изложения аналогичен тенденциям в сфере музыкальной формы. Наложение нескольких пластов используется, как правило, в кульминациях и присуще ансамблевой музыке, которая по своей природе как раз предусматривает расслоение ткани.

В современной музыке часто используется развитое в музыке XVIII в. (Бах, Телеман) одноголосие, "забытое" композиторами XIX в. Обширные одноголосные эпизоды, возникающие в многоголосной ткани, часто берут на себя важные драматургические функции (монологи, речитативы во Второй сонате, Первом струнном квартете Сильвестрова).

Большой интерес представляют поиски новых видов фактуры, таких, как пуантилизм, сверхмногоголосие, полифония пластов, которые присутствуют в определенных драматургических узлах произведения. Зачастую в кульминационных зонах, в драматургически наиболее значимых эпизодах автор обращается к полифонии пластов, к сверхмногоголосию. И наоборот, в эпизодах разрядки используется техника пуантилизма.

Таким образом, музыкальная фактура в современном искусстве обладает большими художественными возможностями, она способствует достижению целостности, единства в произведении, поэтому именно она часто принимает на себя основные драматургические функции.

Т.В.ГАЛАВАНОВА (Санкт-Петербург)

ГАРМОНИЧЕСКИЙ РИТМ: ПОНЯТИЕ, ОПРЕДЕЛЕНИЕ, АСПЕКТЫ АНАЛИЗА

Термин "гармонический ритм" был введен в научный обиход У.Пистоном в 1940-х гг. (см.: Piston W. Harmony. 3rd ed., 1962). Этот термин вошел в употребление параллельно с такими понятиями, как ритм гармонического движения, ритм гармонии, ритмогармония (Ю.Тюлин), ритм гармонических смен, ритм аккордов, гармоническая пульсация, ритмическое "дыхание" гармонии, ритм смены тональностей и т.п. Однако термин "гармонический ритм" явился наиболее лаконичным и всеобъемлющим из данного ряда, что позволяет ему обрести статус научной категории.

Гармонический ритм - часть общей ритмической системы в музыке, основанной на гармонических закономерностях. Гармонический ритм - это временной аспект гармонического движения, осуществляемого на нескольких уровнях, исходя из различия участвующих в нем гармонических элементов - аккордов, функций, тональностей и т.д. Благодаря наличию различных по "качеству" гармонических элементов можно рассматривать гармонический ритм на нескольких уровнях, выделяя аккордовый ритм, ритм функций, тональный ритм и т.д.

Гармонический ритм образуется в результате членения гармонического движения на временные отрезки. Их можно назвать единицами гармонического ритма и отобразить графически, на каждом уровне, используя систему длительностей.

Аккордовый уровень гармонического ритма является наиболее значимым в музыке гармонического склада, где основным элементом выступает аккорд как "конструктивное целое", независимо от типов изложения: гомофонной, аккордовой, полифонизированной или монолинейной фактуры.

Ритм функций более укрупнен по сравнению с аккордовым; он может создавать как небольшие однофункциональные участки, так и мощные предиктивные фазы благодаря продлению неустойчивых функций в развивающихся разделах формы.

Гармоническими событиями, образующими тональный ритм, являются модуляции. Часто временные пропорции тонального движения выходят за рамки непосредственного слухового восприятия, но способны регулировать различия в тональной окраске.

Свойствами гармонического ритма являются его равномерность или неравномерность, что зависит как от ритмической организации (в частности, метрических закономерностей), так и от особенностей самого гармонического движения.

Одно из направлений анализа гармонического ритма - рассмотрение его в музыке мажоро-минора, имеющей в качестве оптимальных условий своего выявления тактометрическую систему организации ритма. На взаимозависимость этих двух систем неоднократно указывалось исследователями (У.Пистон, П.Хиндемит, А.Милка, Е.Назайкинский, М.Харлап и многие другие).

Гармонический ритм играет в этом взаимодействии существенную роль, а также обладает собственными особенностями, что позволяет полнее выявить специфику того или иного индивидуально-композиторского стиля или направления.

Г.В.ГРИГОРЬЕВА (Москва)

ОТРАЖЕНИЕ УНИВЕРСАЛИЗМА СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ В НАЦИОНАЛЬНОМ АСПЕКТЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

1. "Новый универсализм" как специфическое качество современного художественного мышления. Его проявление в содержательной (концептуальной) сфере, жанровой системе, технике композиции, стилевых тенденциях музыки последних десятилетий.

2. Универсальное как наднациональное в современном композиторском творчестве; опосредствованное выражение национального, различные формы взаимодействия его с "современным контекстом". Соединение возможностей "поли-техники" как обобщенного опыта профессиональной музыкальной культуры с общефольклорной основой мышления.

3. Отражение "новой универсальности" в одной из характерных ветвей советской музыки (современная "русская музыка о Востоке"); преломление в ней раннефольклорных типов интонирования, их синтез с системой современных средств музыкального языка (звукорисовочность, ритмика, фактура, синтаксис).

4. Общевосточное как "наднациональное" в стилистике произведений советских композиторов (Слонимский, Губайдулина и др.).

А.Г.ГРИГОРЯН (Ереван)

АНАЛИЗ МОНОДИИ В СВЕТЕ ПРОБЛЕМЫ ФОНИЗМА

1. Фонизм - эстетическая категория, определяемая характеристичностью свойств. Она соответствует музыкальным "секундам" (Назайкинский) в масштабно-временной иерархии уровней музыкального восприятия.

2. Фонизм - область музыкальной теории (по аналогии с "фоникой" в литературоведении), изучающая звуковую организацию музыкальной речи.

3. Свойства фонизма - красочность, декоративность, объемность, - могут рассматриваться в плане музыкальной теории как его "параметры". Различаются разные "грамматические" системы описания параметров фонизма в зависимости от того, что именно служит объектом исследования: авторский текст (графический об-

лик произведения) или исполнение (живое и электронное звучание), фольклорный или профессиональный материал, многоголосие или одnogолосие и т.д.

4. Параметры фонизма являются “фоническими функциями” (Григорьев) - в отличие от “ладовых функций” - в системе факторов музыкальной организации.

У народов Востока, где традиции монодической музыки наложили определенную печать на музыкальное мышление, проблема фонизма в монодии приобретает особую значимость.

5. Параметры фонизма в монодии имеют определенное содержание. В зависимости от преобладания того или иного из них можно определить характерные особенности монодии, жанра, диалекта, национальной ветви и т.п.

6. В зависимости от задачи исследователя к монодии применимы разные методы анализа - морфологический (Банин) и фонический. Каждый из них имеет свою специфику.

7. Морфологический метод направлен на изучение процессуальных явлений. Он оперирует понятиями “ладовый звукоряд” и “ладовые функции”. Наименьшей единицей измерения является музыкальная фраза (предложение, период).

8. Фонический метод анализа направлен на изучение специфики мелодической линии: выделение мелодической модели и характерных свойств. Единицей измерения является фоническая “ячейка” - интонация (интервал, мотив).

9. Первый глас армянской народно-ладовой музыкальной системы с позиций фонического анализа. Проблема его побочного тона.

В.М.ГРИГОРЯН (Ереван)

ОБ ОСНОВНЫХ АНТИНОМИЯХ КАТЕГОРИЙ ЯЗЫКА И МУЗЫКИ

Поиски аргументированных аналогий между музыкой и языком восходят ко времени осознания релевантности их структур (см. ниже).

На этом пути предпринимались попытки обосновать сближение этих объектов вплоть до того, что - в одном из крайних проявлений - им приписывался чуть ли не равный по своим возможностям коммуникативный эффект и, соответственно, адекватная функциональность в условиях общения. Известны аргументы

обратной направленности, согласно которым эти объекты сепарируются с точки зрения их коммуникативной и общественной значимости. Можно высказать предположение, что как сама постановка вопроса, так и попытки его освещения фактически значимы, поскольку задача дистинкции (различения) двух названных знаковых систем вызвана к жизни стремлением полнее и формально отчетливее представить, что такое язык, и что такое музыка - объекты, которые мы умеем различать лишь на уровне интуиции, не глубже.

Не вызывает сомнения имманентная природа рассматриваемых объектов. Несомненно также, что с целью их познания было бы естественным для каждого из этих объектов представить некую иерархическую структуру, в общем случае адекватную мыслимым реализациям функционирующего генеративного механизма.

Если принять эти условия, то окажется, что низший уровень такой гипотетической структуры для обоих объектов будет обладать общей логикой противопоставлений по признакам смысловых различительных элементарных единиц. Релевантность этого каркаса для обеих (музыкальной и языковой - в речи) манифестаций представляется очевидной и функционально аналогичной.

Принципиально иных дистинкций требуют единицы более высоких уровней, поскольку эти единицы имеют уже не только смысловозначительную функцию (хотя и ее здесь нельзя не видеть): они начинают играть роль элементов, генерирующих смыслы разной меры сложности.

Думается, что уже на уровне порождения простейших значащих комплексов - с рассматриваемой точки зрения - особую роль приобретает специфика отношений между составляющими данных комплексов. Здесь было бы естественным вспомнить о такой категории, как отношения непосредственной доминации (Ельмслев-Мельчук). Суть ее сводится к следующему: в какой мере каждая предшествующая единица детерминирует появление последующей, или, что то же самое, как каждый последующий шаг влияет на меру энтропии данного значимого комплекса. Можно полагать, что уже на этом уровне (то есть на уровне отношений между единицами, составляющими комплекс) намечаются первые признаки сепаратизации составляющих ряда "музыка-язык". В первом случае (музыка) мера непосредственной доминации принципиально несопоставима с аналогичным параметром в условиях языковых реализаций (для музыки она много ниже).

Еще сложнее окажется картина на уровне отношений между комплексами. Вероятно, здесь более отчетливо вырисовываются сближения по парадигматической оси, при одновременной размытости отношений в плане синтагматики. Но уже сам факт теоретической возможности существования этой антиномии (то есть по признакам парадигматики-синтагматики) открывает, на мой взгляд, перспективы для наблюдений, не исключающих продуктивные гипотезы. Более того, есть основания полагать, что в данном приложении можно разработать надежно функционирующий формальный аппарат сегментации музыкального текста по синтагматическим признакам.

К. А. ДЖАГАЦПАНЯН (Ереван)

О ТОЧНЫХ МЕТОДАХ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

Проблема степени научности музыкальных исследований остается одной из актуальных в музыкознании. Несмотря на огромное количество литературы по музыке далеко не все ее образцы удовлетворяют по своему уровню научности и логически взаимосвязанным формам анализа. Одни страдают от чрезмерной описательности и отрыва от проверенных на научной основе фактов, другие - от чрезмерного теоретизирования и отрыва от музыки, третьи - от недостаточно четкого представления и дефиниции основных понятий и т.д. В целях содействия повышению научного уровня анализа ниже приводится краткая программа разработки последовательных шагов в этом направлении, как один из вариантов метода исследования, проверенного на собственном опыте.

1.1. Кристаллизация дефиниций основных терминов. Условная дифференциация отличительных качеств отдельных понятий, не исключающая их возможную обусловленность.

1.2. Учет зависимости употребительных понятий от стиля, жанра сочинений и эпохи, в которую они создавались. Пересмотр некоторых определений в связи со стремлением найти общие закономерности и отличительные качества при сопоставлении старых и новых понятий.

2.1. Углубление научного уровня исследования через приближение его к компьютерному типу анализа (четкая запрограммированность каждого очередного шага).

2.2. По мере надобности - подключение к процессу анализа статистических методов, повышающих уровень научной достоверности исследования.

2.3. Приступая к обобщениям, наряду с объективными данными следует придать определенное значение слуховому опыту, чисто музыкальным факторам, предохраняющим от чрезмерно механистического подхода к анализу музыкального текста.

3.1. Использование сравнительного метода анализа как фактора, дополнительно уточняющего избранную методику и предохраняющего от чрезмерно локализованных (то есть излишне субъективных) выводов и заключений.

Ж.П.ЗУРАБЯН (ЕРЕВАН)

МЕТОД ЖАНРОВОГО ПОДХОДА К ИНТОНАЦИОННОМУ АНАЛИЗУ

Одним из важных условий интонационного анализа является жанровое осмысление музыкального материала, ибо жанровая специфика непосредственно связана с его интонационной сущностью как в плане общей направленности интонационной выразительности, так и в плане наличия соответствующих структурно-семантических особенностей. Жанровый подход к изучению материала способствует выбору конкретных методов интонационного анализа. В разных национальных культурах связь жанровой и интонационной специфики проявляется по-разному, выявляя не только общие, но и свойственные именно данной культуре особенности.

Безусловно, жанровая дифференциация музыкального материала осуществляется на разных уровнях в соответствии с восприятием категории жанра. В сферу наших интересов входит выявление опыта жанрового подхода к интонационному анализу фольклорных пластов армянской музыки. Исходным для нас является понимание жанра как определенного типа содержания. Необходимо отметить, что категория жанра в армянском музыкальном фольклоре выявляется не только на словесно-текстовом, но и на чисто музыкально-содержательном уровне; наиболее устойчивые интонационные элементы имеют здесь определенную музыкально-семантическую направленность. Благодаря этому появляется возможность рассматривать жанрово-интонационные особенности фольклорных образцов не только по горизонтали, т.е. по согласно

социально-функциональным признакам содержания (трудовые, обрядовые, эпические и др. образцы), но и по вертикали, т.е. объединять между собой образцы из разных групп или даже пластов фольклора, согласно общим признакам эмоционально-смыслового содержания песен. При таком методе анализа фольклорные образцы по своей жанровой специфике делятся на 2 основные группы: 1) песнопения драматического склада, среди которых могут быть трудовые, обрядовые, плачи и пр., и 2) песнопения или напевы лирического склада: лирико-бытовые, трудовые, шуточно-бытовые, танцевальные и т.п. В процессе подобного анализа становится очевидной связь интонационной специфики с типом ритмической организации материала: нерегулярно-акцентным ритмом в первой и регулярно-акцентным ритмом - во второй группе (термины В.Холоповой).

В этом первоначальном звене интонационного анализа выявляются первичные, типичные интонационные элементы национальной музыки в разных по жанровым признакам группах песен, подчиняющихся разным закономерностям музыкальной организации.

Далее можно подняться на новый уровень жанровой дифференциации и рассматривать особенности проявления первичных интонационных элементов уже внутри отдельных слоев национальной музыки с учетом их отличительных черт. В результате можно выявить, с одной стороны, гибкость и многообразие форм претворения первичных интонационных элементов на уровне социально-функциональных, историко-эстетических особенностей восприятия жанра, и, с другой стороны, их музыкально-семантическую устойчивость и определенность на уровне эмоционально-смысловых черт восприятия жанра.

При условии целостного подхода к жанровым особенностям в процессе интонационного анализа можно вывести несколько основных типов интонационной специфики: ритмо-интервальной, ладо-мелодической и гласовой, сопряженных с нерегулярно-акцентным, регулярно-акцентным и времениизмерительным типами ритмической организации.

В.Г.ИВАНЧЕНКО (Донецк)

НОСИТЕЛИ И ФАКТОРЫ СТИЛЕВЫХ СВОЙСТВ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОМ И АКСИОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ АНАЛИЗА-ВОСПРИЯТИЯ СОДЕРЖАНИЯ

Дедуктивный метод анализа- восприятия содержания произведения связан с движением понятий от общего к конкретному во взаимодействии категорий философско-эстетической и жанрово-видовой сфер с универсальными и специфическими понятиями. Переход от обобщенности к конкретности как бы концентрирует в себе это взаимодействие, переплавляя категории: “объективное”- в “метод”; “субъективное”- в “стиль”. Индуктивный анализ- восприятие движется через три слоя носителей стилевых свойств произведения к познанию-оценке факторов стиля:

1. Анализ- восприятие на начальном этапе проходит через лексический слой средств музыкальной выразительности. Строительным материалом этого слоя являются попевка и интонация, воздействие которых регулируется спецификой метроритмического оформления. Структура лексического слоя определяется формами организации звукового материала, находящими разнообразное проявление в двух взаимопересекающихся или действующих одновременно способах подачи этого материала - рельефе и фоне. Отмеченные индивидуальными признаками каждого из способов, микроструктуры группируются в мотивы, фразы, предложения, периоды, или вообще не группируются в какие бы то ни было замкнутые построения.

2. Синтаксический слой. Он репрезентирует основные принципы функционального мышления - централизацию, релятивность, координацию, - через проявление норм функционально-гармонического мышления, сложившихся в процессе эволюции музыкального языка. Так, принцип централизации реализуется в трактовке понятий ладотональности, тонального центра как с позиций традиционной мажоро-минорной системы, так и с позиций современных тональных систем. Принцип координации проявляется в универсальном подходе композитора к реализации двух предыдущих принципов, когда централизация и релятивность выступают в одном произведении как формы выражения полистилистики. Три принципа функционального мышления реализуются на фоне музыкально-жанровых начал (декламационности, маршевости, пе-

сенности, танцевальности и т.п.), а также приемов звукоизобразительности или внемузыкальных приемов.

3. Композиционный слой. Здесь носителем стиля служит тематизм произведения, реализуемый через посредство двух основных принципов изложения и развития - принципа тождества и принципа контраста; их бытие, по существу, определяет принцип варьирования. На этом уровне происходит "сборка" концепции произведения через анализ-восприятие композиции как художественного целого. Возникает ощущение оформленного содержания. Следует отметить, что реализация принципов тождества и контраста как денотатов композиции осуществляется в условиях фактурной организации тематизма, дифференцируемой между континуальными (полифония) и дискретными (гомофония) ее формами, а также универсальной формой - полифонически-гармоническим синтезом; все эти формы выступают в значении коннотатов композиции.

Выход анализа-восприятия на жанрово-родовой уровень означает переход от носителей стиля к факторам. Осмысление структуры содержания проходит через репрезентацию родов содержания - эпического, лирического, драматического, и их современных модификаций. Наконец, в категориях рационального и эмоционального как факторах стиля, фундаментом для которых служит категория мышления, содержание познается через способы трактовки драматургии, обеспечивающие целостность художественной концепции. "Рациональное" демонстрирует целесообразность данной драматургии произведения, отмеченной либо уравновешенностью частей целого, либо наоборот, взрывчатостью, неуравновешенностью в соотношении компонентов целого. "Эмоциональное" дает представление о характере социально-нравственного идеала. Все это относится к гносеологическому аспекту содержания. Аксиологический аспект вырастает из принятия данной драматургии как единственно оптимальной для данного произведения с учетом целесообразного взаимодействия факторов стиля с носителями композиционного, синтаксического слоев, либо из ее полного или частичного неприятия - в зависимости от степени нарушения логики композиции или ее недостаточной насыщенности необходимыми компонентами. Так формируется оценка в аспекте логического. Социально-историческая значимость определяется степенью новизны тематизма, языка, или оригинальностью комбинирования традиционных средств; это также проявление

“рационального” как фактора стиля. Через фактор “эмоциональное” социально- историческая оценка в положительном показателе корректирует значимость произведения как музыки, обладающей искренностью и глубиной выражения, сильным воздействием, производимым на уровне носителей композиционного и синтаксического слоев. Вялость, надуманность эмоционального содержания дает, естественно, отрицательный показатель оценки.

Ж.В.КРАСНОВА (Санкт-Петербург)

МЕТОДЫ АНАЛИЗА ГЕТЕРОФОННОГО МНОГОГОЛОСИЯ: АСПЕКТ ВАРИАНТООБРАЗОВАНИЯ (на материале обрядовой традиции русско-белорусского пограничья)

0.1. По вопросу о вертикальной организации гетерофонного многоголосия нет единого мнения. Часть исследователей, указывая на неосознанность многоголосия исполнителями, отрицает наличие каких бы то ни было закономерностей его организации, другие же, напротив, утверждают, что такие закономерности есть, и объясняют их существование подсознательным стремлением исполнителей к определенным вертикалям. Изучение вокальной гетерофонной традиции русско-белорусского пограничья дает основание считать, что это стихийно возникающее многоголосие подчиняется определенным закономерностям, не являющимся, однако, следствием координированного (даже подсознательно) выбора вариантов поющими. Цель предлагаемой методики анализа гетерофонных партитур - научно объективное обнаружение закономерного элемента в гетерофонном многоголосии, установление источника и содержания выявленных закономерностей.

0.2. Главная теоретическая предпосылка исследования - понимание гетерофонии как феномена, определяемого специфическим соотношением склада (типа мышления, “глубинного принципа организации музыкальной ткани” /Т.Бершадская/) и фактуры (материальной реализации склада): это - музыка монодического склада, реализованная в многоголосной фактуре. Причина появления многоголосия - синкретическая фактурная установка исполнителей: момент фактуры не контролируется сознанием исполнителей, они не “программируют” заранее ту или иную фактуру.

1.1. Единственным источником вертикальной организации гетерофонной ткани является логика вариантообразования и ладо-

вая структура напева. “Импровизационность”, о которой часто говорят в связи с гетерофонией, строго ограничена традицией как в плане выбора приемов распева, так и в отношении масштабных структур, подвергаемых варьированию. Гетерофонная вариантность - это вариантность на уровне замены отдельных тонов и оборотов на сходные по смыслу, т.е. микровариантность, обусловленная принципиальной множественностью воплощения одной мелодической идеи.

1.2. Первый этап анализа гетерофонного текста - определение структурного уровня вариантных колебаний. Структуру, которая варьируется до известной степени независимо от изменений (варьирования) соседних участков напева, предлагается называть вариантным сегментом. На данном материале выделены условно три уровня варьирования в соответствии с величиной вариантного сегмента:

- 1: сегмент - мелодико-ритмическая единица напева;
- 2: сегмент - слогоритмическая единица (слогодоль);
- 3: сегмент - “мелодическая синтагма” (термин В.Елатова).

По мере увеличения объема вариантного сегмента гетерофонное многоголосие приобретает все более и более развитые формы. Наиболее существенным для данной традиции представляется слогоритмический уровень варьирования, поэтому он положен в основу схем и таблиц.

1.3. Для исследования необходимо наличие большого количества многоканальных записей каждого напева, принадлежащих одной микротрадиции (в рамках одной деревни). На основе их анализа составляются таблицы, отражающие вариантный потенциал напевов для каждого исполнителя, ансамбля и всей микротрадиции. Производится также статистический подсчет употребительности каждого варианта распева слогодольи.

1.4. Таблицы вариантов слогоритмических сегментов позволяют сделать ряд выводов, из которых наиболее важными представляются следующие два:

а) Большинство микровариантов в той или иной мере используется всеми певицами, “импровизация” сводится в основном к подсознательному выбору одного из общеупотребительных вариантов слогового распева.

б) Статистика встречаемости разных вариантов у каждой певицы показывает, что, как правило, исполнители отдают предпочтение одному и тому же или близким вариантам сегмента. На этой

основе можно смоделировать индивидуальные версии напева, одновременное сочетание которых определяет фонический эффект звучания конкретного гетерофонного ансамбля.

2.1. Нормативность гетерофонной вертикали “узаконивается” не только многократностью повторения сочетаний типовых вариантов напева, но и наличием закономерностей в самой организации фактуры. Ключ к нахождению таких закономерностей дает исследование принципов образования микровариантов.

2.2. Для изучения этого ракурса проблемы предлагается применить методiku выведения схем опорных тонов мелодии (ОТМ). Данная методика основывается на определении иерархии звуков в слогоритмическом сегменте. ОТМ - это звуки, способные заменить собой весь внутрислоговой распев. Варианты слогоритмических сегментов представляют собой разные способы выявления ОТМ.

2.3. Принципиальное отличие схем ОТМ от существующих методик обобщения напева (А.Банин, А.Руднева, Е.Мельник) заключается в том, что упрощенные до одного звука варианты слогоритмических сегментов извлекаются преимущественно из самой практики пения без применения неизбежно субъективных аналитических операций.

2.4. При выведении схем обнаружилось, что сами ОТМ также могут варьироваться, причем их вариантные замены явно не случайны. Выявлены две тенденции: замена ОТМ на звук, отстоящий на интервал терции, и замена любой ступени лада на устойчивый, верхнеквинтовый тон или субкварту. Данное явление необходимо осмыслить с учетом монодической ладовой организации исследуемых напевов.

2.5. Обнаруженные тенденции в варьировании ОТМ несомненно сказываются на строении многоголосной вертикали и на ее восприятии. Показательно сходство отмеченных тенденций с принципами организации некоторых видов полифонического фольклорного многоголосия. Однако то, что в полифоническом многоголосии становится руководящим принципом, в гетерофонии является лишь результативной закономерностью.

Б.А.ПЕЧЕРСКИЙ (Москва)

К ПРОБЛЕМЕ СОЗДАНИЯ КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ЮНОШЕСТВА

(из опыта творческой работы)

Понятие “концертный репертуар” включает в себя яркие, образные сочинения в самых различных жанрах, вызывающие профессиональный интерес и энтузиазм исполнителей и, соответственно, эмоциональный отклик слушательской аудитории. Сегодняшнее состояние композиторского творчества в данном аспекте явно неудовлетворительно как во “взрослой”, так и в “детской” музыке. Впрочем, подобное деление носит условный характер, так как весьма сложно определить эту зыбкую грань, и музыкальная классика дает тому замечательные примеры: “Детские сцены” Шумана, “Утешения” Листа, “Моя матушка гусыня” Равеля, Прелюдии Шостаковича и т.д. Очевидно, в разграничении взрослого и детского репертуара следует руководствоваться в первую очередь технологическими трудностями произведения без всяких скидок на художественные особенности.

В настоящее время уместно ставить вопрос о кризисе жанра концертных пьес для фортепиано, скрипки, виолончели, т.е. традиционных инструментов сольного музицирования. Композиторы жалуются, что исполнители не хотят играть новую музыку; исполнители же упрекают композиторов в том, что большинство создаваемых сочинений не представляет интереса для концертной эстрады (отметим, что речь не идет об одноразовых фестивальных премьерках). Даже учитывая извечный элемент исполнительского консерватизма, следует признать, что упреки в адрес композиторов не лишены оснований. Действительно, мало создается новых сочинений, которые могут рассчитывать на длительную концертную жизнь. Тому есть объективные причины. Первая заключается в том, что за последние десятилетия в нашей музыкальной культуре сложилась парадоксальная ситуация, связанная с непрестижностью создания камерно-инструментальных и фортепианных сочинений в смысле материального вознаграждения, общественного резонанса и т.д. Например, сочинение серьезной инструментальной сонаты или развернутой виртуозной пьесы требует ничуть не меньше времени и мастерства, чем создание кантатно-ораториальных или оркестровых полотен.

Другая причина - сугубо творческого порядка: композиторы, работая в инструментальных жанрах, стремятся во что бы то ни стало войти в историю музыки, создавая композиции с различными экзотическими составами инструментов в то время, как концертная жизнь развивается по своим объективным законам, и традиционные выступления солистов - пианистов, скрипачей, виолончелистов и т.д., - это центральная магистраль гастрольной афиши.

В сфере детской и юношеской музыки ситуация аналогична, хотя с точки зрения валовых показателей положение представляется вполне благополучным. В огромном потоке новейших нотных изданий катастрофически недостает ярких образных сочинений, находящихся эмоциональный отклик в детской аудитории, использующих современные (в том числе танцевальные) ритмы, а также оригинальные фольклорные мотивы, элементы юмора и т.п. И тут вступает в силу третья причина - существующее разделение детской музыки на сугубо методическую и концертную. Между тем, за исключением специальных сборников упражнений, музыкальная классика не знала такого искусственного разделения. Даже сугубо методические задачи, которые ставили перед собой Бах в "Инвенциях" или Черни в "Этюдах", находили воплощение в подлинно художественных формах.

Издательский поток серой литературы для детей невозможно оправдать методической целесообразностью. Не может быть методически целесообразным малохудожественное произведение. Необходимо разыскивать и всемерно поддерживать новые талантливые сочинения, решающие методические задачи лишь попутно и воздействующие в первую очередь на образно-эмоциональное мышление юного исполнителя и юного слушателя.

Культурное пространство бывшего СССР - это тысячи музыкальных школ, сотни музыкальных и педагогических училищ, десятки музыкальных вузов. По самым скромным подсчетам, только на фортепиано играет свыше миллиона учащихся. Прибавив к этому уроки музыки в общеобразовательных школах, соответствующие филармонические программы, нетрудно представить, какая армия исполнителей и слушателей кровно заинтересована в новых, оригинальных и высокохудожественных произведениях.

Предлагаемый показ фортепианных сочинений в различных формах классического музицирования: пьеса, этюд, сонатина и т.д. - это одна из возможных творческих попыток реализации принципа концертности в создании репертуара для детей и юношества.

М.Е. ПОРОХОВНИЧЕНКО (Минск)

К ВОПРОСУ О ЗВУКОСМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
СИМФОНИЙ Г.КАНЧЕЛИ

Интерес, выказываемый музыкальной наукой к творчеству Г.Канчели, объясняется чрезвычайно богатым музыкально-интеллектуальным внутренним миром композитора - художника, чей творческий потенциал буквально взрывает традиционные, прочно устоявшиеся музыкальные представления и понятия, и открывает слушателю новый музыкально-смысловой мир, представленный оригинальными и самобытными звуковыми полотнами. Симфонии Г.Канчели - это новый, интересный, несколько неординарный взгляд на симфоническую концепцию, на ее сущность и "жизнедеятельность", который неизбежно отражается как на драматургическом решении, так и на интонационном содержании, а точнее - на звукосмысловой организации (по терминологии И.Барсовой - на "интонационно-фабульной" структуре) симфоний композитора. Особенности звукосмысловой организации исследуемых сочинений явились прочным фундаментом для создания ярко индивидуальной системы музыкального мышления Г.Канчели.

Понятие "звукосмысловая организация" имеет качественные точки пересечения со смысловым значением термина "интонация": в контексте поставленной проблемы оба термина до известной степени синонимичны.

Асафьевская трактовка термина "интонация", предельно широкая и объемная по смысловому значению, дает основание представлять интонационное содержание как звукосмысловое наполнение музыкальной конструкции. Смысловая емкость указанного термина позволяет рассматривать интонацию как комплексно организованную систему музыкальных средств выразительности, направленную на раскрытие интонируемого смысла. Интонирование в данном случае - это процесс образования звукосмысловых комплексов, т.е. совокупных структур звуко смысла. Совокупное звуковое единство есть качество каждого комплекса, действующее в системе музыкально-смыслового содержания.

Внутренняя структура звукосмыслового комплекса, представленная пятью составляющими, действует на уровне "ячейки" организованной системы выразительных средств музыки.

Итак, итогом уже изложенных положений может служить тезис об интонационной природе процессов образования звуко-

смысловых комплексов и, соответственно, системы музыкально-выразительных средств и ее организации.

Научное осмысление проблемы организации системы музыкально-выразительных средств находим в положениях трудов Л.Мазеля, В.Медушевского, Е.Ручьевской; на основе этих трудов можно сделать выводы о современном состоянии данной проблемы.

Анализ типовых звуко-смысловых комплексов Г.Канчели показывает, что в его симфонической музыке некоторые важнейшие качества традиционной системы средств музыкальной выразительности решительным образом переосмыслены.

Интонационно-смысловое функционирование симфонической концепции Г.Канчели происходит на уровне системы диалогического сосуществования драматургических “блоков”, действие которой реализуется через качественную специфику контакта звуко-смысловых комплексов.

Некоторые особенности проявления диалога в музыкальной системе Г.Канчели рассматриваются нами на основе аналитического материала симфоний с Первой по Шестую. Результаты анализа позволяют говорить о возникновении и существовании диалога на различных качественных “ступенях” звуко-смысла.

Приняв за основу материалы и результаты проведенного анализа музыкального текста симфоний Г.Канчели (изложение которых в рамках данных тезисов не представилось возможным), а также приведенные выше принципиальные положения, попытаемся кратко сформулировать ряд выводов.

Выводы на смысловом микроуровне:

1. Сущность звуко-смысловой организации симфоний Г.Канчели выражается и проявляется в действии звуко-смысловых комплексов, которые раскрывают внутреннее содержание и интонационный смысл обоих драматургических “блоков” (или сфер) и взаимодействуют на качественно-смысловом уровне сосуществования.

2. Исследование внутренней структуры звуко-смысловых комплексов позволяет говорить о решительном преобразовании и переосмыслении некоторых важнейших качеств традиционной системы средств музыкальной выразительности.

3. Основа подобного преобразования - изменение традиционных взаимоотношений между внутренними элементами звуко-смыслового единства.

Выводы на смысловом макроуровне:

1. Существенные изменения внутри музыкальной системы Г. Канчели обусловлены, по нашему предположению, качественной структурой мыслительного процесса композитора. Гипотеза о качественном различии между дедуктивным и "недедуктивным" (творчественная условная) типами процесса мышления.

2. Мыслительный процесс Канчели-художника обладает рядом структурно-смысловых особенностей, которые выявляются в ходе практического анализа музыкального текста и приводят к важным теоретическим обобщениям.

3. Своеобразие структуры процесса музыкального мышления Г. Канчели в той или иной степени проявляет себя на различных уровнях звуко-смысловой организации его симфоний, и в целом - музыкальной системы композитора.

М. РУХКЯН (Ереван)

СМЫСЛОВОЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОГО АНАЛИЗА

1. Актуальность разговора о методах анализа музыкальных произведений на современном этапе развития музыки несомненна.

Широкий и многообразный разброс типов и стилей исследования - первое условие приближения к пониманию музыкальных традиций и сложнейших процессов современного музыкального творчества.

2. Метод анализа - это, конечно, традиция. Традиция восприятия, традиция мышления и традиция толкования.

Кроме того, избираемый метод анализа несет черты индивидуального, а значит, и субъективного видения и отражает черты личности исследователя.

3. Теоретические предпосылки, столь необходимые для изучения и характеристики исследуемого материала, видятся нам лабораторией, в которой работает ученый. Степень оснащенности этой лаборатории, конечно же, обеспечивает точность исследования и качество результата.

4. Исследование художественных процессов, однако, одухотворяется высшими категориями познания - чувством, интуицией, способностью слышать современный мир, сопричастностью творчеству и жизни.

5. Невозможно отделить музыкальное произведение от времени и места, где оно родилось. Невозможно исключить его из того круга художественных традиций, который связан с окружающей

творца жизнью, нельзя осознать появление художественного произведения, игнорируя социальную среду, идеи времени и национальный фактор.

6. Метод анализа должен стать самоценным процессом, своеобразным спутником художественного творчества.

7. Традиция такого видения выводит на первый план содержательно-смысловые аспекты художественного произведения. Раскрыть их - задача чрезвычайно трудная. В отличие от теоретических методов анализа, имеющих более или менее устойчивые традиции, здесь исследователь всякий раз изобретает новый подход.

Обычно в поле его зрения находится не только данное, исследуемое художественное произведение или музыкальный пласт, но и множество ассоциативных связей в искусстве и в жизни, из которых он (т.е. исследователь) отбирает те, которые бросают дополнительный свет на предмет исследования.

8. Современность и история всегда ведут между собою диалог. Музыкальное произведение, независимо от того, относится ли оно к давним временам или к современности, интересно нам прежде всего как фактор времени, как еще одно усилие, направленное на познание мира.

9. Произведение искусства - феномен чувственного познания мира, и методы анализа не должны игнорировать этот факт. Аналитическая процедура исследования не должна подавлять сам предмет исследования. В лучших образцах музыкального анализа теоретические знания уходят в глубину, а образ музыки вырастает на фоне времени и в потоке социальных процессов. Мы склонны думать, что подобный историко-аналитический метод исследования наиболее продуктивен и долговечен.

С.К.САРКИСЯН (Ереван)

МОДАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В СТРУННЫХ КВАРТЕТАХ Л.ЯНАЧЕКА

1.1. Значение модальности в музыке XX столетия. Отражение в новом модальном развитии некоторых, характерных для данного времени, идей, таких, как:

1.2. Идея контактов профессионального творчества с фольклором - национальным и инациональным;

1.3. Идея системной организации музыкального целого;

1.4.Идея индивидуализации системы диатоники как оппозиции хроматическим системам, прежде всего атональности и додекафонии, а позднее - микрохроматике;

1.5.Идея серийности, моделирования звукового, ритмического, динамического, артикуляционного и прочих порядков.

2.1.Особенности модальной техники в музыке Л.Яначека на примере двух его струнных квартетов.

2.2.Свойства модального мышления Яначека как внутренне упорядоченной концепции.

2.3.Функции модальных структур в свете мелодического развития целого.

3.1.Взаимодействие модального и композиционного процессов.

3.2.Характер моделирования модусов; их связь с функциями частей формы в Первом струнном квартете.

3.3.Фольклорные истоки модальных мотивов во Втором струнном квартете; их роль в композиционном ритме цикла в целом.

4.1.Позитивный смысл композиторской работы Яначека в области модальности. Модальность концепционного типа в творчестве композиторов последующих поколений.

А.Г.ЮСФИН (Санкт-Петербург)

МУЗЫКА: ПОДТЕКСТ, ТЕКСТ И СВЕРХТЕКСТ

1.Многоуровневая система понимания музыкального текста:

- а)Акустический уровень,
- б)Логико-структурный уровень,
- в)Семантико-эстетический уровень,
- г)Прагматический уровень.

2.Их совокупное воздействие не даст понимания многих свойств музыки, таких, как управление всеми формами жизнедеятельности человека, структурирование личности, гармонизация духовного мира, влияние на живую и косную материю, изменение свойств времени и пространства и др.

3.Предположение о существовании в музыке некоего нефигурируемого фактора, условно определяемого как фактор- X.

4.Среди свойств этого феномена:

- а)Его приборная нерегистрируемость,

б) Дистантность его воздействия (безотносительно к расстоянию),

в) Его всепроницаемость (безотносительно к свойствам экранирования),

г) Его неуничтожимость (однажды возникнув, он сохраняется в месте своего создания).

5. Среди возможных агентов, порождающих фактор-Х - психоэнергетика художественного высказывания, рожденная совокупной волей Божественного откровения, как средоточия гармонизирующей энергии, образующей и преобразующей Бытие.

6. Возможности его аналитического осмысления (в контексте воздействия музыки и ее структуры, национальной культуры и пространства рождения).

7. Феноменология фактора-Х в контексте традиционных культур и новообразований.

8. Изучение фактора-Х в контексте функционирования музыки в современности и, в частности, как существенной компоненты экологии человека в ее защитных и разрушительных возможностях.

9. Выявление особой роли фактора-Х в "охране внутреннего мира человека" и активное соучастие в формировании и сохранении вида "человека разумного".

10. Возможное значение дальнейших исследований функционирования фактора-Х, связанное не только с удовлетворением жажды познания, но, прежде всего, с возвращением к пониманию музыки как могущественной средосозидающей силы и, в связи с этим, с необходимостью возможно более полного осознания свойств этой жизнетворящей силы.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Л.О.АКОПЯН СРЕДНЕВЕКОВАЯ МОНОДИЯ КАК ОБЪЕКТ ШЕНКЕРИАНСКОГО АНА- ЛИЗА	1
Л.О.АКОПЯН ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ В ОПЕ- РЕ МОНТЕВЕРДИ "КОРОНАЦИЯ ПО- ППЕИ"	2
А.А.АНАНЯН О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ПРОЯВ- ЛЕНИЯ ВАРИАЦИОННОСТИ В МУ- ЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ	4
М.Г.АРАНОВСКИЙ О ПРИНЦИПАХ ТОНОЛОГИЧЕСКО- ГО АНАЛИЗА	5
М.Г.АРАНОВСКИЙ "МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК" ИЛИ "МУ- ЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ"? - НЕ ТЕРМИ- НОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА	7
О.Б.БИЛЫК ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ФАКТУРЫ В КАМЕРНО- ИНСТРУ- МЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В.СИЛЬВЕСТРОВА (ПРОБЛЕМА АНА- ЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ)	8
Т.В.ГАЛАВАНОВА ГАРМОНИЧЕСКИЙ РИТМ: ПОНЯ- ТИЕ, ОПРЕДЕЛЕНИЕ, АСПЕКТЫ АНАЛИЗА	10
Г.В.ГРИГОРЬЕВА ОТРАЖЕНИЕ УНИВЕРСАЛИЗМА СО- ВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННО- ГО МЫШЛЕНИЯ В НАЦИОНАЛЬ- НОМ АСПЕКТЕ КОМПОЗИТОРСКО- ГО ТВОРЧЕСТВА	12
А.Г.ГРИГОРЯН АНАЛИЗ МОНОДИИ В СВЕТЕ ПРО- БЛЕМЫ ФОНИЗМА	12

В.М.ГРИГОРЯН	
ОБ ОСНОВНЫХ АНТИНОМИЯХ КАТЕГОРИЙ ЯЗЫКА И МУЗЫКИ	13
К.А.ДЖАГАЦПАНЯН	
О ТОЧНЫХ МЕТОДАХ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА	15
Ж.П.ЗУРАБЯН	
МЕТОД ЖАНРОВОГО ПОДХОДА К ИНТОНАЦИОННОМУ АНАЛИЗУ	16
В.Г.ИВАНЧЕНКО	
НОСИТЕЛИ И ФАКТОРЫ СТИЛЕВЫХ СВОЙСТВ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОМ И АКСИОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ АНАЛИЗА-ВОСПРИЯТИЯ СОДЕРЖАНИЯ	18
Ж.В.КРАСНОВА	
МЕТОДЫ АНАЛИЗА ГЕТЕРОФОННОГО МНОГОГОЛОСИЯ: АСПЕКТ ВАРИАНТООБРАЗОВАНИЯ (на материале обрядовой традиции русско-белорусского пограничья)	20
Б.А.ПЕЧЕРСКИЙ	
К ПРОБЛЕМЕ СОЗДАНИЯ КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ЮНОШЕСТВА	23
М.Е.ПОРОХОВНИЧЕНКО	
К ВОПРОСУ О ЗВУКОСМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СИМФОНИЙ Г.КАНЧЕЛИ	25
М.РУХКЯН	
СМЫСЛОВОЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОГО АНАЛИЗА	27
С.К.САРКИСЯН	
МОДАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В СТРУННЫХ КВАРТЕТАХ Л.ЯНАЧЕКА	28
А.Г.ЮСФИН	
МУЗЫКА: ПОДТЕКСТ, ТЕКСТ И СВЕРХТЕКСТ	29

