

К. искусствоведения, проф. В. Г. Семькин

Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С.Прокофьева,

г. Донецк

ДРАМАТУРГИЯ ОДНОЧАСТНОЙ СОНАТЫ В КОНТЕКСТЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ПОНИМАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Одной из важных задач анализа музыкального произведения является осознание специфики его драматургического развития. Поэтому знание законов и принципов построения музыкальной композиции является необходимым не только для композиторов, как авторов художественных текстов, но для исполнителей, как их интерпретаторов, выступающих посредниками между автором и слушателем.

В самом общем определении под музыкальной драматургией мы понимаем процесс формообразования и развертывания музыкального действия, что приводит к осознанию сюжетно-образной концепции музыкального произведения.

Теоретические аспекты исследования драматургии одночастной фортепианной сонаты в ее взаимосвязи с воплощением художественного содержания мы рассматриваем в фокусе функциональной теории музыкальных форм В.Бобровского. Универсальность функционального метода заключается в том, что он базируется на принципах системного подхода к музыкальному искусству и, с нашей точки зрения, является необходимым в исследовательской работе, как музыковедов, так и исполнителей. Именно с его помощью можно создать осмысленную и целостную концепцию исполнительской интерпретации. Драматургическая концепция В.Бобровского позволяет проанализировать основные содержательные и композиционные процессы, присущие сонатному циклу в целом и сонатной форме в частности. В контексте исследования принципов драматургии одночастной сонаты анализ указанных

процессов выступает ключевым импульсом в создании исполнительских интерпретаций. В исполнительской деятельности функциональный анализ, с одной стороны, опирается на исполнительское чувство момента времени, музыкальных событий и их связи, с другой стороны - целостности и осмысленности исполнительской интерпретации можно достичь только после предварительного функционального анализа музыкального произведения.

Согласно теории В.Бобровского, в построении музыкального произведения ведущей выступает единство логических и композиционных функций, которое и определяет его форму. В своем фундаментальном труде «Функциональные основы музыкальной формы» он неоднократно обращается к определению понятия музыкальной формы, постепенно продвигаясь от абстрактного к конкретному. Так, в начале исследования В.Бобровский кратко формулирует понятие музыкальной формы как многоуровневой иерархической системы, «элементы которой обладают двумя неразрывно связанными между собой сторонами - функциональной и структурной» [2, с.13]. Под функциональной стороной исследователь понимает все, что касается смысла и роли элемента в системе, а под структурной - все, что касается его внутреннего строения. В результате проведенного исследования функциональных основ музыкальной формы В.Бобровский приходит к емкому и многоуровневому определению понятия. Под музыкальной формой русский исследователь понимает художественный феномен, в котором одновременно осуществляются (1) проекция художественной идеи на интонационную «плоть» и (2) определение времени с помощью интонационных соединений. Такое толкование отражает два взаимодополняющих аспекта понимания формы - с позиции ее (1) драматургии и (2) композиции. Опираясь на такое понимание, музыковед предлагает дефиницию музыкальной формы, которая стала определяющей и в нашем подходе к изучению специфики драматургии одночастной сонаты: «Музыкальная форма - это функционально подвижный процесс интонационного воплощения определенной художественной идеи. Процесс этот возникает в результате переплавки отраженных в сознании

личности жизненных реалий и создает организованную систему внутренне соединенных моментов времени» [2, с.328]. Данное определение В.Бобровского акцентирует взаимосвязь законов музыкальной драматургии со спецификой воплощения художественного содержания музыки.

Опираясь на положения Б. Асафьева о трёх основных видах функций всеобщего музыкального развития (триада $i:m:t$), проявляющихся на всех его уровнях [1], и на их определение в работе И.Способина [13], В.Бобровский выстраивает стройную систему логично-композиционных функций, которая охватывает общие логические, общие композиционные и специальные композиционные функции. Пять общих логических функций музыкальной композиции В.Бобровский выводит из общности музыкального развития с логикой речевого построения. В таком случае:

- начальный импульс (т.е. « i » в триаде) выступает в виде изложения самой темы и изложения вступления к теме (где второй вариант возможен, но не обязателен) ;
- движение (« m » в триаде) может возникать в двух равновероятных значениях срединной и соединительной функций;
- завершение (« t » в триаде) появляется в заключительных оборотах, под которыми понимаются кадансы, дополнения, коды.

В исследовании принципов драматургии одночастной сонаты ключевым становится замечание В. Бобровского о том, что общие логические функции демонстрируют тот уровень асафьевской триады, который «объединяет музыку не только с процессом речи, но и с другими искусствами, основанными на процессуальном раскрытии содержания» [2, с.26].

Общие и специальные композиционные функции, в отличие от логических, проявляются в условиях действия непосредственных структурных закономерностей. Так, в контексте общих композиционных функций начальный импульс может получить значение изложения вступления и изложения первой и последующих тем; развитие охватывать не только срединные и

соединительные разделы, но и предикт к новой теме или к репризе; а завершение может воплощаться в виде дополнения, репризы или коды.

На уровне конкретных композиционных форм вступают в действие специальные композиционные функции. В связи с тем, что одночастная фортепианная соната, обычно, в своей основе имеет форму сонатного *allegro*, часто осложненное действием композиционных принципов других форм, специальные композиционные функции мы констатируем на уровне композиционной формы именно сонатного *allegro*. Первая функция начального импульса реализуется в главной и побочных партиях, функция движения воплощается в связующей партии, разработке и предикте, а заключительная - получает вид дополнения, коды, заключительной партии, или последнего раздела побочной партии.

В.Бобровский, кроме общих логических, общих композиционных и специальных композиционных функций, выделяет также еще один (четвертый) уровень функциональных и структурных закономерностей - уровень композиционной формы как данности, т.е. формы конкретного музыкального произведения. В дальнейшем в своем исследовании российский музыковед представляет соображения, которые актуализируются в контексте нашего исследования драматургии одночастной сонаты. Ученый отмечает, что «общие закономерности всех композиционных форм реализуются средствами сопоставления и развития различных типов выразительности видов психологических состояний, связанных с воплощением художественной идеи данного произведения» [2, с.29]. Драматургия музыкального произведения, целиком подчинена его художественной идее, создается характером этих сопоставлений, силой и степенью возможного контраста, путями его реализации. Отталкиваясь от такого утверждения, В.Бобровский выдвигает понятие экспрессивно-драматургических функций, которые образуют связь отдельных разделов композиционной формы на основе драматургических соотношений. Согласно его утверждению, если «логико-композиционные функции определяются закономерностями распорядка музыкальных событий,

которые возникают, то экспрессивно-драматургические функции - самым их содержанием. Следовательно, логико-композиционные функции образуют композицию музыкального произведения, а экспрессивно-драматургические функции - его драматургию» [2, с.57]. Российский ученый сравнивает соотношение этих двух видов функций как взаимодействие синтаксического (логико-композиционные функции) и семантического (экспрессивно-драматургические функции) уровней. Драматургические функции создают образные сферы музыки - эпическую, драматическую, лирическую, героико-патетическую и др. Следует также заметить, что драматургические и композиционные функции не всегда могут совпадать с композиционным планом произведения (которые составляют композиционные функции), что приводит к появлению двухплановой структуры.

Экспрессивно-драматургические функции, представляющие семантический уровень музыкальной драматургии, связаны с «сюжетом» и «событиями» музыкального произведения, а следовательно и с проблемами содержания музыкального языка. В связи со спецификой пространственно-временного развертывания музыкального произведения, осуществленным по определенному плану организации моментов музыкального времени, можно утверждать, что в музыкальной композиции именно экспрессивно-драматургические функции создают ее событийную сторону. Опираясь на функциональное понимание музыкальной формы, музыкальное событие можно определить как «фиксированный восприятием момент изменения функционально неравновесных элементов художественной системы произведения». В музыке событием может выступать любое психологически зафиксированное явление внутреннего и внешнего мира.

С помощью понятия «событие» как воплощения временного движения, в музыкальном произведении формируется его важная содержательно-структурная универсалия - сюжет. Если музыкальным событием может быть любое психологически зафиксированное явление, то музыкальный сюжет образуют связанные цепочки таких явлений. Рассматривая музыкальный сюжет

в предметном контексте музыкального произведения, его следует воспринимать не только текстовой, но и образной содержательной структурой, которая обретает значение лишь при содержательной интерпретации музыкального текста. Отталкиваясь от такого понимания музыкального события и сюжета, можно констатировать наличие событийной стороны музыкальной формы.

Музыкальные события сонатной формы, в которой в основном написаны образцы одночастной фортепианной сонаты, базируются на трех главных принципах. Эти три основы выделяет В.Бобровский как (1) принцип тональных соотношений, (2) наличие двух равноправных тематических построений и (3) непрерывность сквозного тематического развития.

Принцип тональных соотношений, как первая основа сонатной формы, является исторически наиболее ранним, и заключается в создании «сонатной рифмы» между распределением тональностей в главной и побочной партиях в экспозиции (основная и подчиненная тональности) и в репризе (основная тональность).

Вторая основа сонатной формы в значительной степени указывает на ее музыкальные события, сюжет и художественную образность. Равноправие двух тематических построений находится в художественной плоскости сонатной формы - их образы, независимо от типа соотношения («враги » или «соратники»), являются действительно равноправными, ведь оба образуют основу развития. Однако в области функциональности они не являются равноправными: «тематическое построение побочной партии все же второе, возникающее на основе переключения функций, и на уровне композиции оно выполняет функцию дополнительного тематического импульса» [2, с.165]. В.Бобровский в этом противоречии между идейным равноправием и функциональным неравноправием видит один из важных источников активности сонатной формы, постоянного действия ее центробежных сил.

Непрерывность сквозного тематического развития, которая стала третьей основой сонатной формы, характеризуется преобладанием разработанности, как типа мышления, которая не только сконцентрирована собственно в

разработке, но и проникает в некоторые разделы экспозиции (в частности в связующую партию и зону перелома побочной). Третью основу сонатной формы В.Бобровский толкует как воплощение принципа причинно-следственной связи: «Каждый следующий момент в движении музыкальной формы вытекает из предыдущего (и вмещает в себя его элементы), подобно тому, как следствие вытекает из причины, которая его породила. Так рождается непрерывно действующее притяжение предыдущего «участка музыкального действия» в следующий, и каждый новый момент в развитии может восприниматься как необходимый» [2, с.166]. В этой третьей основе российский исследователь видит основной стимул сонатного развития, ведь диалектичность в сонатной форме получает специфический модус: «появление новой темы (побочной партии) одновременно и обусловлено предыдущей (главной партией), и вступает с ней в функциональное противоречие (самых разных свойств и силы)» [2, с.167]. Стимул развития возникает именно из стремления снять это противоречие.

Три основы сонатной формы обеспечивают функционирование двух ее сторон - конструктивной и динамической. Принцип тональных соотношений и наличие двух тематических образований формируют конструктивную, а непрерывность сквозного тематического развития - динамическую, процессуальную стороны музыкальной композиции. Одновременно три основы сонатной формы представляют сонатность как принцип музыкального мышления.

В итоге наших сжатых размышлений над проблемами дефиниции музыкальной формы, музыкальной композиции, логико-композиционных и драматургических функций, музыкального события и музыкального сюжета можно дать еще одно, наиболее полное определение музыкальной драматургии: как плана и линии развития существенных для реализации художественной идеи моментов музыкального времени. В.Бобровский, как автор такого определения, отмечает, что план и линия развития определяются художественной идеей.

Результатом теоретического определения специфики развертывания композиции одночастной сонаты в контексте функционального понимания процессов музыкальной драматургии стало осознание единства процессов музыкальной драматургии с воплощением художественного содержания

Выяснив содержание всех дефиниций, необходимых для осуществления анализа драматургии музыкального произведения, и учитывая принципы системного подхода, в процессе осуществления функционального анализа музыкальной драматургии и художественного содержания одночастной фортепианной сонаты выделяем следующие стороны: 1. изучение музыкального произведения в его культурно-духовных контекстах; 2. анализ процесса темообразования и формообразования в музыкальной композиции и выявления всех видов связей; 3. исследование тематизма и тематического развития во всех его аспектах; 4. анализ сюжетного драматургического развития, в котором опорными моментами выступают музыкальные события; 5. осознание связи принципов музыкальной драматургии с исполнительными аспектами музыкального произведения; 6. определение места и роли конкретного произведения в общей эволюции одночастной фортепианной сонаты. Охватив все указанные стороны функционального анализа, можно не только осознать специфику музыкальной драматургии, но и создать такую исполнительскую интерпретацию, которая глубоко раскрывает художественное содержание музыки.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. - Л.: Музыка, 1971. -376 с.
2. Бобровский, В.П. Функциональные основы музыкальной формы /В.П. Бобровский. -М.: Музыка, 1978.- 332 с.
3. Горюхина, Н. Эволюция сонатной формы / Н.А.Горюхина. – К.: Муз.Укр.,1973. – 310 с.
4. Чернова, Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т.Чернова. - М.: Музыка, 1984. - 143 с.