

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМ. Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

На правах рукописи

КИЯНОВСКАЯ
Любовь Александровна

**ФУНКЦИИ ПРОГРАММНОСТИ
В ВОСПРИЯТИИ ПРОГРАММНОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

*Вельми-
шановному
Степану Ульяновичу
з виразом щирої
схвальної і поваги*

Мілет
24. III. 1986.

Ленинград, 1985

510.16
78

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00761914 (S)

Работа выполнена на кафедре теории музыки Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор ЗАДЕРАЦКИЙ В. В.

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор НАЗАТКИНСКИЙ Е. В., кандидат искусствоведения, профессор СКОРИК М. М.

Ведущее учреждение: Львовская государственная консерватория.

Защита состоится „___“ _____ 1985 года в 15 часов на заседании Специализированного совета К 092.09.01 по присуждению ученой степени кандидата наук в Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, 190000, Ленинград, Театральная площадь, 3.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ленинградской консерватории.

Автореферат разослан „___“ _____ 1985 г.

*Ученый секретарь
Специализированного совета
кандидат искусствоведения*

САЙГУШКИНА О. П.

Ab. 50. 052

Исследование феномена программности в музыке имеет очень давние и устойчивые традиции в музыковедении, он рассматривается с различных позиций - эстетической, исторической, теоретической, педагогической и других^{1/}. И тем не менее вопросы программности в музыке и на сегодняшний день являются достаточно спорными. Ведь программа сосуществует с музыкальным произведением не реально - как в других синтетических жанрах слово и музыка, а условно, в сознании первоначально композитора, а затем слушателя. Условная соотносительность содержания диктует, в сущности, единственно приемлемый аспект изучения проблемы - аспект психологии музыкального восприятия и мышления. В данной работе предлагается система функций программности в музыкально-историческом процессе, учитывающая своеобразие взаимодействия и синтеза музыки и слова в рассматриваемом жанре.

Как музыкальный материал для анализа избраны произведения двух эпох, наиболее значительных для эволюции программной музыки, убедительно свидетельствующие о неизменной жизнеспособности данного вида искусства - барокко и романтизма. Эти стилевые направления репрезентируют также две противоположные тенденции программности в развитии жанра. Назовем их условно центробежной и центростремительной.

1/ см. в частности, Г. Берлиоз. О подражании в музыке. - Г. Берлиоз. Избранные статьи: Перевод с франц. - М.: Музгиз, 1956. - 88 - 103 с. Ф. Лист. Избранные статьи. - М.: Музгиз, 1959. - 464 с. Р. Шуман. О музыке и музыкантах: Собр. соч.-й: Т. II - В.-М.: Музыка, 1979. - 294 с. С. Ф. Лядкевич. Дві проблеми розвитку звукообразальності. - С. Ф. Лядкевич. Дослідження і статті. - К.: Музична Україна, 1976. - 19-107 с. А. І. Муха. Принцип програмності в музиці. - К.: Наукова думка, 1966. - 175 с. Ю. Н. Хохлов. О музыкальной программности. - М.: 1963. - 146 с.

В эпоху барокко роль программы во многом определялась теорией аффектов и фигур. Господствовал взгляд на музыку как на "подражание путем звуков, расположенных на определенной шкале, изобретенной искусством или заженной самой природой - подражание при помощи голоса или музыкального инструмента естественным шумам или проявлениям страстей"^{1/}.

Поэтому за программой закреплялась функция наименования аффектов или естественных явлений, на воплощение которого направлена вся система музыкально-выразительных средств данного произведения. Такая несколько прямолинейная и наивная трактовка программности, однако, была обусловлена объективными историческими предпосылками. Именно эпоха барокко в музыке является начальным этапом становления гомофонно-гармонической системы, закономерно поэтому, что возникает необходимость закрепления семантических знаков, стереотипов в инструментальной музыке. Программа, выявляя внемузыкальные источники содержания, как раз и создает идеальные условия для формирования подобных стереотипов. Прямолинейное описание эмоциональных состояний, наивная образительность, жанровые сценки, портретные зарисовки, составляющие преимущественное содержание программных текстов и заглавий того времени, стали фундаментом для становления новой музыкальной выразительности. Благодаря довольно непосредственной связи программного текста и образного содержания музыки в сознании слушателей закреплялись типические формы и "формулы" выразительности "чистой" инструментальной музыки гомофонно-гармонического склада. Они, в свою оче-

1/ В.П.Цестаков. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. - М.: Музыка, 1975. - 241 с.

редь приносились в нее путем ассимиляции мелодекламационных, оперных интонаций, а также путем образной типизации жанровых комплексов.

В эту эпоху ведущей является центростремительная тенденция программности, поскольку последняя служит средством обобщения, стереотипизации интонационного содержания. Это свойство является одним из важнейших на различных уровнях эволюции музыкальной культуры.

Вторая тенденция программности, которую мы определяем как центробежную, наиболее ярко проявилась в эпоху романтизма.

Как указывает Б. Асафьев, "идея программности была в музыке всегда, но идея программности в том смысле, в смысле полной музыкализации художественно-поэтической идеи, и обратно, в смысле полной поэтизации музыки, а не в смысле внешней изобразительности, - целиком создание XIX века и едва ли не самое ценное из его созданий"^{1/}.

Расцвет программности в эпоху романтизма тесно связан с интенсивно возросшим тяготением к оригинальности музыкального высказывания; программность служит средством адаптации в рамках новаторской системы музыкально-выразительных средств. К тому же программность создавала дополнительную возможность выражения внутреннего "я" художника. Таким образом, программа получает двойную нагрузку: с одной стороны, она выступает как преграда произвольным домыслам, искажающим сущность музыкального образа, а с другой - обнаруживает творческие замыслы композитора, приковывая внимание к его эстетическим позициям, вкусам, рельефнее очерчивая "образ автора". В самом деле, именно благодаря программности

1/ Б.В.Асафьев, Перераб. и дополн. перевод с франц. книги:К.неф.

История западноевропейской музыки. -2-е изд. -М.:Музгиз, 1938. - 277 с.

творчество Р. Шумана связывают с литературными образами Жан-Поля Рихтера, поэзию В. Гюго, Ф. Шиллера, Данте Алигьери - с музыкой Ф. Листа, говорят о шекспировских, байроновских тенденциях в творчестве Г. Берлиоза, о роли автобиографичности в произведениях Р. Штрауса.

Естественно, что в данном случае программа направлена не столько на формирование общезначимого стереотипа, сколько призвана облегчить проникновение в неповторимый мир образных замыслов художника.

Безусловно, обе эти тенденции всегда выступают в тесной взаимосвязи и взаимодействии. Можно лишь условно выделить относительное преобладание той или иной тенденции в программно-музыкальном восприятии и мышлении.

Укажем важнейшие признаки программности в музыке, вытекающие из ее понимания как условной проекции понятийно очерченного образа различных программ на обобщенный музыкальный образ:

- внешним проявлением действия программности в восприятии является относительно большая конкретность по сравнению с восприятием "чистой" инструментальной музыки;

- программность стимулирует сравнительно-аналитическую деятельность субъекта, приводит к возникновению общехудожественных ассоциаций. На этой основе возникает осмысление многозначности музыкально-выразительных средств;

- программность облегчает процесс адаптации в новых стилевых контекстах, помогает образно осмыслить неожиданные, оригинальные выражения "интонационного словаря эпохи", нетрадиционные выразительные приемы;

- программность создает дополнительную оценочную ситуацию, которая характеризуется критическим отношением к возможности во-

площения данной программы в музыке;

- программность предварительно направляет восприятие в определенное русло образных ожиданий, служит дополнительной установочной предпосылкой для музыкального восприятия;

- программность как длительный процесс содействует выработке определенных стереотипов музыкального восприятия и мышления, наделает свойствами семантического знака ряд характерных интонаций, выразительных приемов;

- программность способствует активизации драматургического мышления в музыке, косвенно объясняя и сюжетно "наполняя" типовые структуры;

- программность усиливает познавательные возможности музыки благодаря тому, что оперирует понятиями-символами, сущность которых раскрывается специфически музыкальными средствами в результате художественного обобщения, возможного только в данном виде искусства.

Понятая таким образом программность требует новых методов исследования. Актуальность данной работы предопределяется кругом проблем, в ней затрагиваемых. Необходимость современного научного подхода к одному из "вечных" вопросов музыкознания диктуется самой музыкальной практикой, уровнем развития современной музыкальной науки. Одним из магистральных путей ее эволюции является путь целостного анализа явлений; он предусматривает синтез исторического, теоретического и эстетического ракурсов. И только этот путь ведет к установлению внутренних закономерностей явления. Программность - категория не специфически и исключительно музыкальная, хотя и очень характерная для музыкального восприятия и мышления. Поэтому также необходим выход за рамки узкомышловедческого круга понятий и привлечение данных и методов других наук, таких как общая и социальная психология, физиология, тео-

рия информации.

Новизна диссертации заключается прежде всего в том, что здесь впервые предпринята попытка обоснования функциональной системы программности в музыке. Определение функций программности позволяет привести к "общему знаменателю" различные по стилю, форме, образной направленности произведения, найти общее в способе взаимодействия музыкального и немusicalного компонентов единого образа. Используя в качестве методологической основы ленинскую теорию отражения, автор исследует функции программности в музыкально-историческом процессе, выявляет их роль в эволюции музыкальной культуры. Программность рассматривается не эмпирически, как некоторая сумма анализов программных произведений, а диалектически, как отражение взаимосвязи внутри- и немusicalного начал в образном представлении слушателя. Совокупность функций в их логическом взаимодействии отражает, в сущности, весь многоэтапный процесс "вхождения" в музыкальный образ, переживания и постижения интонационных событий.

Практическая значимость диссертации определяется возможностью разнообразного использования ее результатов в музыкально-педагогической практике на самых различных уровнях - от уроков музыки в общеобразовательной школе до курса истории зарубежной музыки и анализа музыкальных форм в консерватории. Программно-функциональный подход может оказаться целесообразным и в проведении социологических экспериментов, в частности, на основе привлечения теории о функциях программности можно разрабатывать музыкально-социологические тесты.

Кроме того, выводы диссертации можно использовать для дальнейшего исследования программности в различных направлениях: эстетическом, теоретическом, историческом, педагогическом, соци-

ологическом и других.

Содержание диссертации обусловило и ее структуру. Работа написана по следующему плану:

Вступление. Дефиниция программного жанра. Важнейшие свойства программности. Аспекты исследования проблемы.

Глава I. Предвосхищающая функция программности. Опережающая модель произведения на основе программы. Объективные и субъективные факторы формирования опережающей модели.

Глава II. Коррелятивная функция программности. Ключевые свойства программной корреляции. Последовательные этапы коррелятивного процесса.

Глава III. Структурная функция программности. Сравнение типовых и индивидуализированных форм. Влияние программности на процессы обновления традиционных музыкальных форм. Схемное истолкование принципов сонатности.

Глава IV. Репрезентативная или семантическая функция программности. Понятие "семантический знак" в музыке и условия его образования. Классификация семантических знаков в музыке. Важнейшие свойства программных семантических знаков.

Заключение. Возможные аспекты дальнейшего исследования проблемы программности в современной музыке. Задачи и перспективы.

В первой главе диссертации исследуется предвосхищающая функция программности. Ее действие основано на потенциальной возможности программы приводить в действие соответствующие психологические установки перцепиента до "начала действия", т. е. перед исполнением музыкального произведения. Предвосхищающая функция программности подразумевает образно-ассоциативную настройку слушателя в желательном для композитора направлении, предваритель-

ное обнаружение источника ассоциаций и целенаправленное ограничение семантического поля произведения до круга образов программы.

В восприятии программной музыки психологическая установка концентрируется в опережающей модели произведения.

Опережающая модель музыкального произведения на основе программы - это образная конструкция, возникающая благодаря внемзыкальным понятиям и описаниям, однако, с воображаемой перспективой музыкального воплощения.

Четыре объективных свойства программы влияют на становление опережающей модели и определяют ее структуру:

- 1/ содержание программы, ее важнейшие образы и идеи, сюжетное развитие /если оно существует/;
- 2/ структура программы, моно- или полиэлементная;
- 3/ наличие, а также роль в программе элементов, поддающихся музыкальному предвосхищению;
- 4/ масштабы программы.

Представляется возможным выделить также некоторые тематические группы, определяющие различные пути "конструирования" опережающей модели.

I группа - литературно-поэтические источники.

II группа - отвлеченно-философские понятия, характеристики эмоционального состояния.

III группа - картинные образы.

IV группа - звукоизобразительная сфера.

На основе этих тематических источников определяются группы программности - литературно-поэтическая, понятийно-обобщающая, картинно-изобразительная и звукоподражательная, а также выделяются их характерные свойства.

Тип содержания существенно влияет на структуру опережающей модели. Последняя определяется:

- моно- или полиэлементностью содержательного ряда;
- уровнем интенсивности развития;
- преобладанием экспрессивного или ассоциативного начала;
- типом сопряжения отдельных элементов;
- соотношением синэстетических сообщений;
- соотношением музыкальных и внемузыкальных предвосхищений.

Далее в главе рассматриваются несколько опережающих моделей, созданных на основе различных типов программности /"Тнецы" Ж.-Ф. Рамо, "Сонет Петрарки № 123" Ф. Листа и др./.

Завершается глава анализом субъективных предпосылок формирования опережающей модели. Поскольку в программном жанре связь музыки и программы условна, опережающая модель необходима, как предпосылка для взаимодействия и взаимопроникновения образов, различных по уровню обобщения.

Во второй главе рассматривается коррелятивная функция программности. Ее сущность состоит в том, что основной интонационный материал, закономерности и принципы музыкального развития, характерные выразительные приемы осмысливаются соотносительно с программой в перцептивной деятельности слушателя. Существование опережающей модели позволяет в определенные моменты музыкального звучания распознавать программные аналоги. Программа выступает коррелятом композиторского замысла и слушательского восприятия.

Формирование образа программного произведения включает два этапа.

На первом - становлении опережающей модели - интеллектуальное, рациональное начало получает главенствующую роль, представление преобладает над переживанием, последнее существует как не-

кое подсознательное ожидание, подкрепленное воспоминанием о предыдущих музыкальных переживаниях.

На втором - корреляции опережающей модели и музыкальных впечатлений - симптоматично преобладание музыкального переживания, оно направляет образно-ассоциативную деятельность, но в определенные моменты звучания "расшифровываются" какие-то грани программного образа.

Одним из наиболее показательных свойств коррелятивного процесса является контроль за осуществлением ожиданий, запечатленных в опережающей модели, - в самой музыке. Художественный образ программного произведения, возникающий в результате диалектической связи вне- и внутримызыкального элементов, формируется в сознании перцепиента не просто вследствие услышанного, но также и в сопоставлении слышимого и предполагаемого. "Настоящее", в данный момент слышимое в музыке, - "атом музыки", рождающий "атом переживаний личности", по меткому выражению М.П.Блиновой^{1/}, - сопоставляется уже не только с двумя сугубо временными параметрами - "прошедшим" и "будущим". Кроме специфически музыкального прошедшего есть параллельно осуществившаяся в музыке часть опережающей модели, есть всплывающий в сознании "атом" смысловой цепи программы. Наконец, есть более-менее определенное предвосхищение, порожденное не только опытом восприятия /физиологический механизм/, но и ясным представлением о "предмете" программы /логический механизм/.

В анализе объективных предпосылок необходимо выделить три уровня соотношения программного и музыкального начал в образе,
1/ М. П. Блинова. Временная природа музыкального восприятия в свете учения о высшей нервной деятельности. - Вопросы теории и эстетики музыки, 1968, вып. 8. - с. 125.

три типа корреляции. На низшем уровне находится звукоподражательное соотношение, т.к. оно в образном смысле наиболее индифферентно. Такой тип корреляции можно охарактеризовать как обозначающий, т.е. такой, в котором достигнуто максимальное соответствие между звуковой характеристикой программного образа и его интонационным воплощением.

Более сложный, находящийся на высшем уровне художественного обобщения, тип корреляции возникает в результате связи монообразной программы и музыкального произведения. На данном уровне программа выступает как своеобразный предварительный "символ" образа, смысл которого раскрывается лишь в последующем интонационном процессе.

Последним типом корреляции является сюжетный тип. Связь музыки и программы оказывается наиболее тесно взаимообусловленной, поскольку словесный текст дает указания на характер процессов, на те сопоставления и конфликты, которые могут отразиться в музыкальной драматургии. Логически выстроенная опережающая модель содержит не только характеристики одного объекта, но и передает последовательность событий.

В субъективном плане фундаментом целенаправленности восприятия программной музыки является суггестивная деятельность психики. Суггестивный фактор может обладать различным уровнем интенсивности - от минимального, при котором слушатель склонен к критическому анализу, негативной оценке органичности коррелятивной связи, до максимального, когда программный образ принимается слушателем как образ-эталон, с позиций которого осознается весь звуко-смысл.

Таким образом, целенаправленность, предварительная обусловленность коррелятивной связи является систематизирующей предпо-

сылкой восприятия программной музыки. Она определяет и своеобразие синестетических соощущений, способствует возрастанию их роли в становлении музыкального образа. Важнейшими особенностями программной синестезии являются, во-первых, понятийно-логическая направленность синестетических соощущений, во-вторых, активизация семантического значения некоторых ритмоинтонаций, выразительных приемов, стереотипов связи, обнаружение их "скрытого" семантического смысла, и, в-третьих, избирательность, иерархичность соотношения программно осмысливаемых элементов. Свойства программной синестезии анализируются на примерах фортепианной музыки Ж.-Ф. Рамо и Р. Шумана.

Целенаправленный характер восприятия программной музыки, расширение поля синестетических соощущений способствует также более органическому усвоению новаторских музыкально-выразительных средств, возникающих в результате проявления яркой творческой индивидуальности. Т.е. программность объективно способствует адаптации слушателя в новаторских выразительных системах, семантически "наполняя" первоначально необычные, непривычные для слуха интонационные обороты. Эта адаптация является начальным этапом образования семантических стереотипов, входящих в "интонационный словарь эпохи". Указанное свойство программной корреляции особенно важно учитывать в музыкальном воспитании. Если исходить из посылки, что для человека, лишь начинающего знакомство с музыкой, любая система музыкально-выразительных средств покажется непривычной, то очевидна необходимость активного использования программной адаптации на начальных этапах музыкального воспитания.

Свойства программной корреляции позволяют считать коррелятивный процесс, сопутствующий восприятию произведений программ-

ного жанра, исторически сложившимся стимулом эволюции музыкальной образности.

В третьей главе диссертации анализируется структурная функция программности. Ее свойство семантически прояснить структурные закономерности музыкального произведения, в сущности, предопределены программной корреляцией.

Программность может рассматриваться как дополнительная предпосылка формообразования, стимулирующая обновление, индивидуализацию, переосмысление структурных принципов и, в конечном итоге, наряду с другими факторами, обеспечивающая эволюцию музыкальной формы.

Но не всякий тип программности обладает "стимулирующе структурными" свойствами. Только лишь наличие сюжета как логически организованной системы изложения событий, данного во временной последовательности, обеспечивает действие структурной функции. "Внутренним механизмом" ее является условное наложение данной во временной развертке сюжетной программы и "чистой" музыкальной структуры, с ее логически-обобщенной организацией временной последовательности. Сюжетная программа обладает свойствами активизировать образно-понятийный фактор в восприятии целостной структуры музыкального произведения, обнаруживать ее универсальность как художественной формы отражения реальной действительности.

Особенно велика роль структурной функции в восприятии произведений с нетрадиционной, индивидуализированной структурой. Программа позволяет избежать опасности фрагментарного, хаотического восприятия музыкальной целостности, понятийно "оправдывая" самые необычные способы развития. С этой позиции можно рассматривать программность как один из стимулов к созданию оригинальных форм.

Поэтому вполне закономерно, что эта функция полноценно реализуется только в романтическом стиле. Именно для романтиков характерно тяготение к преодолению нормативных принципов классической формы. Один из стимулов к индивидуализации формы романтики находили именно в сюжетной программе. В целом же эстетическая платформа этого стиля предусматривала максимальное подчинение всех средств выразительности, в том числе и формообразующих программному замыслу. Поэтому как материал для анализа избрана романтическая симфоническая поэма, являющаяся наиболее ярким образцом индивидуализированной под воздействием программного сюжета, музыкальной формы.

Сюжетный принцип формообразования предполагает пересечение двух взаимопереплетенных тенденций - использование внутримызыкальных структурных закономерностей и их преодоления путем привнесения внемызыкальной логики.

Наиболее универсальной в смысле возможных сюжетно-индивидуализированных трансформаций является сонатная форма в том виде, в каком она закрепились в стиле венского классицизма. Во-первых, на заре своего существования она была тесно связана с оперной /сюжетной!/ драматургией и образностью, как это убедительно показала В. Д. Конен в исследовании "Театр и симфония"^{1/}. Во-вторых, ее структура "узаконивает" контрастное сопряжение разнохарактерных тем, обладающих относительной замкнутостью, их активное развитие, а часто и столкновение в разработочном разделе и последующее разрешение противоречий. Такой принцип формообразования сам по себе апеллирует к обобщенно-сюжетной трактовке. В-

1/ В.Д.Конен, Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии. - 2-е изд. - М.: Музыка, 1975. - 376 с.

третьих, сонатная форма наиболее гибкая, динамичная из всех известных музыкальных форм.

Если сравнивать классическую сонатную форму и какую бы то ни было из индивидуализированных форм, следует отметить два важнейших отличия последних:

- изменение традиционной последовательности основных разделов формы - экспозиции, разработки и репризы - и их взаимообусловленности;

- радикальное переосмысление роли репризы в форме, новаторская трактовка репризности.

Последовательность и взаимообусловленность разделов сонатной формы, установившаяся в стиле венского классицизма, имела не только коммуникативную направленность, но и отразила в обобщенной форме важнейшую идею классицизма о рациональной упорядоченности мира, эстетический идеал гармонии и совершенства. Как отмечает Н. А. Горюхина в исследовании "Эволюция сонатной формы", "данная /классическая - Л. К./ сонатная форма отличается удивительной продуманностью целого и частей, полным подчинением материала и структур основной логической мысли: становлению нового качества в процессе борьбы"^{1/}.

Композиторы-романтики, охотно используя принципы этой наиболее действенной, конфликтной из классических форм, подчиняли их законам поэтического сюжета, синтезировали с другими формаобразующими принципами.

В главе последовательно рассматривается путь постепенной трансформации сонатной формы согласно программному сюжету.

Вкратце отметим важнейшие из них:

I/ Н. А. Горюхина. Эволюция сонатной формы. - 2-е изд., доп. -

К.: Музична Україна, 1973. - с. 90.

- объединение в поэзной форме конструктивных принципов сонатно-симфонического цикла в целом / "Мазепа" Ф. Листа/;

- "перераспределение" композиционных функций сонатной формы соответственно особенностям программного сюжета, например, за счет гипертрофии вступительного раздела / I часть "Фантастической симфонии" и I часть симфонии "Гарольд в Италии" Г. Берлиоза/;

- переосмысление сонатной формы с эпизодом, замена одного из разделов, чаще всего разработочного, новым "привнесенным извне" / "Прометей" Ф. Листа, "Дон Жуан" Р. Штрауса/;

- синтез принципов нескольких композиционных структур, но, как правило, под эгидой сонатности, сообразно с сюжетом программы / "Тассо" Ф. Листа, "Дон Кихот" Р. Штрауса/;

- "размывание" граней разделов сонатной формы, плавное перетекание одного раздела в другой / "Орфей" Ф. Листа/.

Безусловно, развитие программного сюжета, сколь бы последовательно, детально и логично ни воплощался он в музыке, не в состоянии вытеснить внутримызыкальную логику формообразования, полностью затушевать композиционные принципы, сложившиеся в результате постепенного становления и исторического отбора.

Соотнесенность композиционной структуры сюжетной программы и музыкального произведения требует решения еще одной проблемы музыкального формообразования: проблемы репризы. Для того, чтобы добиться адекватности развертывания программного и музыкального сюжета, необходимо коренным образом пересмотреть функции повторности в музыкальной форме. Трудность заключается в том, что реприза, являющаяся необходимым композиционным элементом с точки зрения коммуникативных требований, оказывается избыточной в рамках любого сюжета.

Важнейшие пути трансформации репризы в романтической сонатной форме / на примерах симфонических поэм/ также исследуются в данной главе. Автор приходит к выводу, что преодоление изначальных функций репризы сонатного аллегро, ее значения как устойчивого, разрешающего конфликт "инструментальной драмы" раздела, возвращающего исходный тематический материал в новом качестве, предопределяется в поэзных формах романтиков логикой событийной последовательности программного сюжета.

В заключение главы анализируется характерный образец программного симфонизма - симфоническая поэма ш. Листа "Прометей", рассматриваемая в совокупности функций программности, во взаимодействии внутриспецифических и внешних, литературно направляющих компонентов образа.

В целом же, программный сюжет играет важную роль, во-первых, как стимул к обновлению традиционных форм, как важный фактор их эволюции, а во-вторых, - как логически-понятийная последовательность, проясняющая восприятие музыкальной структуры - взаимообусловленной целостности.

В последней, четвертой главе исследуется единственная вне-текстовая функция программности - семантическая или репрезентативная. Она основывается на характернейшем свойстве программности - возможности образования в программной музыке семантических знаков благодаря связи с конкретизирующим обстоятельством - предварительным словесным текстом.

Если программные произведения основательно закрепились в музыкальной практике своей эпохи, то их характерные интонации откладываются в "интонационном словаре эпохи" не просто как типовые интонации, нормативные элементы языковой структуры, а как семантические знаки. При последующих репрезентациях в иных контек-

стуальных ситуациях они сохраняют свое первоначальное смысловое значение, т.е. получают знаковый статус.

Каковы условия становления и закрепления семантических знаков в музыке?

Во-первых, для того, чтобы определенная интонация начала функционировать в музыке как семантический знак, необходимо обобщенное отражение в ней каких-то свойств объекта. Эти свойства должны быть доступны музыкальному выражению. Достаточные и необходимые черты для формирования семантического знака могут касаться внешних признаков объекта, тогда они интуитивно постигаются слушателем без дополнительных конкретизирующих обстоятельств. В результате образуются безусловнорефлекторные знаки, названные так потому, что для их "расшифровки" требуется актуализация безусловнорефлекторного опыта субъекта.

Но большинство музыкальных интонаций не обнаруживает своей связи с реальным звуковым миром столь непосредственно и очевидно. Эмоционально-образное обобщенное содержание музыкальных интонаций также поддается закреплению в семантических знаках, но при наличии конкретизирующих обстоятельств либо в словесном тексте, либо в прикладном жанре. Такие знаки можно обозначить как условнорефлекторные, потому что для своего распознавания они требуют актуализации социального опыта субъекта. Таким образом, наличие определенного понятийного прототипа является вторым необходимым условием формирования семантических знаков в музыке.

Наконец, третьим условием возникновения подобных знаков можно считать их многократную повторяемость в различных контекстах, где они сохраняют свое имманентное значение и вне зависимости от стиля, жанра, национальной культуры, вызывают

сходные ассоциации.

Как элемент музыкального языка, семантический знак является динамической ячейкой, поскольку может трансформироваться в соответствии с авторским замыслом. Однако, трансформация эта не должна затрагивать достаточных и необходимых черт объекта, связывающих данный знак со своим прообразом. Иными словами, существует некий "знаковый инвариант", который является неизменным во всех конкретных вариантах. Знаковый инвариант реализуется только посредством вариантов и вне их является абстракцией.

На основе изложенного дается определение понятия "семантический знак в музыке", соотносительно с которым строится вся дальнейшая концепция внетекстовой функции программности.

Семантический знак в музыке - это интонационное выражение, первоначально существовавшее в связи с поясняющими обстоятельствами, закрепившееся и абстрагировавшееся в общественном сознании как некая относительно устойчивая данность, способная в разных контекстах сохранять инвариантно-имманентную сущность.

Основой дифференциации семантических знаков в музыке можно считать следующие параметры:

- 1/ безусловно- или условнорефлекторную природу образования;
- 2/ моно- или полиэлементность структуры.

В результате общая их классификация может быть представлена в виде следующей таблицы:

	Первичные	Вторичные
Моноэлементные	Первичные моноэлементные	Вторичные моноэлементные
Полиэлементные	Первичные полиэлементные	Вторичные полиэлементные

В свете основной проблемы диссертации необходимо выяснить два вопроса:

- имеют ли семантические знаки, образовавшиеся в программной музыке, специфические содержательные черты и в какой мере эти черты вытекают из самой сущности программного жанра?

- какова специфика образования и особенности репрезентации в иных контекстах программных семантических знаков?

Ответ на первый вопрос можно получить, лишь тщательно проследив "генетику" программных семантических знаков на различных исторических этапах, т.к. тематика, содержательный круг программных произведений различных эпох, безусловно, связан с эстетикой, литературой, философией своего времени, со всей сложной мировоззренческой системой. Иными словами, содержательный круг семантических знаков неотделим от той культуры, на почве которой они произрастают, они являются неотъемлемой частью общепринятого способа мышления, его нормой.

Но, с другой стороны, представляется возможным все же выделить некоторые содержательные тенденции, вытекающие из способа связи словесного и музыкального текста в программном жанре. Логично предположить, что специфика его состоит в отражении того круга мыслей, идей, чувств, которые по известным причинам остались недостаточно раскрытыми в вокальном и вокально-театральном жанрах. Ф. Лист в статье "Берлиоз и его симфония "Гарольд" характеризует эту образную сферу, как "тот род поэзии, который был неизвестен древности и который своим существованием обязан специфически современной разновидности чувств - это написанные в диалогической форме поэмы /"Дядя", "Фауст", "Манфред"/"I/.

1/ Ф. Лист. Берлиоз и его симфония "Гарольд". - Ф. Лист Избранные статьи. - М.: Музгиз, 1959. - с. 310.

На примерах барочной музыки и музыки романтизма рассматриваются содержательные закономерности семантических знаков в зависимости от общих свойств жанра и эстетических предпосылок эпохи. Особенно детально анализируются важнейшие содержательные сферы в программной музыке романтизма. Это образы зла, сфера волшебной "эльфной" фантастики, образ недостижимого идеала, "вечно женственного", образ внутренней раздвоенности личности художника, объединяющий полярно противоположные начала: страстные чувства - и созерцательную мечтательность, стремление к идеалу - и едкий сарказм, героический порыв - и саморазвенчание. В качестве музыкального материала используются программные произведения Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена, Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, Э. Грига, Р. Штрауса, С. Франка и др.

Программный жанр создает предпосылки для формирования условнорефлекторных знаков благодаря предварительному обнаружению образного источника. Вторичные знаки, образующиеся в программной музыке, активно ассимилируют устоявшиеся в социальной среде первичные интонационные обороты - "выражения", жанровые стереотипы, звукоподражательные приемы и соотносят их с поэтическим образом программы, поднимая ассоциации; вызванные безусловнорефлекторной природой интонации, на более высокий уровень художественного обобщения.

Как и первичные, вторичные знаки, образующиеся в программной музыке, могут иметь как моноэлементную, так и полиэлементную структуру.

Моноэлементные знаки вторичного порядка возникают как воплощение картинных образов, как опосредованное выражение отвлеченных понятий, как концентрированная характеристика какого-то эмоционального состояния, чувства. Емкая фанфарная формула, символическая

зирующая неумолимный фатум, мотив вопроса, воплощающий в "Прелюдах" Ф. Листа проблему смысла бытия, скерцозный хоровод - символ эльфий фантастики, призывный лейтмотив Возлюбленной из "Фантастической симфонии" Г. Берлиоза, безмятежная идиллическая тема из 1 части "Пасторальной симфонии" Л. Бетховена, концентрирующая в себе руссоистскую идею слияния с природой, стремительно взлетающий элегантный оборот - портретная характеристика из "Карнавала" Р. Шумана - эти и многие другие интонационные выражения в силу определенных обстоятельств получившие статус вторичного знака, являются моноэлементными. Им присуща внутренняя целостность, "симультанная разверстка" образов, ассоциаций. Важнейшим свойством моноэлементных знаков является их смысловая неделимость. Основную содержательную нагрузку в моноэлементных знаках получают специфические выразительные средства - мелодика, гармония, дополняемые вторичными по специфичности - тембром, регистром, фактурой.

Второй тип знаков, образующийся в программной музыке, - вторичные полиэлементные знаки. Смысловую нагрузку в них получает драматургический ход, способ сопоставления отдельных элементов. Иными словами, осмысливается динамический элемент структуры. Эти знаки выступают как знаки драматургического порядка. В них обычно очень ярко запечатлевается какое-либо процессуальное свойство прототипа, его динамическая характеристика, его внутренняя противоречивость - словом, те признаки, которые моноэлементная модель отразить не в состоянии; в этом смысле моноэлементные и полиэлементные знаки дополняют друг друга в создании разнообразных образных ассоциаций.

Знаки драматургического порядка вследствие семантического закрепления в них процессуальных черт объекта могут иметь про-

образом динамические процессы, сущность которых сводится к развитию, продвижению, действию. Особенно много различных знаковых толкований получил прием непосредственного столкновения полярных элементов. В романтической музыке подобная оппозиция, преимущественно, служит выражению внутренней раздвоенности личности. Такую трактовку встречаем, в частности, в воплощении образа Фауста в одноименной симфонии Ф. Листа.

Семантическая функция программности стимулировала, наряду с другими факторами, формирование "интонационного словаря эпохи". Откладываясь в общественном сознании как некие смысловые нормы, "ориентиры значения" в данном виде искусства, программные семантические знаки немало способствовали расширению содержательно-ассоциативных возможностей музыки.

В заключении отмечаются наиболее плодотворные перспективы дальнейшего исследования феномена программности в музыке, учитывая закономерности и свойства функций программности, предложенных в диссертации.

Так, в частности, необходимым представляется углубление педагогической направленности работы, которое могло бы способствовать решению одной из насущных проблем искусствознания и эстетического воспитания - увеличению "удельного веса" серьезной музыки в духовном мире современного человека. Функции программности могут послужить определенным логическим ориентиром, который включается в целенаправленное воспитание интереса к классической инструментальной музыке.

Свойства и закономерности функций программности возможно плодотворно использовать и в поиске исполнительских решений на различных уровнях. Они могут содействовать активизации творческого мышления, глубокому вчувствованию в дух эпохи, в неповто-

римый замысел композитора. Образ программы, его различные литературные, сценические, живописные перевоплощения при этом не только не унифицируют трактовку музыкального содержания, а наоборот, активно способствуют более яркому индивидуальному его воплощению вследствие разнообразных субъективных программных ассоциаций.

Интересным представляется исследование функций программности в свете различных эстетических теорий. Ведь программность очень часто рассматривается в свете общих вопросов содержательности музыкального искусства - генеральных проблем музыкальной эстетики. Здесь возможен и исторический, и морфологический подход.

Общеизвестно, что очень часто различные образно-ассоциативные представления о музыкальном содержании того или иного произведения формируются у слушателей именно в программном облике. В этом плане теория функций программности может способствовать решению некоторых проблем музыкальной психологии, в частности, выявлению индивидуально-типологических особенностей личности в процессе восприятия музыки.

И, наконец, наиболее интересным представляется целостный исторический анализ эволюции программного жанра, логическим стержнем которого могла бы стать система функций программности. Каждый этап эволюции программной музыки предполагает свое собственное "распределение ролей" между функциями программности. Если анализировать эволюцию программного жанра не нанизывая описание разнообразных программных произведений, т. е. не эмпирически, а вскрывая ее внутренние закономерности, эстетические обоснования, границы и нормы программно допустимого, прослеживая диалектическое развитие программного мышления, то функциональный подход может оказаться весьма плодотворным.

Подписано к печ. 23. 04. 85. Формат 60×84/16. Печать офсетная. Бумага иллюстрационная. Усл. п. л. 1,4. Усл. кр.-отт. 1,4. Уч.-изд. л. 1,0. Тираж 150 экз. Бесплатно. Зак. 3146.

Областная книжная типография, 290000, Львов, Стефаника, 11.

452102

Бесплатно

AB 50.052
AB 50.052

ПЕРЕС

МИСТ
0