

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА КОНСЕРВАТОРІЯ ІМ. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

На правах рукопису

КОВАЛІНАС МИКОЛА АНАТОЛІЙОВИЧ

СОНОРНЕ ФОРМОВОРЕННЯ: ЛОГОС ТВОРЧОСТІ

Спеціальність 17.00.02 - Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

КИЇВ - 1994



00693712 (S)

Робота в рукописі.

Роботу виконано на кафедрі теорії музики Київської державної консерваторії імені П.І.Чайковського.

Науковий керівник - кандидат мистецтвознавства
ГЕННАДІЙ ІВАНОВИЧ ЛЯШЕНКО

Офіційні опоненти - доктор мистецтвознавства
АНТОН ІВАНОВИЧ МУХА
- кандидат філософських наук
ОЛЕКСІЙ ВАЛЕРІЙОВИЧ БОСЕНКО

Провідна організація - ЛЬВІВСЬКИЙ ВИЩИЙ МУЗИЧНИЙ
ІНСТИТУТ ім. М.В.ЛИСЕНКА

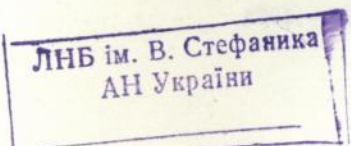
Захист відбудеться 27 жовтня 1994 року о 15 год. 30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 092.14.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Київській державній консерваторії імені П.І.Чайковського /252001, Київ, вул. К.Маркса, 1/3, 2-й поверх, ауд.36/.

З дисертацією можна ознайомитись в бібліотеці Київської державної консерваторії.

Автореферат розіслано "23" вересня 1994 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства

СЕРГІЙ ВІТАЛІЙОВИЧ
ТІШКО



ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ.

Безпосередній предмет дослідження: 1/ європейська композиторська практика ХХ століття в її сонорних виявленнях; 2/ нотні тексти вибраних оркестрових творів А.Веберна, В.Лютославського /після 1960 року/, "Варіації" ор.31 для оркестру А Шенберга.

Об'єкт дослідження: "допредметна" стадія творчого процесу композитора, стадія синкретичної цілісності музичного твору /найменш досліджена стадія творчого процесу, що відома в музикознавстві як феномен "передчуття" музичного твору, "обдумування музичного матеріалу" /Е.Денисов/, "утворення евристичної моделі" /М.Арановський/, "протоінтонація" /В.Медушевський/ тощо. В роботі - "сонор-форма" музичного твору, що розглядається в аспектах: 1/ опосередкування через універсалиї розумової діяльності /перша і друга глави/; 2/ переходу первісної цілісності через аналітичну стадію в стадію творчого процесу - "синтезування в предмет" /третья глава/.

Мета дослідження: 1/ наукове обґрунтування сонорної концепції; 2/ розробка теорії сонор-форми; 3/ постановка проблем потрійності музичної форми, рівневої синонімії /енгіонімії/ понятійно-термінологічного апарату.

За методологічні настанови обираються загальні філософські, наукові, музикознавчі ідеї та учення, що дозволяють говорити про універсалиї розумової діяльності, на основі яких ми будемо метод нашого дослідження. Ми також широко використовуємо роботи О.Ф.Лосева, Є.В.Назайкінського, О.С.Соколова, І.А.Котляревського, статті М.Г.Арановського, Н.О.Горюхіної, Ю.В.Кудряшова, Ю.М.Холопова та ін.

Наукова новизна полягає:

- в методі дослідження, що базується на універсалиях пізнавального процесу;
- в обґрунтуванні концепції "сонор-форми", "потрійності музичної форми", "рівневої синонімії понятійно-термінологічного апарату";
- в методиці дослідження нотних текстів /вказаних авторів та на принциповому рівні/: аспект "співтворчості", "спів-творіння" конкретного музичного твору на основі його нотного тексту;
- у введенні нових термінів: "сонор-форма", "інтонаційний синтез /музичного твору/" та в уточненні деяких традиційних термінів. Спроба часткової "ревізії" понятійно-термінологічного апарату в дисертації викликана тим, що це безпосередньо входить в про-

блематику логоса як предмета дослідження.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть використовуватися:

- в теорії композиції;
- в розробці загальної теорії музичного твору;
- в консерваторських курсах аналізу музичних творів, гармонії, інструментовки, історії оркестрових стилів, музично-теоретичних систем, історії зарубіжної музики;
- як метод в класах композиції та інструментовки.

Мета і практичне значення, а також методична спрямованість дисертації визначають її актуальність.

На захист виносяться:

1/ положення про числове вираження універсалій розумової та пізнавальної діяльності і - на його основі - метод дослідження;

2/ розгляд поняття "єдність форми та змісту" як основної методологічної помилки, що приводить до змітання дихотомічних і трихотомічних уявлень в філософії, науці, мистецтвознавстві;

3/ методика "рівневих синонімів";

4/ теоретичне обґрунтування сонорики як "не-звуквисотної" сторони музичного твору /на відміну від звуквисотної сторони - гармонії/;

5/ концепція потрібності музичної форми /сонор-форма - гармонічна форма - інтонаційна форма/;

6/ теорія сонор-форми - "допредметної" стадії творчого процесу композитора, стадії синкретичної цілісності музичного твору;

7/ сонорний /"не-звуквисотний"/ підхід до аналізу нотних текстів /зокрема тих, що мають звуквисотність як специфічний чинник, як основу композиції /наприклад, твори А.Веберна//.

Апробація роботи проходила на засіданні кафедри теорії музики Київської державної консерваторії /20 квітня 1994 року/. Рішенням кафедри дисертація рекомендована до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. По темі дисертації опубліковано статті, перелік яких наведено у кінці автореферату.

Дисертація написана російською мовою.

Структура дисертації. Робота обсягом 209 сторінок машинопису складається із Вступу, трьох глав, Заключення та списку літератури /177 позицій/.

ЗМІСТ РОБОТИ.

Вступ /"До питання про універсалії та про одну методологічну

помилку"/ являє собою самостійний за змістом розділ дисертації, присвячений філософській та загальнонауковій проблематиці. Тут як універсалія, пропонується ідея синтезу ділень цілого "на 2" /в конструктивному аспекті/ і "на 3" /в пропесуальному аспекті/ а також здійснюється екскурс в історію бінарних опозицій і тріадних відношень з точки зору універсалій розумової діяльності у зв'язку із знайденою нами методологічною помилкою. Ця помилка полягає у відсутності позитивного смислу у висловленнях, що пов'язані із філософською, науковою та мистецтвознавчою проблемою "змісту і форми", таких як "єдність змісту і форми", "категоріальна пара "зміст і форма" і т.ін. І, як наслідок, - помилки в методах дослідження, що базуються на цій проблемі.

Термін "зміст" введений Г.Гегелем для конкретизації єдності матерії і форми: зміст включає в себе матерію і форму в знятому вигляді; тому не може бути й мови про "єдність" форми і змісту, оскільки зміст є конкретна цілісність, що включає в себе форму як частинний момент, і, таким чином, "єдність змісту і форми" означає не що інше, як "єдність цілого і його частини". Гегелівська тріада "матерія - форма - зміст" також виключає самостійну категоріальну пару "зміст і форма", адже "пара" передбачає "парні" /полярні, доповнюючі/ співвідношення, а між абстрактною формою і конкретною формою в змісті /є єдності форми та матерії/ існують лише відношення гегелівського "зняття". Таким чином, зачіпаючи проблему форми та змісту, необхідно робити застереження, що це - друга і третя ступені тріади і не допускати "негегелівського" зняття /без утримання позитивного смислу із запереченого/ першої ланки тріади - "матерії".

Далі - у зв'язку з "виправленням" методологічної помилки - пропонується постановка однієї з найбільш важливих в даній дисертації проблем, що має цінність не тільки для музикознавства, а й для науки взагалі, - проблема рівнів дослідження - епістемологічних ступенів та рівневої синонімії /енгіонімії/ понятійно-термінологічного апарату, суть якої полягає в тому, що кожне поняття /кожний термін/ умовно знаходиться на одному з трьох пізнавальних рівнів: двох перших - абстрактних /наприклад, синкретиз і аналіз, або матерія і форма/ і третього - рівня конкретної цілісності /наприклад, синтез, або зміст/. Освоєння /як метолу/ рівневої організації понятійно-термінологічного апарату, опосередкування термінів через їх "рівневі синоніми" відкриває перспективу

узагальнення й уточнення багатьох конкретно-наукових понять /зокрема, музикознавчих/, що породжують дискусії та суперечливі тлумачення. При чому, використання загальних понять, як до філософських категорій, як синонімів конкретно-наукової термінології не означає ототожнювання філософського та конкретно-наукового рівнів методології, а виступає як прийом опосередкування, що "пов'язано із прагненням до синтезу знання, з розумінням органічного взаємозв'язку всіх форм людської діяльності і галузей пізнання" ^{1/}.

Висновки із міркувань у Вступі в підсумку підтверджують думку Гегель про те, що "в науці як такій може існувати лише один метод" ^{2/}. І цей метод - діалектика, тобто /в числовому вираженні/ "3". "2" /як метод виключно поляризації, дихотомії/ - також існує, але як підпорядкований /частковий/, що "знімається" "методом-3". І смисл полягає в тому, щоб не допускати методологічної помилки - змішання суті тріади і дихотомії, перетворення другого та третього ступенів тріади в понятійну "пару", неправомірно забуваючи про перший ступінь тріади /усуваючи Його/, що як самоствійна сутність не доступна для пізнання через свою граничну абстрактність і може бути досягнена лише у складі більш глибокої й конкретної цілісності - в синтезі-понятті.

Глава I. "СОНОРНЕ". Предмет дослідження, який можна узагальнено визначити як "сонорне", тобто все, що пов'язано із словом /коренем слова/ "сонор", нині являє собою "галузь сплутаних речей" /Платон/, де назріла необхідність діалектичного /наукового/ підходу і потреба осмислити, надати свій смисл, свою ідею кожному поняттю, що входить в систему даного предмета /безпосередньо чи опосередковано/. Завдання першого параграфа /"Про сонорну концепцію: сонорика і сонористика"/ полягає в усвідомленні "переднаукового" статусу сонорної понятійної системи та "потенційного" характеру сонорної термінології. "Переднауковість" полягає, в першу чергу, у відсутності /з точки зору науки/ головного - власне наукового поняття, позначеного терміном "сонор" та його похідними, що породжує, насамперед, вузькотехнологічне чи описово-метафоричне тлумачення всього "сонорного".

Далі терміну "сонорика" надається статус "тезиса" /Тезис -

1/ Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. - К., 1983. - С.147.

2/ Гегель Г. Философия религии. В 2-х т. - М., 1975. - Т. I. - С.251.

1/ в логіці - положення, істинність якого потребує доказу; 2/ у Гегеля - перший ступінь тріади; 3/ одне з основних положень наукової праці, статті і т.п./.

Наступна стадія дослідження - виявлення антитезиса. Стадія, що дає можливість підключити механізми доказу "від протилежного" як в тезі, так і в антитезі. Роль антитезиса виконує в даному випадку "гармонія" як "звуквисотна сторона музичного твору" /Ю.Холопов/. - §2. "Сонорика і гармонія". Під "звуквисотністю" в даній дисертації вбачаємо як власне звуквисотність в традиційному розумінні /вертикальна звуквисотність/, так і фіксовану та диференційовану у сприйнятті шкалу тривалостей /своєрідна "горизонтальна" звуквисотність/, метроритм, що виступає як специфічний чинник і, таким чином, трактується нами гармонічно /читає: звуквисотно/; іншими словами, звуквисотність є взагалі будь-яка диференційованість /висотна, часова - на всіх масштабних рівнях/, що сприймається /при слуханні, або абстрактно осягаючи розумом/ як така /як диференційованість/.

Протиставлення сонорики і гармонії має свою історію. Так, ще Б.Теплов розрізняв два типи /дві сторони/ сприйняття музичного звуку - "гармонічний" /що має за основу аналітичне диференційоване чуття/ і "тембровий" /грунтується на синкретичному нерозчленованому чутті/. Суто логічно: якщо є дві сторони у сприйнятті музичного звуку, то і в самому звукові є ці дві сторони - гармонічна і темброва. Якщо так, то принципово будь-яке звукове музичне явище /у т.ч. музичний твір/ має ці дві абстрактні сторони. Тому визначення "гармонія - це звуквисотна сторона музичного твору" діє лише в поєднанні та при умові іншого визначення: "сонорика - це темброва /тобто "не-звуквисотна"/ сторона музичного твору". Сонорика завжди є "по відношенню до гармонії.", оскільки є її недиференційованим характером слухового сприйняття, так як і гармонія по відношенню до сонорики являє собою необхідний етап /"мовний", аналітичний, кількісний/ у становленні тембру. Можна також сказати, що гармонія є "форма" сонорики, а сонорика - "матерія" гармонії.

Що нам практично дає протиставлення сонорики та гармонії?

По-перше, дихотомію "гармонія - не-гармонія" на понятійному рівні, що дозволяє нам доводити "від протилежного" явища в самій гармонії; по-друге, вивести несуперечливі визначення /в т.ч. і трактування/ понять у соноричі. Наприклад, у визначенні сонору в

"Музикальному енциклопедическому словаре" видання 1990 року /автор статті О.Маклигін/: "сонор - основна категорія гармонічної вертикалі в соноричі" слід відмовитися від слів "гармонічної" /тобто "не-сонорної"/ та "вертикалі" /бо сонор сприймається тільки на певному протязі часу, на відміну, скажімо, від інтервалу, акорду, кластера - явиш суто "гармонічних"/ та замінити це словосполучення словом "діагонали", маючи на увазі "вертикаль і горизонталь". Таким чином, сонор - це основна категорія діагонали в соноричі. Основною ж "діагональною" категорією в гармонії є лад. /На жаль, обсяг автореферату не дозволяє дещо конкретизувати це, та деякі інші подальші положення./

Ми також пропонуємо, по аналогії із співвідсною парю "сонор - лад", як корелят "тональності", використовувати поняття "сонорність", замінивши ним заперечувальний термін "атональність". Завдяки цьому поняття "сонорність" /"своє інше" тональності/ асимілює в собі весь теоретичний аспект, що історично розроблявся як апарат "атональності".

Прикладами співвідсних пар в понятійній системі "сонорика - гармонія" можуть бути також, наприклад, полярні поняття "сонористика - оркестровка /інструментовка/", "сонорне мислення - гармонічне мислення".

Поняття "сонористика" та "оркестровка" /або "інструментовка"/ як кореляти ще не виступади. Однак саме вони являють собою конкретно-наукову протилежність в аспекті технології створення ансамблевої та оркестрової музики, оскільки сутність оркестровки /інструментовки/ полягає в тембровому "забарвлюванні" готової звуковисотної структури, а суть сонористики - у створенні тембрової конструкції, яка в готовому вигляді вимушено являється через "мовну" - звуковисотну - структуру.

Співвідносна пара "сонорне мислення - гармонічне мислення" представляє певний інтерес в дослідженні творчого методу композитора. Так, відомі два основні способи роботи композитора над партитурю: з інструментом /у більшості випадків - з фортепіано/ та без інструмента. Складання музики "з інструментом" є "гармонічним"; адже композитор для себе диференціює /не обов'язково розраховуючи на подібну диференціацію у слухача/ звуковисотні та ритмічні відношення. Написання музики "без інструменту" слід віднести до вияву сонорного мислення, оскільки звуковисотна сторона музичного твору, або гармонія, в даному випадку буде лише тим необхідним засобом,

завдяки якому музика знайде реальне існування у вигляді результату - музичного твору.

Тому ми можемо говорити про сонорне та гармонічне мислення як про дві абстрактні сторони музичного мислення. У зв'язку з цим соноріку та гармонію можна визначити як категорії музичного мислення.

Надання "сонорній" термінології та понятійній системі наукового статусу /за допомогою методу співвідношення протилежних понять/ дало можливість включити її в цілісну діалектичну систему всіх понять взагалі /яку ми представили у вигляді тріступінної ієрархії рівнів/ як систему першого - синкретичного - ступеня пізнання. Це дозволило розробити теорію потрійності музичної форми /"сонор-форма - гармонічна форма - інтонаційна форма"/, яка є першим синтезуючим аспектом в дисертації та розширює предмет нашого дослідження /"Сонорне" / до "Сонорного формотворення" /II глава/.

В першому параграфі другої глави /"Про теорію потрійності музичної форми"/ спочатку пропонується критичний аналіз концепції подвійності музичної форми В.Медушевського, де вказується на невірну методологічну установку музикознавця, що пов'язана, насамперед, з помилкою, яка склалася історично, в трактуванні проблеми змісту та форми, яку ми описували у Вступі дисертації. Одна з принципових відмінностей концепції потрійності музичної форми від теорії подвійності обумовлена тим, що "тезисом" теорії В.Медушевського є ідея "убудовування" аналітичної форми в інтонаційну як схематизуючого каркасу. В теорії потрійності музичної форми "ніщо ні в що не убудовується": кожна з форм лише виконує свою функцію по відношенню до цілісного музичного твору; сонорна та гармонічна форми є двома абстрактними сторонами музичного твору, а інтонаційна - його конкретним втіленням/в процесуальному аспекті/.

Тут також пропонується уточнення поняття "інтонація" за допомогою етимологічного аналізу слова. Оскільки метафоричність /по відношенню до музичних явищ/ перекладу з латинської мови слова "інтонація" /*intonatio* - "вимовляти гучним голосом"/ породжує багатозначність трактувань, ми запропонували взяти за основу грецький варіант перекладу кореня слова /*τῆτος* - "звук, що має визначену висоту"; буквально: "/натягнута/ мотузка", "натягнення"/, а префікс /*in* - "в"/ та суфікс /*-tio*, що означає закінчення дії/ - латинські. Таким чином, слово *intonatio* означає буквально: "в" - "звук визначеної висоти" - "закінчення дії", тобто завершене

опредмечування в звуки визначеної висоти, або "реальне звукове втілення музичного твору" /дефініція Є.Назайкінського/ - синтез. Завдяки етимологічному аналізу набувається певна інтернаціональна однозначність терміну, бо префікс "in" фактично інтернаціонально однозначний, а закінчення /суфікс/ - варіантне /tion, "ція" і т.ін./, що говорить про його науковий статус.

До досить несподіваного результату приводить нас етимологічний аналіз іншого подібного слова, що набуло в 2-й половині ХХ століття статусу загальнонаукового терміну. Однак, й досі ще не існує єдиного визначення поняття, що позначене цим терміном. Це - "інформація" - поняття, що представляє одну з найбільш актуальних і фундаментальних проблем сучасної науки. Етимологічний аналіз, на наш погляд, в даному випадку вирішує проблему загального поняття: *in-forma-tio*, що дослівно перекладається як "в - форма - закінчення дії", тобто "щось оформлене", що пройшло стадію "форми - аналізу" і є "змістом - синтезом".

Крім того, інформацію та інтонацію можна розглядати як загальне і частку, що дає нам підстави під формою музики розуміти її звуковисотну структуру /"форма" - "тон"/.

Пропонується також у трактуванні поняття "інтонація" відмовитись від тих "надбудов" у вигляді словосполучень-метафор, типу "гармонія-інтонація", "акорд-інтонація", "кластер-інтонація" і т.ін., що склалися історично, на користь наукового статусу поняття.

Проблематика "гармонічної форми" музичного твору належить до найбільш розроблених аспектів теоретичного музикознавства. Нею традиційно займаються дисципліни "гармонія" та "аналіз музичних творів /форм/". Нині ми бачимо необхідність та можливість поєднання цих дисциплін в синтетичну, яку пропонуємо назвати таким звичним з курсу гармонії терміном "гармонічний аналіз". Зміст, що ми вкладаємо в це поняття, точніше, ніж в традиційному музикознавстві, відповідає іманентній сутності терміну. Аналізу /розчленуванню на складові елементи /ознаки, властивості, відношення, за-соба/, кожен з яких потім досліджується окремо як частина розчленованого цілого/ підлягає звуковисотна сторона музичного твору, яка розглядається в системі трьох масштабно-часових рівнів: фонічного /окремі звуки, співзвуччя - інтервали, акорди, кластери, "звуковисотна" ритміка/, синтаксичного /їх зв'язки, відношення один до одного, у т.ч. в межах функціональної системи класичної

гармонію; в більш широкому масштабі - оформлення в синтаксичні одиниці: мотиви, фрази, речення, періоди/ та композиційного/в'д-ношення цих елементів, їх зв'язків до цілого; "ритм музичної форми" /В.Бобровський/, а також так звані "форми-схеми", які ми теж відносимо до ширше трактованої нами "зв.ковисотності"/, тобто фактично те, що входить в компетенцію предметів "гармонія" та "аналіз музичних творів /форм/".

"Гармонічний аналіз", що розуміється таким чином, повинен, у свою чергу, стати частиною курсу "інтонаційного синтезу музичних творів" /призначеного для композиторів і музикознавців/, розробка якого повинна узагальнити досягнення різних "шкіл" і напрямків теорії у сфері аналізу музики. "Інтонаційний синтез" як предмет ніяким чином не заперечує учбові дисципліни, що історично склалися в теорії музики. Він їх "знімає" /як відомо, термін "зняття" /нім. *Aufheben* / має подвійний зміст - перетворення, в якому наявні форми чи принципи усуваються, заперечуються, але разом з тим утримують своє значення як підпорядковані моменти нової цілісності/, доповнює та синтезує, тобто об'єднує, з'єднує, встановлюючи зв'язки та взаємодію.

На завершення параграфу висвітлюється проблема способу існування музичного твору, що представлений в трьох аспектах: творчості, сприйняття та власне музичного твору - реально втіленого тексту /нотного та акустичного/.

В силу найменшої розробленості проблематики "сонор-форми", остання стає "тезисом" нашого подальшого дослідження.

Другий параграф другої глави /"Про сонор-форму"/ відкривається обґрунтуванням парадоксального - з погляду традиційної музичної науки - підходу в дослідженні музичних явищ, обраного як метод даної дисертації, і сутність якого є принципове не-слухання музичних творів, що аналізуються. Такий підхід ніби моделює власне творчий процес, стадію "до набуття" музичним твором форми реального звукового феномена, ситуацію, в якій перебуває композитор, до першої /в житті конкретного музичного твору/ репетиції, до першого озвучання політембрової партитури. Не слухаючи музичний твір, дослідник ніби ставить себе на місце композитора, "створюючи" /"співтворюючи"/ на основі партитури - єдиного оригінального посередника між автором-композитором і "не-композитором", між музичним твором і його формами "інобуття" - потенційний звуковий феномен, звуковий "предмет", досягаючи при цьому гранично можли-

ного /якщо взагалі допустимо в даному випадку говорити про граничність - навіть у самого автора-композитора /!// злиття-синтезу "Я" музичного твору /"Я" композитора/ та "Я" того, хто досліджує /сприймає, пізнає/ музичний твір.

Далі, за допомогою метода рівневої синонімії /енгіонімії/, здійснюється спроба визначення поняття "сонор-форма". Оскільки ми віднесли сонор-форму до першого ступеня тріади, вона, таким чином, ставиться в один ряд з усіма абстрактними поняттями "першого ступеня", ступеня чуттєвої цілісності. Отже, "сонор-форма" є буття музичного твору, його /музичного твору/ суть матерія, синкретиз, якість, тезис /основне положення/ тощо. Дане міркування є аподиктичним /міркуванням необхідності/, тобто тим, що не потребує доказу, бо істинність його оснований на універсалиях. /З цієї ж причини аподиктичними будуть також такі твердження, як а/ "гармонічна форма" є "сутність" музичного твору, його суть "форма", "аналіз", "кількість", "антитезис"; б/ "інтонаційна форма" суть "поняття" /"дійсність", "ціле", "становлення"/ музичного твору, його "синтез", "зміст", "міра"./

Описування явищ, з якими ми пов'язуємо поняття "сонор-форма", з різних дослідницьких позицій зустрічається в музикознавчій літературі. Так, досить розробленими є поняття "евристична модель" /М.Арановський/, "протоінтонація" /В.Медушевський/, "конструкція-імпульс" /Ю.Бичков/; близьким по суті є феномен, що відомий в музикознавстві як "передчуття" музичного твору. Однак, перевагу терміну "сонор-форма" /по відношенню до музичних явищ/ ми вбачаємо в його конкретно-понятійному наповненні, на відміну від наведених вище більш абстрактних термінів.

Висловлення багатьох композиторів ХХ століття про свою творчість також часто апелюють до чуттєвої первісної цілісності /яку ми визначили як сонор-форму/ музичних творів, що вже створені чи тільки створюються. Відомі й подібні вислови, наприклад, Моцарта, Бетховена, Вебера, Глінки, Римського-Корсакова та ін., що дає підстави використовувати термін "сонор-форма" по відношенню до музики й до ХХ століття.

На закінчення даного параграфа робиться застереження з приводу "змішання" /на перший погляд/ у словосполученні "сонор-форма" термінів з різних рівнів /першого - "сонор" і другого - "форма"/. В даному випадку ми виходимо з диференційованого розуміння форми, що бере свій початок від протиставлення платонівської трансцен-

дентної осягненної розумом форми - ейдоса /осягнених розумом прообразів речей чуттєвого світу/ та аристотелової іманентної форми /невіддільної від матеріального субстрату/. В цьому аспекті "сонор-форма" є "сонор-ейдос". Тут також наводяться характеристики ейдоса /за Лосєвим/, що є визначальними і для сонор-форми.

Таким чином, об'єкт нашого подальшого дослідження - "ейдоси", "ідеї", "концепти" музичних творів як трансцендентні осягненні розумом форми - прообрази реально існуючих музичних творів /"речей чуттєвого світу"/. Позначивши такий прообраз реального звукового феномена терміном "сонор-форма", ми тим самим підкреслили синкретичний, ще не диференційований /"до-аналітичний"/ характер первісної цілісності - звучності /звучання, звукової форми/.

Розгляд концепції сонор-форми як початкового, власне творчого етапу /аспекту/ композиційного процесу поставило цілий ряд проблем, що пов'язані з абстрактністю самого об'єкту дослідження та фактичною неможливістю його адекватного описання /§3. "Мова сонор-форми"/, враховуючи синкретичний характер та "до-мовну" природу сонор-форми - ейдоса музичного твору. Говорячи про сонор-форму, ми свідомо ставимо перед собою фактично нерозв'язне /зокрема, в межах відособленої розмови про "синкрезис"/ питання описування того, що недоступно якому б то не було конкретному опису. Тобто, говорити власне про "сонор-форму" не можна. Але парадоксальність ситуації полягає саме у тому, що про неї не можна і не говорити, інакше методологічні помилки, подібні до тої, що описана у Вступі, а також в аналізі концепції подвійності В.Медушевського, неминучі.

Далі аналізуються різні точки зору /наприклад, Е.Денисова, Ю.Холопова та ін./ на форми сонорної музики й робиться висновок, що "форма" є те "загальне" та однорідне /тобто "кількість", яка, за Гегелем, відносно байдужа/ в якостях речей, завдяки чому вони виявляються порівнянними. Грунтуючись на тому, що "форма", а отже, "мова", "засоби" тощо, є загальне для сонорики, гармонії та їх єдності - інтонації /все залежить від аспекту розгляду/, в даному параграфі конкретні мовні засоби не аналізуються. Тут розглядається лише узагальнюючий аспект - аспект часу-простору та систем музичної мови, що породжуються ним. І головна увага зосереджена на аналізі загальної теорії музичної форми, де нами запропоновано ряд уточнень, що стосуються встановлення правильного співвідношення фактури та музичної тканини, фактури та реального

звучання.

Фактуру та звукову тканину можна розглядати з точки зору дискретності та недискретності. Звукова тканина музичного твору недискретна. Партія окремо взятого інструмента і зіграна на репетиції не є частиною звукової тканини даного музичного твору /інакше можна було б констатувати, що музичне "ціле" є сума партій окремих інструментів/, вона є самостійна звукова тканина, яка набуває зовсім іншого контексту /можна навіть сказати: є самостійним музичним твором/. Головною відмінною рисою фактури є її дискретність, що властиво всім "мовним" системам. Звукова тканина, по відношенню до "мовної" природи фактури, має "мовленну" специфіку, в якій мовна дискретність фактури "знімається" конкретним реальним звучанням.

Чітка диференціація фактури та звукової тканини приводить також до висновку, що, як мовна модель, "кількість", фактура може бути перекладена, наприклад, з монотембру на політембр, з політембру на монотембр, з одного полі- - монотембру на інший полі- - монотембр /різні перекладення, оркестровка/. Звукова тканина, як якість /міра/, не перекладається на іншу якість.

Таким чином, фактуру можна визначити як мовчане умовне позначення звукової тканини музичного твору, або просто - як будову нотного тексту.

На завершення параграфу розглядаються проблеми нотного запису, де знову підтверджується думка про неможливість адекватного відбиття та описання механізмів становлення сонор-форми, про умовність та метафоричність перекладу принципово не-мовного утворення на мовні структури, на нотний запис /і, тим більше, описання цих механізмів вербальною мовою/.

Тут також підводяться короткі підсумки двох перших - "абстрактних" - глав, що дістали узагальнену назву "Сонорне формотворення".

Третя глава - "ЛОГОС ТВОРЧОСТІ". Логос тут розглядається /перекладаючи Філона Александрійського: логос - "образ бога" і ніби "другий бог", "посередник між потойбічністю бога та посейбічністю світу", творіння бога/ як посередник між композитором та його творінням /"посейбічним" нотним текстом/.

Перший параграф присвячений теоретичному аспекту логоса як методу смислового об'єднання, осмислення /Лосев/. Тут обґрунтовується, чому саме "логос" обраний нами як синтезуючий аспект до-

слідження; вказується на помилки у вивченні в музикознавстві цієї проблеми, що пов'язані з двома ототожненнями: 1/ "логоса" та "логіки" /в понятті "логічного"/ /Є.Назайкінський/; 2/ "логоса" та "сенсу" /Ю.Холопов, В.Медушевський/, - завдяки чому проблематика власне музичного логоса залишається фактично недослідженою.

Роблячи "сходження від абстрактного до конкретного", починаючи дослідження конкретних музичних творів в аспекті їх сонор-форм, необхідно усвідомити, що звукового феномену "це не існує". Він - виключно плід уяви композитора, потенційно звукова конструкція-проєс, модельне відтворення /виконання, здійснення/ задуму композитора. А оскільки це так, то маючи перед собою нотну партитуру - відтворений, здійснений задум, ми ставимо перед собою завдання виявлення "чистої" музичної творчої концепції, яка виходила б не "із вуст" самого композитора, не з назви, жанру твору, техніки письма і т.ін., а містилася б у самому "предметі", формі "інобуття", хронологічно першій формі реального життя" музичного твору - нотному тексті.

Параграф завершується аналітичним етапом - розбиранням початкової побудови оркестрових "Варіацій" ор.31 А.Веберна, де ставиться завдання опису в певному аспекті /з позиції функціональної теорії/ процесу оформлення даної конкретної музичної матерії, а не процесу створення композитором цілісного музичного твору. А оскільки "сходження до конкретного" означає фактично дослідження інтонаційної форми твору, то ми змушені використовувати необхідні в даному контексті абстракції, виділюючи лише окремі ознаки, які, на наш погляд, відповідають специфіці предмету дисертації.

Спроба постановки проблеми "зовсім іншого" пояснення деяких моментів творчості та методу А.Веберна становить завдання другого параграфа /""Сонор" А.Веберна"/.

Тут спочатку розглядаються окремі мовні засоби, що утворюють матерії, якість музики Веберна. "Зовсім іншим" /"зовсім інше" - цей вислів самого А.Веберна ми взяли з листа композитора до Віллі Райха, де говориться, що при зустрічі автор хотів би розказати про оркестрові Варіації ор.30 "зовсім інше" ^{I/} в аналізі добре відомих - суто "вебернівських" - прийомів є аспект концептуально-го "зняття" диференційованості у сприйнятті часової та просторо-

^{I/} Див.: Веберн А. Лекції о музике. Письма.- М., 1975. - С.114.

вої координат музики, а також своєрідне відбиття механізмів зняття слухової сьємантики фонічного рівня, що історично склалася до XX століття /тобто до початку творчої біографії Веберна/, на користь недиференційованого характеру слухового сприйняття.

Установка на відмову від тональності, що характерна в цілому для серійного методу, примусила Веберна шукати прийом, "форму вимовлення" дванадцятитонового ряду, щоб останній, навіть будучи продуктом тонального /звуквисотного/ принципу, сприймався атонально /тобто сонорно/. Таким прийомом стала пуантіальна техніка /пуантілізм/. "Розпорошення" у просторі дванадцятитонового ряду створює ситуацію, де інтервали-якості /тобто кварта, терція і т.д./ втрачають свою початково закладену серією специфіку /один з виявів закону переходу кількісних змін у якісні, де, наприклад, мала секунда /= якість/ через три октави /= кількісні зміни/ втрачає в мелодичному викладі властивий півтону вектор руху, залишаючись при цьому концептуально малою секундою/, що дає нам підстави говорити про зняття звуквисотного чинника як основи виразності.

Далі висувається теза про те, що "час" не є категорією музики Веберна, а отже, ритм не є специфічним, тобто тим, що бере участь у формотворенні як чинник, а є лише умова виявлення звукових образів, їх буття. Що ж стосується часового "стиснення", яке традиційно "приписують" до досягнень А.Веберна, то навряд чи можна стверджувати, що сам композитор прагнув до стиснення, бо "стиска-ти" можна, очевидно, дещо більш "розстиснене". По відношенню, скажімо, до музики Бетховена твори Веберна дійсно являють собою часове стиснення, але не можна ж стверджувати, що в музиці Веберна "стиснена" музична матерія Бетховена. По відношенню до самої себе вебернівська музична матерія, а отже, музичний час /"матерія" і "час" - рівневі синоніми першого ступеня відповідних Їм тріад/ не може бути "стисненим". Музика Бетховена та музика Веберна - це різні музичні явища, які можуть бути порівнювані лише кількісно /більше - менше/, в загальному, але не якісно /"нормально"- стиснено/, в одиничному або особливому, бо з позицій "вебернівського часового стиснення" навіть будь-яка бетховенська мініатора може здатися надмірно розтягнутою.

Не зовсім обгрунтованим здається визначення В. та Ю.Холоповими часу Веберна як "ставшого", оскільки "ставший час" вже не можна назвати власне часом, а скоріше, "не-часом", або простором.

Гармонічна вертикаль - наступний аспект, що розглядається нами

з позиції "зняття" диференційованості сприйняття. З вертикально-гармонічних засобів, що створюють сонорність /"інше" тональності/ в музиці Веберна, ми випіляємо два: інтервал "зняття", яким є велика септима, та Веберн-група I.3 /або 3.1/, що виконує функцію "зняття" з терцівості семантики ладового нахилу.

Після необхідного вступу в суть "сонорного" підходу до творчості А.Веберна аналізується тема /1-21 такти/ "Варіацій" ор.30 з позицій "зовсім іншого".

Третій параграф /"Сонор" В.Лютославського/ присвячений творчості польського композитора /зокрема, досліджується Струнний квартет/, що розглядається з позицій самого автора, який, за його словами, "створює сприйняття".

Описання Струнного квартету /1964/ В.Лютославського дещо незвичне. Його принципова відмінність від різного роду аналізу нотних текстів полягає в тому, що в даному випадку досліджується якість саме цього твору, тобто деякий одичний /"один", "єдиний"/ смысл /"конкретна явленність" - вйдос/, який виділяє цей твір з універсуму всіх музичних творів взагалі /зокрема, з універсуму творчості В.Лютославського/. Всі кількісні /диференційовані/ характеристики: техніки письма, звуковисотних та ритмічних відношень, динаміки, артикуляції і т.ін., тобто ті, завдяки яким ми можемо порівняти цей Квартет з будь-яким іншим музичним твором, або опускаються, або подаються з певними застереженнями.

Складність поставленого завдання /подібного опису/ полягає в тому, що музичний твір... вже написаний, "матерія оформлена", а отже, чиста якість /смысл/ виступає лише в єдності синтезуючої міри /логоса/; тому необхідним атрибутом аналізу є гранично можливе абстрагування, що іноді навіть залишає "за кадром" важливі моменти реального втілення смислу. А оскільки методика подібного аналізу /шарше - підходу/ знаходиться лише на стадії розроблення /описання Квартету Лютославського являє собою перший письмовий зразок/, то ми не даємо узагальнюючих висновків, вважаючи за головний із них на даний момент визнання актуальності наукового дослідження сонор-форми музичного твору як необхідного аспекту - елементу в становленні загальної теорії музичного твору.

Наше описання - одичний "перегляд" партитури - не ставить завдання зробити Струнний квартет В.Лютославського "фактом свідомості", а є спробов "побачити" /не "почути"/, "відчути", "створити в собі та для себе" недиференційовану сонор-форму даного твору.

Звертається увага на один важливий момент, що об'єднує два такі різні творчі методи, як методи А.Веберна та В.Лютославського. Цим моментом, на наш погляд, є принцип, що виражений у девізі А.Веберна: "Все те саме - у тисячі варіантів". Ця формула дотримується на всіх ієрархічних рівнях вебернівської музичної системи та усвідомлюється, насамперед, на синтаксичному рівні, оскільки варіантність /варіаційність/ є основним засобом, "мовою" формоутворення композитора. По відношенню до В.Лютославського періодичність /варіаційність/ усвідомлюється через проміжні логічні ланки на рівнях 1/ всієї творчості /зокрема, починаючи з 1960-х років/ як варіантність "двочастинних" /незалежно від реальної кількості частин/ циклів; 2/ частин всередині кожного циклу, оскільки, здебільшого, всі частини одного твору створюються за деяким єдиним алгоритмом, що запрограмується в самому початку. Таким чином, принцип "все те саме - у тисячі варіантів" дійсний і по відношенню до В.Лютославського.

Але чи можна співвідносити "все те саме" Веберна та Лютославського? І так, і ні. Співвідносними є лише сутність, загальне, принцип варіантності-періодичності-методу. Але ніяк не можна співвідносити в плані явища, конкретного. Інакше Веберн знову буде /тепер вже по відношенню до Лютославського/ "стисненим", а Лютославський - неймовірно "розтягненим".

У Заключенні дисертації розглядається проблема визначення і трактування поняття "музичне мислення", ґрунтуючись на методі "рівневої синонімії". Бизначення в підсумку таке: музичне мислення - це конкретне /приметне/ мислення /єдине - недискретне - синкретне - абстракція/, яке, будучи вираженням /оформленим/ мовними структурами /дискретно з метою комунікації/ стає "музичним логосом" /або "музичною семантикою"/, чи просто музикою. Єдина функція музичного мислення /як не парадоксально звучить/ - бути "вираженням"; "вимовленням" музичною мовою, бути музичним логосом /єдність музичного мислення та музичної мови/. Іншою, тобто не-музичною мовою музичне мислення не може бути виражене. Іншою мовою може бути виражене лише абстрактне універсальне /загальне, кількість/ в музичному мисленні.

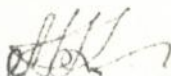
Тут також вказується, що головним узагальнюючим висновком-перспективою дисертації є те, що її дослідницький апарат може в подальшому стати однією з методологічних передумов і підстав у розробці загальної теорії музичного твору, яка б включала в себе те-

орію музичної творчості та музичного сприйняття /тріада "творчість - сприйняття - музичний твір /текст/" і стала б парадигмою у вирішенні музикознавчих проблем.

За темою дисертації опубліковані такі роботи:

1. Про потенційну термінологію // Музика. - 1994. - № 5-6 /прийнята до друку/. - 0,1 друк. арк.

2/ Сонорика и гармонія - "матерія и форма" музикального прозведення. - Киев, 1994. - Деп. в ГНТБ України. - 0,7 п.л.



Підписано до друку 15.09.1994 р. Об'єм 9. Формат 60x84 1/16.

Друк офсетний. Тир. 100. Сам. 225. Безплатно.

ЛОД УЛПУ ім. Драгоманова, Київ, Пирогова, 9.

ЛНБ ім. В. Стефанишина
АН України

AB 30.865

AB 30.865