

СМЫСЛОВАЯ РОЛЬ ПОВТОРА В МУЗЫКЕ

Повтор является одним из универсальных принципов организации материала в художественной структуре, широко используется в произведениях всевозможных жанров, стилей, направлений и школ, находя каждый раз многоплановые формы воплощения. В музыке его значение особенно велико, поскольку исходит из самой природы этого временного вида искусства, базирующегося на основе звуковых, непонятных отношений, а также определяется ограниченным объёмом самого музыкального материала, фактически основанного только на 12 разных звуках. Данные свойства позволяют искать за повтором в музыке вполне определенное смысловое значение, которое, с одной стороны, возникает на стыке опыта слуховых представлений, психических процессов восприятия, памяти, эмоционального переживания, а с другой – детерминировано особенностями построения самих музыкальных текстов.

Как пишет Б.В. Асафьев: «Поскольку музыка познаётся слухом, поскольку процесс её восприятия требует усвоения материала, постольку процесс отбора является, прежде всего, процессом запоминания, то есть сосредоточиванием внимания на подобных, схожих или во всём друг другу равных звучаниях (узнавание сходства) и на выделении несхожих, неравных, отличных» (1, с. 23–24). Таким способом происходит постепенное усвоение как более мелких типизированных оборотов и формул движения, так и крупных моделей построения целого, то есть музыкальной формы. Сама форма, в данном контексте, воспринимается как результат закономерного сопряжения интонируемых элементов, через оформление звучащего материала, что, в общем-то, невозможно без распознавания, сравнения и выделения звуко сочетаний в процессе их чередования.

В художественной форме повторение реализуется через «универсальный структурный принцип возвращения» (Ю. Лотман). Его действие связано с тем, что в произведении искусства отношения между значащими элементами его структуры всегда взаимообусловлены друг относительно друга и находятся в тесной смысловой зависимости, определяющей принципами тождества и антитезы. Возникающие на данной основе различные текстовые связи организуют «протяженную в пространстве» конструкцию, в которой постоянные возвраты одних и тех же элементов не приводят к ее обеднению (исчерпанию), а наоборот, в процессе со- и противопоставления помогают выявить скрытое прежде семантическое содержание (см. 3, с. 88–90).

Но все же следует отметить, что данное обоснование смыслозначимой стороны повторения было сделано Ю. Лотманом на примере поэтических текстов, то есть с опорой на конкретное лексическое значение компонентов языковой структуры. Природа же непонятных звуковых отношений значительно сложнее и не может быть подвергнута, как в литературе, точной словесной расшифровке. Смысловая концепция музыки рождается на основе имманентных закономерностей, где повтор – всеобщий принцип организации материала, имеющий многофункциональный план выражения на разных уровнях сочинения. Поэтому полной аналогии здесь проводить нельзя, можно говорить лишь о подобной системе взаимосвязей, реализующейся в многообразных отношениях между элементами звуковой структуры.

На разных уровнях художественного целого повтор выступает в определённых функциях, совокупность которых представляет его многоплановое действие. Так, в системе выразительных средств роль повтора состоит в объединении, скреплении музыкальной ткани прочностью тождественных элементов, создающих необходимую основу для построения структуры. Обычно это сочетания отдельных интервалов, мелодико-ритмических мотивов, гармонических оборотов, располагающихся внутри основных формообразующих разделов и воспринимающихся как естественные, продолжающие музыкальную мысль приемы, без которых трудно представить сколько-нибудь логически выстро-

енное упорядоченное целое. На этом уровне музыка вообще не может обходиться без повторения и всегда, хотя бы в одном из параметров музыкального языка, использует его с неизменным постоянством.

В композиционном же плане проявляется конструктивное значение повтора, через разделение этапов звуковой событийности на части, разделы, построения. Здесь данный принцип изложения вступает в отчетливую связь с контрастом, демонстрируя тот или иной способ их сочетания. Крайние точки противопоставления повтора и контраста закрепляет, с одной стороны, точная куплетная повторность (А, А, А...А_n), с другой – принцип сквозного развития (А, В, С, D, E...). Между ними располагаются несколько типизированных случаев, уточняющих количественный показатель сопоставления:

АВА – однократная повторность при однократном контрасте;

АВАСА – многократная повторность при неоднократном контрасте;

АВСВА – многократная повторность и контраст на основе концентричности;

АВ – однократный контраст при отсутствии повторности.^{1) 2)}

В то же время следование определенному плану всегда индивидуально, поскольку воспроизведение того или иного порядка тем не означает их полного функционального тождества. Это позволяет ставить вопрос о качественной стороне репризного материала, который каждый раз может иметь разную степень обновления. Следовательно, на тематическом уровне повтор выполняет функцию развития, раскрывающую его динамическую и диалектическую природу. Большая сила повтора заложена в вариационно-вариантном методе изложения, пронизывающем различные жанры, стили, структуры на основе очень тесного взаимодополнения константных и изменяемых параметров музыки. Активным средством движения в форме следует считать и различные способы мотивной работы, происходящие с опорой на отдельные инвариантные части темы, а также оstinatное обновление через контекст.

Сочетание всевозможных повторных комплексов в различных планах, масштабах всегда многосторонне и соответствует принципу множественного и концентрированного воздействия. Оно координирует не только сами возвращающиеся элементы, но и их сопоставления, позволяя организовывать и более сложные способы реализации повторности. В частности, на одно такое специфическое качество указывает Л. Мазель, говоря о приемах «сжатого предвосхищения» в начальном построении характера и важнейших этапов дальнейшего развития, а также о «моменте обобщения» основного содержания произведения в конце (см. 4, с. 166–168). Особенностью такого приема становится особый статус, который обретает музыкальный материал в ходе звукового развертывания, выражающийся в повторности определенных звуковых отношений, распаковывающихся или же наоборот, сжимающихся во времени. Не случайно это дало ученому смелость определить данный тип повтора как *высший*, представляющий в наиболее яркой форме действие множественного и концентрированного воздействия в музыке.

Данная формулировка во многом кажется справедливой, но, по нашему мнению, «высшая» форма повтора уже переходит границу тестового тождества и располагается как бы над ним, устремляясь в сферу мышления – познавательного процесса, объединяющего другие категории выражения и восприятия музыки. Рассмотрение повтора как одного из принципов организации материала внутри художественной структуры позволяет наиболее наглядно описать композиционные, структурно образующие, тематические его функции и обозначить данный прием как способ развития музыкального материала. Однако в рамках такого подхода семантическое значение повторения выявляется недостаточно. Происходит это потому, что осознание смыслообразующих его функций в условиях непонятных звуковых отношений происходит преимущественно *в сфере восприятия*, в акте непосредственного звукового выражения музыкального материала, что требует более детального проникновения в область психологии, ее познавательных механизмов. Восприятие оказывается неким связующим звеном между определенными теоретическими представлениями о повторе, опирающимися на конкретные формально-логические атрибуты текста, и его осмыслением в рамках художественной структуры целого.

Возникает закономерный вопрос – посредством каких механизмов осуществляется то обновление при повторе в восприятии, которое мы ощущаем в различных ситуациях точного текстового тождества, идущего, казалось бы, в разрез с информативной природой материала?

Одна из форм художественного обоснования повторности, на наш взгляд, связана с психологическим эффектом ожидания, то есть способностью человеческого сознания схватывать различного рода закономерности и прогнозировать на их основе дальнейший ход развертывания материала, соотнося его при этом с устойчивыми единицами опыта, при участии эмоционально-оценочных факторов.

Известно, что повторение быстро устанавливает закономерность возникновения элементов: по данным А.Моля это число достаточно мало и составляет 3–4 события изохронно следующих друг за другом (5, с. 124). Следовательно, в ситуации точного текстового тождества создается определенное тяготение, провоцирующее сознание ожидать появления того или иного компонента структуры. Однако на практике такого рода ожидания оправдываются далеко не всегда, или же оправдываются не полностью, не в том месте, где возможность их появления кажется максимальной. Предсказания слушателя также носят вероятностный характер, причем степень тяготения тех или иных событий не является одинаковой (то есть равновероятной). На этом основании наши представления о том или ином продолжении вращаются обычно вокруг одного – двух (реже трех) вариантов, один из которых обычно и реализуется в дальнейшем. Но вероятность его наступления все равно не является абсолютной. Она может быть опровергнута другим более редким вариантом, который может оказаться художественно целесообразным с точки зрения контекста, обеспечивая фактор новизны, динамизм структуры, неординарность мышления композитора.

Поэтому в художественном произведении соблюдается необходимый баланс между ожиданиями и степенью их оправданности, проявляющийся через *принцип нарушения инерции движения*. Провоцирование композитором определённых инерционных формул и в то же время созданная развитая система их нарушений и возможных последующих восстановлений создают гибкий механизм поддержания слушательского интереса в ходе восприятия музыкального произведения.

В результате возникает определенная динамика в восприятии повтора, насыщающая процесс звукового движения многообразными психологическими импульсами, за которыми и возникает то необходимое поле музыкального смысла, в котором преодолевается изначальная информативная однозначность повторения. Сходные повторяющиеся элементы текста функционально оказываются неодинаковыми, что фактически приводит к постоянному обновлению, раскрытию большей семантической ёмкости произведения. Повтор, в результате этого – *смысловой компонент искусства*, определяющий взаимосвязи между элементами его структур, за счёт выделения различного в сходном и раскрытии общего в отличном. По своему определению повтор – это тождество, но тождество диалектическое, показывающее только определенную степень отношений между явлениями окружающего мира. На практике оно относительно и существует в тесном единстве со своей противоположностью, различием.

Всё это чрезвычайно обогащает возможности раскрытия смыслового пространства музыки, позволяя искать за повтором сложные неоднозначные соответствия, возможности оперирования крупными образными массивами и достигать в конечном счете уровня философских обобщений.

Комментарии

¹⁾ В свою очередь, эти основные варианты могут быть уточнены дополнительным повторением какого-либо из разделов формы, или аддитивным добавлением новых частей: повторение экспозиционного раздела сразу же после его изложения, удвоения разделов в двойных формах, увеличение частей рондо или же сквозной структуры и т.п.

²⁾ Логически все разнообразные способы сочетания композиционных схем могут быть сведены к трем основным случаям: точный повтор (а,а,а...); измененный повтор (а1,а2,а,3,а4...); и неповтор (а,в,с,д,е,ф...). Об этом как базовом слое музыкальной логики, в частности, упоминает М.Г. Арановский (см. примечание 2, с. 198–199).

Примечания

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. – Кн. 1 и 2. 380 с.
2. Арановский М. Г. Заметки об архитектурном слухе и музыкальной логике // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. ст. М.: Комкнига, 2007. С. 189–200.
3. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа: сб.ст. М.: Гнозис, 1994. С. 10–263.
4. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1991. – 376 с.
5. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / Пер. с франц. Б.А.Власюка и др. М.: Мир, 1966. 351 с.

С.С. Тихомиров

ОТ МИНИАТЮРЫ ДО СИМФОНИИ (К ВОПРОСУ О ПРИНЦИПЕ СБЕРЕЖЕНИЯ ОРКЕСТРОВЫХ СРЕДСТВ В ИНСТРУМЕНТОВКЕ)

В музыковедческих работах, посвященных вопросам инструментовки, довольно часто остается без должного внимания важная сторона использования инструментов – их сбережение. Между тем оркестровые средства вместе с их применением и сбережением образуют неразрывную взаимосвязь.

Примечательно, что еще М. Глинка в «Заметках об инструментовке» отмечал важную роль принципа сбережения оркестровых средств. В беседе с А. Серовым он говорил, что «приготовление эффекта *forte* может иногда начаться очень рано, то есть с самого начала пьесы, и разумеется, что тут столько же важно как употребление инструментов, неупотребление, отсутствие, исключение иных из них, которые в первый раз зазвучат в приготавливаемом *forte* или *fortissimo*» (1, с. 349).

Высказанные М. Глинкой утверждения в теории инструментовки дополнялись наблюдениями Г. Берлиоза, Ф. Геварта, Р. Штрауса, Н. Римского-Корсакова, А. Карса, Б. Асафьева, Л. Мазеля, В. Цуккермана и многих других исследователей. Применительно к духовой музыке наиболее полно данная проблема рассмотрена в работах В. Емельянова (2).

Высказывания о сбережении оркестровых средств можно разделить на три группы: по конкретным композиторским решениям, воплощенным в музыкальных произведениях, по целям (функциям) их применения и по совокупности технических приемов, реализующих принцип сбережения оркестровых средств и нередко учитывающих акустические особенности инструментов и традиции их применения.

В пределах данной статьи рассматривается проявление функций сбережения оркестровых средств в оркестровой миниатюре и симфонии – казалось бы, в несопоставимых по масштабам жанрах. Однако именно в таких жанровых контрастах наиболее ярко выявляется универсальность названного принципа и многообразие его взаимодействий с выразительными средствами оркестровой музыки. В качестве примеров взяты два произведения: «Славения» А. Лядова и А. Глазунова и Симфония № 3 (Славянская) Б. Кожевникова.

Опираясь на наблюдение Л. Мазеля (3), под принципом сбережения оркестровых средств имеются в виду те случаи, когда тембровая окраска или определенное фактурное воплощение музыкального материала намеренно избегаются композитором. Избегаются, по словам Мазеля, не потому, что они не способствовали бы воплощению характера музыки в каком-либо эпизоде, а потому, что желательно сохранить свежесть их воздействия для другого музыкального построения, где они представляются более нужными и будут впечатлять сильнее.

В пятичастном цикле «Славений» А. Лядова и А. Глазунова каждая часть влетается в сюжетно-образную канву и тематическое развитие (4, с. 75). Функции сбережения оркестровых средств при этом по-разному проявляются в каждой из них. Например, в первой части «Славлений» инструменты сберегаются для создания легкой и колоритной оркестровки (две трубы на фоне тремоло литавр). Здесь также достигается *разнообразие* звучания в результате использования сочетания ансамбля и тутти (пример 1).

Большую роль принцип сбережения оркестровых средств играет в обновлении тембровой стороны и иных эффектов, воздействующих на слушателя. Например, сбережение литавр во второй части (пример 2) для финального тремоло.

Большое значение принцип сбережения оркестровых средств приобретает в *драматургии* произведения. Нередко композитору нужно выделить опорные точки, кульминации, нарастания и спады, повышение степени драматическо-эмоционального возбуждения. Например, А. Глазуновым в третьем