

Научная статья

УДК 781.5

doi: 10.17223/22220836/46/17

ТИПОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ КАК СПОСОБ КОГНИТИВНОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

Лю Лянь

Циндаоский университет Циндао, Китай, cucecc@mail.ru

Аннотация. В статье представлена точка зрения на типологию музыкальных форм в аспекте ее роли и места в концептуальной модели профессиональной подготовки музыковеда в университетах России и Украины. За последние полвека при передаче опыта преподавания курса «Анализ музыкальных произведений» в вузовскую практику других стран наблюдается смена научных подходов (структурный, целостный, ценностный, когнитивный). Предлагаемый функциональный подход к анализу музыкальной композиции служит базисом для понимания ценностных доминант музыкального смысла в системе композиторского мышления – стиля и жанра, очень важных с точки зрения слушательского восприятия. Проанализированный образец полифонического цикла Чен Миньчжи указывает на значительный и самобытный вклад китайских музыкантов в композиторское наследие XX в.

Ключевые слова: музыкальное произведение, анализ, драматургия, композиция, типология

Для цитирования: Лю Лянь. Типология музыкальных форм как способ когнитивного моделирования // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 46. С. 202–210. doi: 10.17223/22220836/46/17

Original article

TYPOLOGY OF MUSICAL FORMS AS A METHOD OF COGNITIVE MODELING

Liu Lian

University of Qingdao, Qingdao, China, cucecc@mail.ru

Abstract. The common place of cognitive understanding of music of the past twentieth century as a holistic musical and artistic system was not so much the birth of writing techniques, but their mixing, interaction, obvious synthesis, perceived integrally and organically, but very difficult to find in analysis.

In the twentieth century, a change in the creative process led to the rebirth of a traditional musical form as a structure and the birth of a new type of musical composition. Taking into account the fact that the term “musical form” does not embrace all the facets of the holistic meaning of music that exist in contemporary composers' creativity, this article introduces its homonym – “musical composition”. Thus, we affirm the right of the term “composition” to act as a musical universal for its description as a demonstrator of the artistic consciousness of the composer and, accordingly, the category of comprehending the spiritual content of a musical work.

By composition we will understand the structural principles of organizing a musical work as an artistic whole in the unity of musical time and space. We are talking about the stable qualities of the procedural formation of music, its architectonics (Space = architectonics) and the mobile properties of musical development (Time = intonational dramaturgy).

The analytical musicology of the twentieth century has developed the criteria necessary to form the basis of the typology of musical forms of classic-romantic music. A large treasure

was introduced by Russian and Ukrainian musicologists: B. Asafiev, V. Bobrovsky, V. Medushevsky, V. Kholopova, Y. Kholopov, T. Kureregian, V. Zaderatsky, etc.

On the interaction of functional and historical-genre approaches, a cognitive method of analyzing contemporary composition in Chinese music of the twentieth century is built, aimed at comprehending national specificity as a culture of assimilated musical thinking.

The article gave a number of examples on the “13 Preludes and Fugues” polyphonic cycle by Chen Mingzhi, a kind of Chinese “Ludus tonalis”. The analysis carried out in this article showed the ability of a musician to master the Eastern tradition of the highest form of Western European polyphony – fugues.

On the conclusions we can say the following:

1. Musical forms of the twentieth century, so individualized that they need to be systematized according to a single functional and thematic criterion. The systematics of forms is directly dependent on the structural complication in three ways, starting from the category of the topic; the content of specific classes of musical forms, as well as their interposition, is partially changed.

2. In the works of Chinese composers of the twentieth century, whose works form the basis of teaching the course “analysis of musical works” in the university system of China, the principle of “renewal of typical structures” prevails. The assimilation of the typological foundations of musical composition and the integration of innovative ideas in the national intonational soil – this is the modern life of the historical and stylistic systematics of musical forms in Chinese music of the academic tradition. A new understanding of the form as a composition does not restrict its understanding (as it may seem at first glance), but, on the contrary, includes all the historically established factors of the organization of the whole, both traditional (vertical, horizontal) and the newest (atonality, series, structure polyphony of layers). This was demonstrated by the analysis of the Chen Mingzhi polyphonic cycle “13 preludes and fugues”.

3. The criterion for the study of the latest (including Chinese) music of the twentieth century in the mirror of classical typology is the value of nationally original forms of musical thinking (thematic, harmonic, texture-timbre, structural). At the same time, the general laws of the functional logic of the created musical composition in the unity of space-time parameters became the norm of artistic typology in music for Chinese composers and performers.

Keywords: musical composition, analysis, drama, composition, typology

For citation: Liu Lian (2022) Typology of musical forms as a method of cognitive modeling. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 46. pp. 202–210. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/46/17

Общим местом когнитивного осмысления музыки ушедшего XX в. как целостной музыкально-художественной системы стало не столько рождение новых техник письма, сколько их смешение, взаимодействие, очевидный на слух синтез, который воспринимается цельно и органично, но весьма сложно обнаруживает себя в анализе. Важнейшим следствием рождения и кристаллизации новейших композиторских техник письма, получавших широкое распространение по странам и континентам, было изменение природы музыкального формотворчества¹.

В XX в. изменение творческого процесса привело к перерождению традиционной музыкальной формы как структуры и рождению музыкальной композиции нового типа. Приняв во внимание тот факт, что термин «музыкальная форма» не вмещает в себя все существующие в современной практике композиторского творчества грани целостного СМЫСЛА музыки, в данной статье вводится ее омоним – «музыкальная композиция». Тем самым мы

¹ О влиянии техник письма на музыкальную форму пишет в числе первых В. Холопова [4]. Отсюда иная типология форм, на основе взаимодействия принципов формообразования с той или иной техникой письма.

утверждаем право термина «композиция» выступать в качестве музыкальной универсалии для его описания в качестве манифестанта ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ композитора и, соответственно, категории постижения духовного содержания музыкального произведения.

Под *композицией* будем понимать **структурные принципы организации** музыкального произведения как **художественного целого в единстве музыкального времени и пространства**. Речь идет о стабильных качествах процессуального становления музыки, ее архитектоники (Пространство = архитектоника) и мобильных свойствах музыкального развития (Время = интонационная драматургия).

Аналитическое музыкознание XX в. выработало критерии, необходимо положенные в основу типологии музыкальных форм классико-романтической музыки Западной Европы XVIII–XIX вв. Исторически сложившиеся *типовые композиционные структуры* отражают базовые модели композиции западной школы, сложившиеся под влиянием ведущего принципа мышления музыки Нового времени – гомофонно-гармонической системы и с учетом жанровых условий музыкальной коммуникации (светская музыка, концертно-преподносимые жанры, по определению немецкого ученого Бесселера).

В числе общепринятых критериев типологии музыкальных форм (композиций) – **период**, «наименьшая структурная единица, посвященная изложению относительно законченной музыкальной мысли». Определение Л. Мазеля отмечено печатью *структурного* подхода при изучении композиторского творчества в аспекте систематики музыкальных форм. Другой критерий – **тема**: сущность данной категории музыкального мышления раскрывается в условиях иной методологии – *функциональной школы*.

Для образовательной системы современной Украины характерна тенденция, когда в содержание курсов музыкально-теоретических дисциплин высших музыкальных заведений заложены ведущие парадигмы «высокой науки». Поэтому оба подхода сосуществуют на паритетных началах, дополняя и обогащая потенциал аналитического мышления молодых музыковедов, перед которыми стоит задача обоснования художественной ценности творений китайских композиторов XX в. Именно в учебной практике оттачиваются дискуссионные моменты современного познания творческих процессов. На основании *теоретического моделирования* сложных объектов музыкального искусства (каковыми являются музыкальные произведения – результат композиторского труда) выработаны принципы систематизации музыкальных композиций XX в.¹

Идея Б. Асафьева о том, что критерий систематики форм не структурная сложность, а функции частей, получила адекватное развитие в работах В. Бобровского, В. Медушевского, В. Холоповой [1–4]. Так, Ю. Холопов в своей ранней работе о классификации гомофонных форм предлагал строить систематику, исходя из категории темы. Поскольку высшие функции частей формы – это изложение темы и ее развитие, то основополагающей логической и структурной единицей музыкальной формы является тема, а не период

¹ Лучшие из новейших исследований на эту тему – кандидатская диссертация Анны Ивко «Событийные аспекты музыкальной формы» (Киев, 2005) и Киры Майденберг-Тодоровой «Алеаторно-сонористическая композиция как интерпретативный феномен в контексте современной музыкальной поэтики» (Одесса, 2013).

[6. С. 70]. Поэтому категория темы должна послужить краеугольным камнем классификации форм, считал ученый.

В учебнике Т. Кюрегян принципы систематизации музыкальной композиции рассмотрены несколько иначе. Автор учитывает критерий исторической преемственности с классико-романтической типологией, либо ее отсутствие. Следует различать **обновленные типовые** и **новые нетиповые структуры**.

Учебник В. Задерацкого основан на понимании музыкальной формы как системы, в которой действуют основные компоненты музыкальной речи в проекции на новейшие техники письма и особенности стиля мышления композиторов [7]¹. Отсюда ценность методики анализа конкретных стилей XX в. (Д. Шостаковича, И. Стравинского). В развитие идей В. Задерацкого следует разрабатывать типологию музыкальной композиции, основываясь на систематизации персональных стилей, повлиявших на творчество XX в. в целом (А. Шенберг, П. Хиндемит, О. Мессиян, А. Шнитке и др.).

На природу структурного мышления влияют и национально-ментальные особенности освоения мира с помощью языка музыки. Однако национально-особенное обязательно вступает в творческий союз, ассимилируясь с универсальными законами музыкальной логики, включая структурные принципы организации времени и пространства. Е. Назайкинский отмечает, что в музыке XX в. схемы типовых композиционных структур преодолеваются, но остаются глубинные законы и принципы: «Любая возникающая в композиционном процессе индивидуальная, неповторимая форма, если она успешно служит образному замыслу, представляет собой полноценный сложный музыкальный организм, имеющий самостоятельные художественные особенности. Однако все эти индивидуальные решения получают силу в результате проявления в их рамках основных музыкальных принципов формообразования, так или иначе взаимодействующих друг с другом в процессе создания формы» [8. С. 7].

На взаимодействии функционального и историко-жанрового подходов выстраивается когнитивная методика анализа современной композиции в китайской музыке XX в., нацеленная на постижение национальной специфики как культуры ассимилированного музыкального мышления.

Приведем конкретный пример. Полифонический цикл «13 прелюдий и фуг» Чен Миньчжи – своего рода китайский «Ludus tonalis» – представляет собой уникальный пример усвоения музыкантом *восточной* традиции высшей формы *западноевропейской* полифонии – фуги.

Академическая китайская музыка начиная с 20-х гг. XX в. формировалась на фундаменте взаимодействия европейских основ профессионального образования композиторов и «прирачивания» к ним национально-ментальных традиционных особенностей музыкального мышления – мелодических, интонационно-ладовых, ритмических, тембровых. В оригинальном творчестве китайских композиторов процесс усвоения исторического опыта западной школы путем своеобразной экстраполяции (переноса), творческой трансплантации элементов китайской музыкальной культуры в западноевро-

¹ В. Задерацкий дает характеристику: «Типовые формы требуют хотя бы частичного *соблюдения „регламента“*, то есть *определенных языковых норм*, которые могут быть разными, но *сохраняющими способность контактировать с устоявшимися композиционными схемами*» [7. С. 55].

пейскую «систему ценностных координат». Отсюда рождение большого количества программной фортепианной музыки в жанре характерных пьес и вариаций.

Значительно *меньшее* количество произведений указывало на интерес китайских творцов музыки к крупным жанрам западноевропейской культуры – концепциям фортепианной сонаты, сольного инструментального концерта и полифонического цикла. Полифонический цикл «13 прелюдий и фуг» композитора Чен Миньчжи – это уникальный пример усвоения музыкантом *восточной* традиции высшей формы *западноевропейской* полифонической формы – фуги. Предметом творческой ассимиляции избрана такая типовая структура, как «малый полифонический цикл», сложившийся в эпоху барокко и переживший новый подъем в практике композиторов XX в.

Перед композитором стояла сложная задача освоения всего исторического опыта существования малого полифонического цикла «прелюдия-фуга» в западной музыкальной культуре и в то же время создания национального образца этого жанра, учитывая специфические традиции китайской интонационно-художественной системы мышления. Безусловно, музыканты, воспитанные в лоне школ Запада, при встрече с «каноническими» жанрами опираются на знаковые (хрестоматийные) жанрово-стилевые ориентиры. И в случае с «13 прелюдиями и фугами» невольно возникают параллели с баховским циклом ХТК, «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича, «Ludus tonalis» П. Хиндемита, «Полифонической тетрадь» Р. Щедрина. Автор 13 прелюдий и фуг – последователь этих композиторов в китайской академической музыке.

По структуре цикла – выбор числа 13 – явно ощущается ассоциативная связь с «Ludus tonalis» П. Хиндемита (где основой выступает число 12). С произведением немецкого композитора цикл Чен Миньчжи роднит и своеобразный подход к выбору тональностей. Если немецкий мастер полифонического мышления преследовал цель представить тональности в порядке убывающего акустического родства к главному тону in C (в такой последовательности: C–G–F–A–E – Es–As–D–B–Des–H–Fis) и при обозначении тональности каждой из двенадцати фуг «Ludus Tonalis» указал лишь на их основной тон – in C, in D и т.д., то в китайском аналоге полифонического макроцикла (осознавая музыкальное время – как комплементарную единицу Времени в целом и создавая неразрывную цепочку малых его звеньев) автор избрал тональности всех «Прелюдий и фуг» также в соответствии с 12 тонами, однако расположил их тоники от диатоники к хроматически измененным звукам:

H–A–D–C–F–G–As–Fis–B–E–Es–Des.

Пример 1



Заключительная «Прелюдия и fuga» № 13 является атональной (без основного тона), однако в основу темы-серии фуги этого цикла положена серия, составленная из звуковысотного ряда тональностей предыдущих частей макроцикла.

Пример 2

Andante ♩ = 66



Перед нами интересный пример творческого синтеза одной из известных типовых моделей с национально-индивидуальным его претворением. Это проявляется на уровне композиционно-драматургического мышления. Объединяющей идеей в драматургии цикла выступает звуковысотность. Подобно произведению П. Хиндемита «*Ludus tonalis*» (где цикл открывается трехчастной прелюдией in C и завершается постлюдией, которая представляет собой точный ракоход инверсии прелюдии), в полифоническом цикле Чен Миньчжи предложено свое логическое обоснование завершения цикла. Каким образом? – оригинальной тональной последовательностью всех частей макроцикла, проявленной интонационно в теме заключительной 13-й фуги.

Отметим, что в этом цикле равноправны три системы организации – тональная, атональная и расширенная тональность. Общим между полифоническими циклами П. Хиндемита и Чен Миньчжи остается отношение к прелюдии как функции подготовки более важного высказывания в полифонической форме фуги. Так, у Хиндемита 12 фуг разделены интерлюдиями; у китайского композитора ни одна из прелюдий не имеет четкого структурного завершения, «зависая» на доминанте или ином созвучии (вне основного тона) и сразу переходя в фугу.

Образ первой прелюдии цикла – суровый quasi-хорал, изложенный септаккордами, в форме периода из двух предложений и кодой с имитационным проведением краткого тематического ядра в четырех голосах (начиная с сопрано). Квинты в басу и расходящиеся аккорды создают эффект широкого пространства. При ощущении «размытой» тональности центром прелюдии выступает тон *fis*, который в фуге оказывается V-й ступенью. Фуга подготавливается зависающим аккордом D₇ к h-moll.

Первая фуга в цикле Чен Миньчжи – классический пример построения полифонической формы (= жанра): она трехголосна, двухтемна, написана в соответствии с четкими правилами техники композиции подобного типа. Так, экспозиция построена на проведении 1-й темы в трех голосах (альт, сопрано, бас с тонико-доминантовым соотношением: h-moll – fis-moll – h-moll). Она представляет диатоническую тему в натуральном миноре с характерными трихордовыми мотивами (в духе китайской народной песни). Ответ темы – тональный, с удержанным противосложением, построенным на мотивах темы. Интермедия (тт. 7–10) – простая секвенция с секундовым шагом. В раз-

вивающей части парное тонико-доминантовое проведение темы (D-dur – A-dur и G-dur – C-dur) с двумя удержанными противосложениями создает тройной контрапункт дуодецимы ($I_v = -11$). Между попарными проведениями размещена интермедия в виде канонической имитации; более свободная интермедия подводит и к следующему разделу формы – экспозиции 2-й темы (тт. 24–25).

Вторая тема подчеркнуто диатонична, изложена в виде ядра с развертыванием в натуральном миноре (по аналогии с первой темой). Три пары проводений этой темы представляют соотношение тональностей на основе ладово-параллельной переменности: *fis-moll*– *cis-moll*, *a-moll* – *e-moll*, *g-moll* – *d-moll*. Все проведения темы сопровождаются двумя удержанными противосложениями, что создает, как и в 1-м разделе – варианты тройного контрапункта дуодецимы ($I_v = -11$). Интермедии между этими проведениями имеют более свободный, развивающий характер и тонально более насыщены (тт. 28–32, 37–38, 43–46).

В заключительном разделе фуги по традиции обе темы звучат одновременно (тт. 47–50): на органном пункте тоники (*h*) и в ответе в двойном контрапункте октавы на органном пункте доминанты (*fis*). После краткой двухголосной интермедии дана магистральная стретта (сжатие материала) для утверждения функции коды. Вывод – перед нами классический образец **двойной фуги**. С одной стороны, ее тональность *h-moll* вызывает аллюзии на фугу *fis-moll* из II тома ХТК И.С. Баха, с другой – диатоничность ладовой организации тем, принцип «ядра и развертывания», тональная насыщенность развивающего раздела и коды фуги (в том числе за счет стретт) заставляют вспомнить минорные фуги из полифонического цикла «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича.

Таким образом, композитор Чен Миньчжи сознательно «отдал дань» всем гениальным композиторам-полифонистам музыкального мира, создавшим образцы в жанре прелюдии и фуги. И, как видно из анализа всего цикла, через различные интонационно-стилевые и типологически-структурные аллюзии он решил поставленную художественную задачу оригинально и высокопрофессионально. Его полифонический цикл развивает данный тип формы в системе теоретических представлений европейской школы и обогащает интонационно-художественную систему фуги синтезом с национальной китайской музыкой.

Вывод

1. Музыкальные формы XX в. настолько индивидуализированы, что нуждаются в систематизации по единому функционально-тематическому критерию. Систематика форм ставится в прямую зависимость от структурного усложнения тремя путями (процессуальному становлению музыки, ее архитектонике и временной интонационной драматургии), исходными от категории темы; частично изменяется содержание конкретных классов музыкальных форм, а также их взаиморасположение (например, выделение песенной формы в самостоятельный вид или концертной формы, по типологии Ю. Холопова). Функциональная школа анализа включает труды выдающихся ученых Украины (Н. Горюхиной, В. Москаленко, С. Шипа), демон-

стрируя плодотворность идей Б. Асафьева и В. Бобровского в современной практике музыкальных вузов для студентов музыковедческого, композиторского и исполнительских факультетов.

2. В творчестве китайских композиторов XX в., чьи произведения составляют основу преподавания курса «Анализ музыкальных произведений» в университетской системе Китая, преобладающим является принцип «обновления типовых структур». Ассимиляция типологических основ музыкальной композиции и интеграция новаторских идей на национальной интонационной почве – такова современная жизнь историко-стилевой систематики музыкальных форм в китайской музыке академической традиции. Новое понимание *формы как композиции* отнюдь не сужает ее понимание (как может показаться на первый взгляд), но, напротив, включает в себя все исторически сложившиеся факторы организации целого, как традиционные (вертикаль, горизонталь), так и новейшие (атональность, серия, структура, полифония пластов). Это продемонстрировал анализ полифонического цикла Чен Минь-чжи «13 прелюдий и фуг» [9].

3. Критерием изучения новейшей (в том числе китайской) музыки XX в. в зеркале классической типологии является ценность национально-самобытных форм музыкального мышления (тематического, ладо-гармонического, фактурно-тембрового, структурного). Вместе с тем общие законы функциональной логики созданной музыкальной композиции в ЕДИНСТВЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ параметров стали нормой художественной типологизации в музыке и для китайских композиторов и исполнителей.

Список источников

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
2. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. М. : Музыка, 1977. 332 с.
3. Медушевский В.В. О сущности музыки и задаче музыковедения // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании. Москва ; Уфа, 2007. С. 15.
4. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб., 2001. 496 с.
5. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М. : Музыка, 1967. 752 с.
6. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. М. : Музыка, 1974. 293 с.
7. Задерацкий В.В. Музыкальная форма. М. : Музыка, 2008. Вып. 2. 528 с.
8. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972. 384 с.
9. Чен Миньчжи. 13 прелюдий и фуг. Шанхай : Музыка, 2002. 486 с.

References

1. Asafiev, B.V. (1971) *Muzykal'naya forma kak protsess. Knigi pervaya i vtoraya* [Musical form as a process. Books One and Two]. Leningrad: Muzyka.
2. Bobrovskiy, V.P. (1977) *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy* [Functional foundations of musical form]. Moscow: Muzyka.
3. Medushevskiy, V.V. (2007) O sushchnosti muzyki i zadache muzykovedeniya [On the essence of music and the task of musicology]. In: *Metodologicheskaya funktsiya khristianskogo mirovozzreniya v muzykovedenii* [Methodological function of the Christian worldview in musicology]. Moscow; Ufa: [s.n.]. p. 15.
4. Kholopova, V.N. (2001) *Formy muzykal'nykh proizvedeniy* [Forms of musical works]. St. Petersburg: Lan'.
5. Mazel, L.A. & Zukkerman, V.A. (1967) *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Elementy muzyki i metodika analiza malykh form* [Analysis of musical works. Elements of music and methods of analysis of small forms]. Moscow: Muzyka.

6. Kholopov, Yu.N. (1974) *Ocherki sovremennoy garmonii* [Essays on Modern Harmony]. Moscow: Muzyka.
7. Zaderatskiy, V.V. (2008) *Muzykal'naya forma* [Musical Form]. Vol. 2. Moscow: Muzyka.
8. Nazaykinskiy, E. (1972) *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [On the psychology of musical perception]. Moscow: Muzyka.
9. Chen, M. (2002) *13 prelyudiy i fug* [13 preludes and fugues]. Shanghai: Muzyka.

Сведения об авторе:

Лянь Лю – кандидат искусствоведения, доцент факультета музыки Циндаоского университета (Циндао, Китай). E-mail: cucecc@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Liu Lian – Institute Music of University of Qingdao (Qingdao, China). E-mail: cucecc@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 17.03.2019;
одобрена после рецензирования 09.06.2019; принята к публикации 15.05.2022.*

*The article was submitted 17.03.2019;
approved after reviewing 09.06.2019; accepted for publication 15.05.2022.*