

УДК 7: 130. 2 (477)

ДІАЛЕКТИКА ЗМІСТУ І ФОРМИ В СТРУКТУРІ АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Світлана Салдан

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
Педагогічний коледж, вул. Валова, 18, м. Львів 79000, Україна*

Розглянуто окремі питання аналізу музичних творів з позиції діалектики змісту та форми. Унаслідок їхнього взаємозв'язку, музичний твір тісно пов'язаний з історичним процесом, розвій якого суттєво впливає і на структуру музичного цілого, і на його ідейно-змістове вираження. Матеріали статті можна використати для подальшого вдосконалення методологічного аналізу.

Ключові слова: категорія, зміст, форма, жанр, стиль.

Традиційні погляди на твір мистецтва останнім часом зазнають трансформації. Цьому процесові сприяють нові форми художнього мислення. Музична практика минулих століть, яка довела до досконалості складну систему нотних позначень, зумовила тенденцію розглядати музичний твір як матеріальний об'єкт, іноді тільки як нотний текст.

Сучасне мистецтво, музичне зокрема — явище досить суперечливе. Унаслідок змішування стилів, жанрів, течій, унаслідок їхнього взаємовпливу з'явилися досить непрості проблеми в музикознавчих дослідженнях.

Нові нинішні форми музикування відродили, з одного боку, зацікавлення давнім мистецтвом імпровізації, а з іншого, завдяки бурхливому розвитку комп'ютерної техніки та звукозапису, — перенесли акцент з безпосереднього звуковидобування на слухове сприйняття, таким чином вносячи корективи до теорії музичного твору, до особливостей слухацької рецепції та до методології критики. Окремого дослідження потребує проблема співвідношення змісту і форми в процесі аналізу музичного твору.

Мета статті — розглянути структуру твору з позиції його змісту і форми функціонально, а саме — показати багатосторонню єдність музичного феномена з об'єктивним світом, щодо якого він є однією з форм, одним із результатів його відображення, як музично-історичний процес.

Серед різноманітних поглядів на природу художнього (музичного) твору та його форму виокремимо кардинально протилежні позиції.

Частина дослідників розглядає музичний твір як систему знаків, що перебуває в постійному русі щодо музичної мови і тим самим втрачає, у підсумку, своє індивідуальне значення. На думку Р. Інгардена, у чистій, «абсолютній» музиці немає жодного еквівалента реальному світу і жодного суттєвого зв'язку з ним. "Світ звукових утворень і надбудованих над ним образів формує цілком особливу сферу

ідеального" [1, с. 486]. Такий погляд трактує музичний твір як автономну сутність, відриває мистецтво від дійсності та процесів музично-художньої комунікації, у якій твір насправді, зберігаючи свою структуру, є одним з елементів культури, реалізованою художньою цінністю.

Інший погляд, діаметрально протилежний, пов'язаний, навпаки, з «розчиненням» твору в процесі творчої діяльності, з розмиванням його меж. Джерела такого трактування наявні в І. Малишева, котрий вважає, що твір базується на психологічних процесах, які відбуваються під час створення та сприйняття: "Музичний твір, таким чином, набуває вигляду багатоступеневого процесу, що об'єднує художню уяву, яка виникає в свідомості творця, стає процесом його матеріалізації, матеріальним об'єктом – носієм (партитурою)" [2, с. 147].

Дослідник підкреслює, що "...музичний твір є не що інше як система, що виникає в комунікативному процесі і складається з не менш як трьох елементів: ідеальних результатів художнього мислення композитора, матеріального засобу їх передачі та результатів їхньої інтерпретації художнього семіотичного об'єкта у свідомості слухача" [2, с. 147].

Цю думку продовжує П. Поляков, який вважає, що сприйняття музичного твору — це "...явище, процес, що відбувається в свідомості того, хто сприймає (адресата), де і виникає художньо змістова цілісність" [3, с. 36]. Їм заперечує Н. Очеретовська: "Хіба поза сприйняттям твір як результат творчості не володіє художньою цілісністю, певною формою? Музичний твір — це художня система, і, як будь-яка система, він пов'язаний з певними процесами, протиставляючи їм водночас свою цілісність, завершеність, гармонію" [4, с. 6].

Такі суперечливі висловлювання ускладнюють аналіз основи музичного твору – його форми і змісту.

Об'єкт нашого дослідження – аналіз специфіки філософських категорій змісту та форми в музичному творі як художній системі.

Думки про певну відокремленість змісту і форми та про їхню сутність висловлював Гегель: "...розглядаючи протилежності між формою та змістом, суттєво зважати на те, що зміст є не без форми, а форма водночас наявна і в самому змісті і являє собою дещо зовнішнє йому". І далі: "зміст є не що інше, як перехід форми в зміст, а форма – перехід змісту в форму" [5, с. 298]. Виявлення цієї тонкої внутрішньої динаміки художнього феномену можливе лише за умови поєднання системно-структурного і функціонального аналізу.

Досліджуючи становлення теорії музичної цілісності, з'ясовуємо, що в теоретичному музикознавстві частково розглядають зв'язок з філософсько-естетичними вченнями тієї чи іншої епохи, зміст яких певним чином впливав на метод та результат саме наукового аналізу музики.

Наприклад, у філософії XVII–XIX ст. провідною була думка про ціле як про суму його частин, вважали, що, вивчивши частини, можна пізнати ціле. Такого погляду дотримувався у своїх роботах про музику Ф. Рамо, що одним із перших досліджував питання причинно-наслідкового зв'язку в музичному творі [6].

Узагальнений погляд на ціле (як єдність змісту і форми) наявний у працях Г. Рімана, теоретична система якого була значним кроком уперед в утвердженні погляду на твір як на організовану єдність. Він трактував форму як ієрархію елементів музичної мови: "Музична форма — цілісна, організована система музичних засобів, які застосовують для реалізації змісту твору" [7, с. 155].

Окрім такого розуміння форми, поширеним є інше, відоме як форма у вузькому значенні: композиційний план, своєрідна форма-схема конкретного твору, що базується на історично викристалізованих типах музичних структур. Такого погляду дотримується Б. Асаф'єв [8]. Останнє наявне в тій чи іншій конкретній композиційній формі як загальне в одиничному. Оскільки загальне фіксує об'єктивну спільність між одиничним, то особливе позначає диференціацію цієї якісної визначеності.

Розкриваючи у взаємозв'язку загальне й одиничне, категорія музичної форми виходить за межі вузькопрактичного, перетворюється на філософську категорію, що відображає суть і специфіку музичних явищ як частки об'єктивного світу, результату творчого процесу. Поняття музичної форми співвідноситься з філософською категорією форми, як особливе з загальним.

Філософська категорія форми є необхідною підставою для розуміння музичної форми, багатогранність функцій якої зумовлює її структурну багатозаровність. Якщо внутрішня форма — це спосіб організації змісту, то зовнішня — вигляд, своєрідний ейдос, якого набуває зміст завдяки організації матеріалу.

Внутрішня форма — спосіб існування й організації музичного змісту, насамперед — його найвищого, ідейно-емоційного рівня. К. Горанов, підкреслюючи різницю між внутрішньою та зовнішньою формою, зазначає, що "внутрішньою формою є структура твору (характер, персонажі, сюжет, композиція, музична або балетна тема тощо), а зовнішньою формою — об'єктивізація задуму матеріальними засобами за законами цього мистецтва" [9, с. 156]. Є. Волкова підкреслює притаманний внутрішній формі "постійний перехід зі сфери впорядкованості форми до сфери впорядкованості змісту" [10, с. 51]. Оскільки логіка творчого процесу композитора спрямована від ідеї до її здійснення, реалізація задуму твору на початкових етапах пов'язана передусім із діями чинників внутрішньої форми, що є найближчим формотворчим пластом, з яким співзвучна ідея-концепція твору.

Як елемент внутрішньої форми, тематизм реалізує одну з головних своїх функцій — репрезентувати твір, слугує ядром образної системи і рівнем, що матеріалізує ідею, — концепцію твору. Інші функції тематизму здійснюються в інших підсистемах твору, забезпечуючи їхній взаємозв'язок.

Музичний твір, як художню цілісність, що складається з елементів і їхніх взаємозв'язків, розглянули у своїх працях Б. Асаф'єв, Л. Мазель, В. Цуккерман.

Змістом форми є процеси та елементи, які організовані тільки певним чином та існують у певній формі. А вона, у свою чергу, завжди є формою певного змісту, зовнішнім вираженням та структурою. У цьому взаємозв'язку визначальним, звичайно, є зміст. Оскільки форма не може приєднуватися до змісту ззовні, то вона

впливає зі саморозвитку змісту. Водночас її не можна вважати простим наслідком змісту, бо, як організація змісту, форма певним чином формує його.

Отже, такий взаємозв'язок можна розглядати не як застигли аспекти явищ поза їхнім розвитком, а як елементи їхнього історичного становлення, як певні рівні пізнання цього процесу з позиції діалектичної методології.

Зміст і внутрішня форма – взаємопов'язані частини єдиного процесу самоформування змісту, які переходять одна в одну. Як сформований зміст, структура, внутрішня форма стає законом функціонування системи, певним регулятором її подальшого розвитку і, таким чином, має зворотний вплив на зміст. У цьому процесі форма відіграє подвійну роль: протистоїть безперервним змінам змісту і, водночас, уособлює ці зміни, створюючи умови для його розвитку. Однак здатність форми уособлювати зміни змісту має межу. Її порушення призводить до виникнення невідповідності між формою і змістом та, врешті-решт, до їхньої несумісності, оскільки зумовлює зміну форми. Спосіб зміни форми залежить від природи системи, що розвивається, типу суперечності, який визначає цей розвиток, а також конкретних умов.

Методологічно перспективним для визначення співвідношення змісту та форми в музичному творі є утверджене у філософії положення про диференціації понять системи і процесу. Якщо процес пов'язаний зі суттєвими змінами об'єкта, що розвивається, то система – радше об'єкт з яскраво вираженою завершеністю. У такому разі творчість композитора, її виконання, сприйняття виявляють, безперечно, процесуальну суть, а твір є результатом, системою, що має усталену внутрішню структуру.

Це положення важливе не тільки для визначення музичного твору, а й для розуміння діалектики його змісту і форми, бо в будь-якому процесі останні перебувають у напруженій взаємодії, у пошуку гармонії.

Щодо диференційованості об'єктів на системи та процеси, то їхній поділ умовний. Насправді будь-якому процесові притаманні миті системності, оскільки немає абсолютно стабільних систем. Витвір мистецтва є включеною до процесу історичного розвитку системою.

Для всебічного об'єктивного аналізу ієрархію музичної форми не можна розглядати поза її відношеннями з іншими не менш важливими підсистемами музичного твору (змістом, стилем, жанром), її відносна самостійність не повинна перетворюватися на абсолютизацію, що неминуче зумовлює появу в мистецтві формалістичного ізоляціонізму.

Сама структура мистецького твору є наслідком історичного розвитку. Пройдені етапи музичної культури – це явище соціальної практики, потреби якої стимулювали появу певних жанрів і нових форм. Сфера жанрів – сфера музичного мистецтва, що особливо наочно демонструє зумовленість потреб соціального середовища та їхніх виявів у художній творчості. Побутові жанри є невіддільними від історичної та соціальної сфери їхнього поширення. Саме тому зіткнення різних систем орієнтації цінностей виявляється у творчості композиторів особливо: стильова система автора формує у творі таку ситуацію, коли відтворені жанри, гене-

тично зумовлені попереднім етапом музичної культури, втрачають свою семантику, поєднану з уособленням позитивного начала. Відповідно, з'являлися нові музичні форми.

Саме в жанрах, за В. Цуккерманом, закладено принципи формотворення. Є. Волкова розглядає жанр також як один з важливих складових елементів музичної мови і як норму створення змісту і форми творів мистецтва, які, неодноразово повторені, закріпилися в свідомості художників і публіки. Синтезуючи в собі різноманітні утворення-структури, жанр пов'язаний з певними типами тематизму, інтонаційних пластів композиції та драматургії, що дають змогу окреслити межі симфонії та пісні, балету та інструментальної сюїти. З іншого боку, жанр є одним із елементів мови мистецтва, а тому його можна використовувати як комплексну одиницю, будівельний матеріал, що містить значну історико-художню семантику. Взаємодія різножанрових структур у творі розкриває його складні зв'язки з різноманітними об'єктами музично-історичного процесу, дає ключ до ще одного досить важливого аспекту розуміння твору як відображення художньої системи.

Жанровий поділ мистецтва по-різному трактували й оцінювали в історії художньої культури. В естетиці класицизму його розглядали як строгу ієрархічну систему, де кожен жанр оцінювали як "високий" або "низький" (наприклад: трагедія – комедія, міфологічна картина – побутова картина, опера-серія – опера-буф) і негативно ставилися до змішування жанрів у межах одного твору.

Естетика романтизму відкидала ієрархічну концепцію жанру, обґрунтовувала право художника на зіткнення різних жанрових структур в одному творі, граючи на контрастах трагічного і комічного, високого та примітивного.

Окрім того, під жанровим у музиці часто розуміють побутове. Звідси – відокремлення жанрів, безпосередньо пов'язаних з побутом (марш, вальс, колицьова, застільна пісня тощо), а з іншого боку – жанри, для яких характерний офіційний статус (церковні та світські, концертні та масово-видовищні).

Естетика та музикознавство ХХ ст. розглядають жанри з урахуванням розмаїття можливостей правдиво відображати багатогранні життєві вияви та оцінювати об'єктивну сутність кожного.

Ще однією важливою ланкою у формуванні музичної форми як процесу є формування стилів. За словниковим визначенням, стиль – "це структурна єдність образної системи та прийомів художнього висловлювання (породжуване практикою)", обов'язкова наявність стабільного комплексу характерних рис, легко впізнаваних у будь-яких контекстах [11, с. 322].

Поняття «стиль» вживають для характеристики певної епохи в розвитку мистецтва, різних художніх напрямів. Наприклад, ранньому класичному стилеві XVII – XVIII століть притаманне прагнення до ідеальних, раціонально чітких і пластично завершених творів, а також звернення до античних зразків. Водночас для нього характерні регламентування жанрів, форм, художніх засобів.

Після класичного в країнах Європи на зламі XVIII – XIX століть виник романтичний стиль. Композитори-романтики цікавилися народним життям, національною культурою, історією, захоплювалися народними оповідями й піснями;

популярними були народно-побутова, фантастична, романтико-героїчна опера, балада, пісня, танець, програмна музика. Особлива увага до духовного світу, психології людини сприяла розвиткові лірики, що зумовило появу нових жанрів та нових форм (романс, пісня, фортепіанна мініатюра), посилення ліричного начала в симфонічній та камерній музиці. Пошуки картинності, барвистої зображальності, вирішення нових завдань у сфері психологічної виразності та реалізація різноманітних відтінків емоційного стану людини зумовили чималі новаторські досягнення у сфері гармонії, інструментальної частини музичної форми.

Для ХХ століття характерна стилістична суперечливість, що є ознакою відсутності домінування в цей час єдиного, загального стилю музики. Тому закономірним процесом у музичній культурі ХХ століття є процес жанрово-стильових перетворень, що уособлює результати художнього відображення світу.

Оскільки стиль, як філософська категорія, визначає насамперед засоби зовнішнього формування і конкретизації художнього змісту, то він є безпосереднім виявом взаємної опосередкованості й загального взаємозв'язку елементів художньої форми, законом її побудови.

У багатьох стилях засобом виявлення тематичної функції є мелодія. Однак у К. Дебюссі, наприклад, особливий вид тематизму часто виявляє фактура, яка в більшості стилів попередніх років була чинником зовнішнього вираження. Звідси випливає висновок про рухливість тематичної функції в системі тематично-виражальних засобів, що визначає їхню належність до внутрішньої форми. Диференціація форми на внутрішню і зовнішню має функціональний характер. Інакше кажучи, той самий засіб (навіть у межах одного твору) може належати до того самого пласту форми, залежно від ролі, яку він виконує.

Ієрархія музично-виражальних засобів у художньому контексті рухлива, вона змінює свою спрямованість до зовнішнього або до внутрішнього, залежно від того, чи є цей засіб або його аспект (особливо якщо йдеться про складні, системні засоби, наприклад, мелодії чи гармонії) засобом виявлення тематичної функції (внутрішня форма), чи функції матеріально-акустичної реалізації змісту (зовнішня форма). У цій закономірності виявляється рухливість співвідношення загального та одиничного у формі твору.

Особливо очевидним рух є під час зіставлення різних стилів, де часто кардинально перебудовуються функціональні взаємодії в системі засобів. У віденському класичному стилі основним засобом виявлення тематичної функції були мелодія, гармонія і ритм, а тембр, фактура і, тим паче, виконавські засоби, належали здебільшого до сфери зовнішньої, матеріальної реалізації мелодико-ритмічної або гармонійної інтонації. У музиці на зламі ХІХ – ХХ століть очевидно є перебудова цієї моделі внутрішнього та зовнішнього. Наприклад, у пізніх фортепіанних сонантах Скрябіна тембр, фактура є самою суттю інтонації, активно впливаючи на процеси акордотворення та гармонійну структуру.

У сучасній музиці межа між внутрішнім і зовнішнім, тематичним і атематичним, рельєфом і фоном достатньо рухлива, „розмита”, що зумовлює крайню індивідуалізацію музичної структури. При цьому градація між внутрішньою і зов-

нішньою формою не зникає. Музична тканина ускладнюється, посилюється поліфункціональність її елементів, один елемент часто має низку функцій, бере участь у формуванні декількох структур. Наприклад, тембр, залишаючись одним з основних параметрів матеріально-акустичної організації, часто стає водночас основним засобом виявлення музичного змісту, інтонацією, набуваючи тематичних та драматургічних функцій. Таким чином, тембр поєднує фізичне і духовне, логіко-конструктивне й емоційно-психологічне, формуючи функціонально багатопланову, матеріальну однолінійну структуру.

У музичному мистецтві XIX – XX століть жанр і стиль не втратили значення узагальнювальних систем, що синтезують зміст і форму, рівні мислення та музичну мову. Водночас їх використовують у сучасному мистецтві у вигляді складних утворень, що є елементами побудови нових систем, своєрідним будівельним матеріалом жанрово-стильових гібридів тощо

Аналіз музичного твору з погляду категорій змісту та форми дає змогу зробити висновок про складність, багаторівневість його внутрішньої побудови. З іншого боку, він засвідчує неможливість обмежитися аспектами внутрішньої побудови музично-художньої цілісності під час визначення її змісту та форми. У результаті взаємопроникнення, діалектичного розвитку останніх, музичний твір тісно пов'язаний з об'єктивним світом, його частиною – музично-історичним процесом, розвиток яких суттєво впливає як на структуру музичного цілого, так і на її ідейно-змістову, образно-емоційну вираженість.

Форма, як сукупність художніх засобів і структура твору, важлива і суттєва в кожному виді мистецтва. Але в музиці специфіка її часової та звукової природи особливо потребує чіткої, ретельно розробленої логічної форми.

Спираючись, як на методологічний фундамент, на філософські уявлення про цілісність об'єктів світу, про співвідношення цілого та частини, про взаємодію системи й середовища та інших компонентів принципу системності, маємо змогу повніше й об'єктивніше досліджувати цілісність музичного твору і взаємодію його змісту та форми.

-
1. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. – М.: Наука, 1962. – 486 с.
 2. *Малышев И.* К определению понятия «музыкальное произведение» // Эстетические очерки. – М.: Сов. композитор, 1973. – № 3. – 147 с.
 3. *Поляков М.* Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Наука, 1978. – 36 с.
 4. *Очеретовская М.* Содержание и форма в музыке. – Л.: Музыка, 1985. – 17 с.
 5. *Гегель Г.* Энциклопедия философских наук. – М.: Знание, 1974. – Т. 1. – 298 с.
 6. *Системный анализ и научное знание.* – М.: Знание, 1978. – 240 с.
 7. *Уемов А.* Вещи, свойства и отношения. – М.: Гослитиздат, 1963. – 224 с.
 8. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1963. – 376 с.

9. Горанов К. Содержание и форма в искусстве. – М.: Сов. композитор, 1962. – 156 с.
10. Волкова Е. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. – М.: Сов. композитор, 1976. – 51 с.
11. Кондаков Н. Логический словарь. – М.: Знание, 1971. – 313 с.

DIALECTICS OF MAINTENANCE AND FORM IN THE STRUCTURE OF THE ANALYSIS OF MUSICAL WORKS

Svitlana Saldan

*L'viv Ivan Franko National University, Pedagogical College,
Valova St., 18, L'viv 79000, Ukraine*

Separate questions of analysis of musical works are considered from the point of view of dialectics of maintenance and form in the article. As a result of their inter-communication, musical works are closely associated with a historical process, development of which substantially influences the structure of the musical whole, and on his ideological-semantic expression. Materials of the article can be used for the subsequent perfection of methodological analysis.

Key words: category, maintenance, form, genre, style.

*Стаття надійшла до редакції 24.11.2004
Прийнята до друку 23. 05. 2005*