



На правах рукописи

A handwritten signature in black ink.

РЫБКОВА ИРИНА ВЛАДИМИРОВНА

**ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
ГРОМКОСТНОЙ ДИНАМИКИ МУЗЫКИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

9 ИЮН 2011

Саратов – 2011

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор
Вартанова Елена Ивановна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
Казанцева Людмила Павловна

кандидат социологических наук,
профессор
Краснова Ольга Борисовна


Ведущая организация: Волгоградский муниципальный институт искусств им. А.П. Серебрякова

Защита состоится 27 июня 2011 года в 15.00 на заседании объединённого диссертационного совета ДМ 210. 032.01 при Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова по адресу: 410012, Саратов, проспект Кирова, д. 1.

6

Автореферат разослан 17 мая 2011 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент



А.Г. Труханова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Интенции современной культуры сосредотачивают внимание исследователя на способах передачи художественной информации. Через актуализацию памяти культуры характер произнесения проявляет особую смысловую насыщенность. Смещение акцента с «*что звучит*» на «*как, каким образом*» приводит к увеличению значимости неспецифического слоя музыкального содержания – тембра, фони́зма, громкостной динамики.

Универсальность кодов громкостной динамики, присутствие всего объема неградуированной шкалы, распределенной между полюсами тихого и громкого звучаний, как в реальной жизни, так и в музыке позволяют говорить о ней как об особом эйдетическом праязыке, в котором раскрываются природное, биологическое и культурное, коллективное начала. Связывая логическое и интуитивно схватываемое предлогическое, динамические оттенки объединяют огромный круг явлений, говоря о них «языком, структурированным особым образом» (Ж. Лакан). Динамика вносит смыслообразующие акценты в содержание музыки. Если попытаться мысленно исключить громкостную динамику из параметров музыкальной ткани, то сущность музыки изменится, подвергнется сомнению онтологическая составляющая музыкального искусства.

Градации динамических нюансов исключительно разнообразны, но тем не менее принадлежат одному из полюсов – *piano* или *forte*. Вследствие этого в диссертации многочисленные проявления громкостной динамики сведены к бинарной оппозиции «тихо – громко», в которой наиболее ярко высвечиваются относительность и целостность характера ее звучания, а также контраст элементов динамики. Исследование широкого культурологического контекста, сопутствующего *piano* и *forte*, позволило прояснить глубинные механизмы феномена и его воздействие на целое.

Несмотря на очевидную важность громкостной динамики, она долгое время считалась второстепенным элементом и только в XX веке получила оценку с точ-

ки зрения музыкальной теории в фундаментальном труде «Психология музыкального восприятия» Е.В. Назайкинского, которую он развил в очерке «Тишина» в книге «Звуковой мир музыки», где громкостная динамика рассматривалась как интенсивный источник информации, схватываемый интуитивно.

Опираясь на труды Е.В. Назайкинского, А.С. Соколов в кандидатской диссертации «О роли звукового материала в системе музыкальных средств» впервые рассмотрел с точки зрения теории музыки слой неспецифически музыкальных средств как целостное явление, где одним из основополагающих параметров стала громкостная динамика. Автор подчеркивал важность этого параметра для анализа музыкальной ткани и продемонстрировал его смысловую продуктивность на примере музыки барокко и классицизма.

В круг музыковедческих работ, посвященных изучению *piano* и *forte*, входит диссертация И.М. Некрасовой «Поэтика тишины в отечественной музыке 70–90-х годов XX века», где тихое звучание обособлено в отдельный термин, с помощью которого выявляются художественно-стилевые тенденции постмодернизма.

Константой в области искусства тишина предстает в статье А.Г. Коробовой и А.А. Шумковой «Музыкальные коды тишины» в сборнике «Приношение музыке XX века». Здесь авторы рассматривают *piano* в качестве философского, лингвистического и музыковедческого понятия. Проанализирован «полиморфизм» проявлений тишины: беззвучие, умолчание, пауза, *cadenza visuale*. Феномен утверждается как черта стиля Г.А. Канчели, А.Р. Тертеряна, А. Пярта, О. Мессиана, Дж. Кейджа. В.Н. Сыров посвящает свои последние исследования проблеме «внутренней музыки», заостря тем самым феномен музыкальной тишины.

Интерес исследователей неуклонно перемещается в область неспецифически музыкальных средств выразительности. В.Н. Холопова относит их к неспециальному слою музыкального содержания, который содержится не только в сфере музыки, но и вне нее.

Л.П. Казанцева в трудах, посвященных теории музыкального содержания, неоднократно апеллирует к выразительным свойствам громкостной динамики, которые способствуют проявлению граней музыкального содержания. Динамические

оттенки являются одним из тех параметров, которые обуславливают структурирование драматургии произведения. Автор не мыслит систему выразительных средств вне обращения к динамическим нюансам. Во второй главе книги «Основы музыкального содержания», где рассматривается тон как компонент музыкального содержания, громкостная динамика предстает в виде оппозиции «тишина – шум», становясь одной из первичных характеристик описываемого феномена, абсолютизируя ее смысл до онтологизированной антитезы «звучание – беззвучие».

Однако во всех этих работах только намечены способы функционирования громкостной динамики, на данном этапе требуется консолидация ее признаков в особую целостную систему музыкальной выразительности, способную раскрыть содержательные аспекты музыки. Выявленная степень исследованности данной проблемы подтверждает *актуальность диссертационного исследования*, связанного с необходимостью системного подхода к понятию «громкостная динамика».

Объект исследования – феномен громкостной динамики как системное явление.

Предмет исследования – семантические функции громкостной динамики в музыке разных историко-культурных эпох.

Материалом исследования стало рассмотрение функций громкостной динамики в процессах смыслообразования основных культурно-исторических эпох. Музыкальными образцами выбраны известнейшие произведения нововременной культуры. Анализ музыки более ранних эпох, имевших устную традицию, производится на основе письменных свидетельств.

Цель диссертации – обоснование понятия «громкостная динамика» как системы, имеющей онтологическую основу, выраженную через четко зафиксированную структуру.

Поставленная цель определила следующие задачи:

- проанализировать истоки теории вопроса;
- оценить громкостную динамику как физико-акустический и психологический феномен;

- обосновать онтологическую составляющую громкостной динамики через обращение к структурному, синергетическому и лингвистическому аспектам оппозиции «тихо – громко»;

- рассмотреть в культурологическом срезе оппозицию «тихо – громко», подтвердив ее связь с изменением типа мироощущения и системы музыкальной звукоорганизации.

Научная гипотеза – громкостная динамика представляет собой музыкально-знаковую систему, опирающуюся на онтологически закрепленную информацию, которая отражает взаимодействие человека и мира, что позволяет выявлять модусы бытия музыки через их корреляцию с мироощущением человека и актуализацию глубинных структур.

Стратегия исследования – в диссертации громкостная динамика впервые рассматривается посредством синхронического и диахронического аспектов анализа. В соответствии с обозначенными целями и задачами были применены сравнительно-исторический, типологический и культурологический методы исследования.

Методологическая основа диссертации опирается на музыкально-теоретический, психологический, метафизический, синергетический, семиотический, антропологический ракурсы. Рассмотрение психологического аспекта музыкального восприятия потребовало обращения к трудам А.А. Володина, Л.С. Выготского, Е.П. Ильина, Л.П. Казанцевой, Е.В. Назайкинского, Ю.Н. Рагса, О.Е. Сахалтуевой, А.С. Соколова, М.С. Старчеус, В.Н. Сырова, В.Н. Холоповой. Анализ феномена с точки зрения мифологического мышления инициировал интерес к структурной антропологии К. Леви-Стросса. Значение динамики в современной культуре раскрыто через призму работ А.В. Михайлова о соотношении слова и музыки как опредмечивании невыразимого и философского экзистенциализма М. Хайдеггера. Исследование синергетической составляющей оппозиции «тихо – громко» опиралось на работы Е.Н. Князевой и С.П. Курдюмова. Культурологический анализ основывался на трудах по семиотике искусства Ю.М. Лотмана.

Научная новизна состоит в попытке осмысления громкостной динамики как смыслообразующего феномена музыки, как особой системы музыкальной выразительности. Ее важнейшим признаком является оппозитивный характер элементов, что проявляется в одновременном сочетании имплицитных и эксплицитных тенденций: с одной стороны, поляризация (тихо – громко столь же разнятся как право – лево, верх – низ), с другой – тенденция к объединению. В результате анализа этимологического, психофизиологического, синергетического аспектов функционирования феномен утвердился в качестве онтологизированной системы, что зафиксировано в его связи со структурами психологии музыкального восприятия, языка, а также его общностью с принципами действия нелинейных систем.

Впервые рассмотренный диахронический ракурс вопроса позволил сделать вывод о том, что громкостная динамика в силу своей онтологической универсальности коррелирует с образованием новых форм и техник. Например, дифференциация *piano* и *forte* в эпоху Ренессанса отразила процесс перестройки картины мира и рождение новой системы звукоорганизации, определяемой растущим *ratio* новоевропейской культуры, и инициировала возникновение техники имитационной полифонии, что, в свою очередь, стало основой для возникновения концентрированного тематизма (термин В.Б. Вальковой).

Теоретическая и практическая значимость диссертации определяется значением громкостной динамики в современной культуре. Она – необходимое условие успешной коммуникации, обнаруживающее себя на всех этапах существования музыки: от «подслушивания “гармонии сфер”» композитором, слышания ансамбля исполнителями до тишины концертного зала, важной для слушателя. Громкостная динамика как смыслообразующий фактор бытия музыки оказывает влияние на интонационный и композиционный уровни музыкального произведения.

Результаты и материалы исследования могут быть использованы в курсах анализа музыкальных произведений, истории музыки, музыкальной психологии.

Основные результаты и положения, выносимые на защиту:

1. В диссертации громкостная динамика впервые представлена как феномен, обладающий системностью, который способен существенно откоррек-

тировать понимание смыслообразующих процессов музыки через актуализацию онтологических кодов.

2. Важнейшим признаком системы является отношение ее к особым системам самоорганизации. Корреляция *piano* и *forte* внутри одного произведения отвечает основному принципу поведения нелинейных систем: отражению смен периодов развертывания и свертывания, интенсивности и затухания, интеграции и дезинтеграции;

3. Впервые громкостная динамика рассматривается как «пучок отношений» (термин К. Леви-Стросса), репрезентант структурной логики мифа. Основу синхронического исследования составил метод медиации. Оппозиция «тихо – громко» проанализирована с этимологической, физико-акустической, психологической, синергетической точек зрения.

Основой для диахронического анализа впервые стала структура аффекта. Вслед за В.В. Медушевским, под аффектом понимается «проявление духовных чувств... содержащих идею вечности и красоты, исходящих из волевых сторон души...»¹, что антропологически обусловлено единовременным контрастом природного и культурного начал. Это позволило проанализировать изменение модусов громкостной динамики от искусства древнего мира, основываясь на письменных свидетельствах о звучании того времени, до музыки XX века;

4. Этимология слов «тихо» и «громко» подтверждает метафизическую составляющую оппозиции «*piano* и *forte*». Энергетически «громко» несет в себе заряд активности, силы, даже некоторой агрессивности. «Тихо» сочетает в себе таинственность глухих согласных *m* и *x* с гласными *и*, *о*, которые с точки зрения фоносемантики ассоциируются с голубым и белым цветами, что можно сравнить с образом неба.

Апробация работы. Основные положения и материалы диссертации были отражены в ряде научных публикаций, а также прозвучали в виде докладов на научных конференциях: II и III Всероссийских научно-практических конфе-

¹ Медушевский, В.В. Исторический параллелизм в развитии вербального и музыкального языков [Текст]// Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций/Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 36. М.: Московская государственная консерватория, 2002. – С. 68.

ренциях студентов и аспирантов «Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство (Саратов, 2003, 2005, 2006, 2008); Всероссийской научно-практической конференции «Художественное образование: преемственность и традиции», посвященной 95-летию Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова (Саратов, 2008); Всероссийской научно-практической конференции «Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире» (Саратов, 2009); Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные вопросы искусствознания: человек – текст – культура» (Саратов, 2009); Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы искусствознания: музыка – личность – культура» (Саратов, 2009); научно-практической конференции «Исследования молодых ученых» (Саратов, 2009).

Цели и задачи исследования определяют *структуру работы*, которая состоит из Введения, трех глав, Заключения и списка литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертации, рассматривается степень изученности научной проблематики, формулируются цель и задачи исследования, определяются объект и предмет исследования, методологическая база, аргументируются научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы. Также во введении констатируется состояние исследованности вопроса.

В **Первой главе «К вопросу о сущностных качествах феномена громкостной динамики»**, состоящей из трех параграфов. В них в синхроническом срезе рассматриваются теоретические аспекты бытия громкостной динамики. В параграфе **1.1. («Теоретические аспекты громкостной динамики»)** исследуется история бытования понятия, этимологический и психофизиологический ракурсы проблемы.

Термин «громкостная динамика» был введен В.А. Цуккерманом в статье «Динамический принцип в музыкальной форме», где трактовался как «внешнее

проявление внутренних процессов»². В своем воздействии *piano* и *forte* обращены к сфере психических процессов. Дешифруясь в сознании, они актуализируют память культуры, являя слушателю целостный образ будущего произведения. Анализ этимологии слов «тихо», «громко», «*piano*», «*forte*» в группе индоевропейских языков позволил выстроить два «синонимических» ряда:

- Мир – покой – тишина – безмолвие – позволение – милость – милосердие;
- Звук – шум – слово – голос – речь – тон.

Это дало возможность сделать выводы об общей антропологической основе бинарной оппозиции «*piano* – *forte*», а также об онтологических различиях модусов тихого и громкого звучаний. Их полярность потребовала введения понятий имплицитное – эксплицитное. Тихое звучание, направленное вовнутрь, к сокровенному, сосредоточено на потребности отрефлексировать всеобщее как феномен сознания человека, отнесено к полюсу имплицитного. Семантически громкое звучание, векторно устремленное вовне, сосредоточено на выражении личностного начала, эмоциональных переживаний, охарактеризовано в качестве эксплицитного.

Характеристика психофизиологического параметра дается в свете работ Н.А. Гарбузова, А.А. Володина, Е.В. Назайкинского, О.Е. Сахалтуевой, М.С. Старчеус, Ю.Н. Рагса. Анализируемый феномен – это многопараметровый процесс, зависящий от регистра (чем выше звук, тем он кажется громче), тембра, продолжительности звучания (с течением времени колебания воздушного столба, струны или голосовых связок постепенно затухают, звук становится тише), инструментовки (историческое расширение состава оркестра привело к общему усилению громкости), жанра (колыбельная, сыгранная громко, утрачивает свое назначение).

Исключительно физические категории измерения силы звука не достаточны для описания громкостной динамики, так как она является ощущением интенсивности звучания. Восприятие динамических нюансов определяется индивидуальными особенностями психики человека. В парадоксальном сочетании точности науки и вариативной субъективности восприятия заключены сущностные черты

² Цуккерман, В.А. Динамический принцип в музыкальной форме [Текст]/В.А. Цуккерман//Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: «Советский композитор», 1970. – С. 20.

громкостной динамики. Объективно воспринимаемая слухом, она в результате обработки мозгом полученной информации превращается в эйдос, в котором суммируется внешнее воздействие и проекция внутреннего содержания психики.

Рассмотрение *piano* и *forte* с точки зрения психологии музыкального восприятия потребовало в параграфе 1.2. («Громкостная динамика и психология музыкального восприятия в свете системы Е.В. Назайкинского») обращения к трудам Е.В. Назайкинского.

Ощущения, вызываемые модусами *piano* и *forte*, представляют собой сложный сплав чувств, который, согласно системе Е.В. Назайкинского, человек воспринимает на первом сенсорно-характеристическом уровне. Качество звучания, схватываемое симультанно, напрямую обращается к памяти культуры. На основании исследований Е.В. Назайкинского внутри оппозиции «тихо – громко» были выделены градации тихого (гармоничная тишина, тишина – противостояние, тишина – штиль) и громкого звучаний (в двух ипостасях: активное начало и избыточность, шум). В статье «Тройка, семерка, туз» Е.В. Назайкинский вводит третий элемент – *mezzo forte*, который позиционируется как центр, «где смыкается действие обеих сил... то, что присуще человеку в спокойном состоянии (не кричащему и не шепчущему)»³. Но дальнейший анализ громкостной динамики потребовал последовать ее имманентной природе, ограничив исследование двичным кодом «*piano – forte*», раскрывающимся сквозь призму контраста природного и культурного начал.

Анализ оппозиции «тихо – громко» невозможен вне рассмотрения ее в лоне языковых явлений. Введенное американским лингвистом А.Н. Хомским разграничение глубинной («активная конструкция») и поверхностной («пассивная трансформация») синтаксических структур коррелирует с модусами тихого и громкого звучаний. Громкостная динамика сопрягает в одновременности онтологические коды (как глубинная конструкция), уточняемые моделями, заложенными в памяти культуры, с непосредственно воспринимаемым чувственно-

³ Назайкинский, Е.В. «Тройка, семерка, туз» [Текст] / Троичность в мышлении: Сб. материалов конференции / Московское музыкальное общество, М.: АСМ, 2004. («Григорьевские чтения»). – С. 38.

осязаемым образом (понимаемым как трансформация характеристических черт). *Piano* и *forte*, действующие на уровне музыкального языка, – это первичная антропная и онтологически укорененная фонема, раскрывающая единовременный контраст имманентного и трансцендентного начал.

В параграфе 1.3. («Громкостная динамика с точки зрения синергетики») понятие громкостной динамики рассматривается с точки зрения энергетической концепции музыки, впервые обоснованной Э. Куртом, где «первоисточник мелоса – энергия движения; ... еще неслышимая в качестве звучания, присутствует в напряженном состоянии уже там, где в обычном смысле еще нельзя говорить о музыкальном феномене»⁴. Ее сложный, нелинейный характер потребовал обращения к синергетическим моделям, с помощью которых выявляются драматургические функции динамических нюансов. Функционирование *piano* и *forte* можно сравнить с основными режимами: *HS-режимом*, который характеризуется развертыванием, длением, и *LS-режимом*, где преобладают процессы сжатия, обострения противоречий. *Piano* – вслушивание во внутреннее, прислушивание к себе, с его преобладанием континуальности над дискретностью – соответствует *HS-режиму*. *Forte* – воплощение активности, детерминизма, линейности, с преобладанием дискретности над континуальностью – действует в *LS-режиме*. Объединение двух структур становится возможным на основе памяти культуры, которая присутствует в каждом явлении *piano* или *forte*. *Piano* репрезентирует метафизическую целостность мира, таинственность, сокровенность. *Forte* – онтологический «соперник» *piano*, оно выступает в значении самоутверждения, активной человеческой реакции на внешние проявления.

Синхронический анализ подтвердил многомерность исследуемого понятия и позволил выявить следующие признаки системы:

- Природа феномена антропоморфична и опирается на диалог природного и культурного начал. Воспринимаемая предсознательно в качестве характеристики

⁴ Курт, Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха [Текст] /Пер. с нем. З. Эвальд. Под ред. Б.В. Асафьева.– М.: Музгиз, 1931. – С. 38, 55

звучания, громкостная динамика действует как элемент праязыка и содержит в себе определенную смысловую насыщенность, выявляемую путем экстерииоризации;

- Анализ громкостной динамики с точки зрения моделей поведения нелинейных систем позволяет подняться на композиционный уровень и ассоциировать *HS-режим* и *LS-режим* с двумя типами развития с преобладанием либо континуальности, либо дискретности. Доминирование континуальности, проявляющей *HS-режим*, реализуется показом и развертыванием одного состояния, пребыванием «внутри» тематизма в соответствии с типом лирического высказывания. Главным способом развития становится вариантность, которая подобна рефлексии на основе заданного. *LS-режим* тяготеет к дискретности, дробности. Драматургия направлена на накопление противоречий и последующее их изживание. Вследствие различий формируется временная канва, векторно устремленная к кульминации как точке кризиса, максимального сжатия, что сходно с логикой драмы. Являясь неспецифически музыкальным средством выразительности, оппозиция «тихо – громко» посредством модуса вслушивания и вопрошания и модуса активного реагирования раскрывает онтологические основания содержания музыки, а также позволяет проследить эволюцию системы в связи с изменениями мироощущения человека в различные исторические эпохи, что потребовало диахронического рассмотрения громкостной динамики.

Во Второй главе «Опыт осмысления в культурологическом аспекте», состоящей из трех параграфов, громкостная динамика рассматривается в диахроническом аспекте.

В параграфе 2.1. («Онтологическое измерение громкостной динамики сквозь призму антропологического понятия «аффект»») сущностные особенности оппозиции *piano* и *forte* проявляются через корреляцию с понятием «аффект», причем трактовка феномена, исходя из культурологического ракурса, представляется двойственной: а) онтологическое понимание в свете работ В.В. Медушевского; б) психагогическое понимание аффекта как выражения пафоса, страсти, что близко точке зрения современной психологии. Отталкиваясь от онтологического понимания, можно заключить, что аффект функциони-

рует как метафизическая гештальт – структура, направленность которой позволит выявить через актуализацию единовременного контраста семантические коды *piano* и *forte* в ходе разбора произведений.

Основанием для культурологического анализа стала теория Ю.М. Лотмана о двух типах культур: канонического («эстетика тождества») и неканонического («эстетика различий»). Среди культур канонического типа были рассмотрены культуры Древней Индии и Древней Греции, где ведущей музыкально-онтологической характеристикой звука являлась громкость. В Древней Индии считали, что мир пронизывается Звуком, который может быть как осязаемым, так и неосязаемым. Синкретическое понимание звука относило его свойства к сфере трансцендентного. Оппозиция «тихо – громко» объединяла вибрации космоса (*сабда*), время (*кала*) и сознание (*вак*).

Древняя Греция понимала Вселенную как прекрасный музыкальный инструмент, движущийся по неведомым законам, проявлявшимся посредством громкостной динамики. Единая теория звучащего космоса изначально несла в себе единовременный контраст явленного и сокрытого. Греки считали, что этот звук имеет божественное происхождение и не отличается от тишины.

Переход от Античности к Средневековью был ознаменован сменой культурной парадигмы. Созерцание устроенного по законам блага и красоты мира сменилось переживанием противопоставлений: «тихо – громко», «высокое – низкое», «небесное – земное». Совокупность представленных двоичных кодов, рассмотренная сквозь призму теории Е.В. Назайкинского, оказывается способной раскрыть ведущие интенции в трактовке громкостной динамики в анализируемую эпоху. Так, оппозиция «тихо – громко» действует на фактурно-фоническом уровне, «высокое – низкое» – на интонационном, а «небесное – земное» – на композиционном.

Громкостная динамика взаимодействует с элементами всех уровней, выявляя соотношение между имманентным и трансцендентным началами. Включение двоичных кодов в качестве исходных элементов усложняет систему, прибавляя к троичной структуре принцип единовременного контраста внутри каждой из

структур. Это потребовало введения еще одного конституирующего элемента – сферы надиндивидуального, замыкающего на себя всю структуру. Так, система превращается в суперсистему, заключающую в себе троичные и двоичные коды. В ней громкостная динамика раскрывается посредством соотношения со сферой надиндивидуального, где рассматривается характер средневекового пения, и сопоставления с интонационным и композиционным уровнями, что раскрывается в свете жанра мелизматического органума. В сопряжении голосов четко разделены функции голосов: хоральный напев в соответствии с установкой на вечное, неизменное исполняется *piano*, сдержанно, строго, а мелизматический голос свободно парит над ним, согласуясь в основных точках. Эта свобода позволяет ему звучать несколько громче с условием соблюдения иерархии между голосами.

Средневековье сохраняет онтологический статус громкостной динамики, что следует из классификации инструментария эпохи, в которой главным признаком становится характер произнесения звука. М.А Сапонов в книге «Менестрели» свидетельствует, что инструменты делились на «громкогласные» и «тихозвучные». Автор также подчеркивает значение *forte* для светской культуры средних веков, где оно символизировало силу, власть и значимость человека в социуме.

Ренессансное понимание громкостной динамики было основано на единстве тихого и громкого звучаний, которое отражало физические аспекты бытия (например, эффекты эхо). Покров таинственного перешел с метафизического на физическое. Обращение к объективному миру утвердило принцип посюсторонности Божественного. Всеохватная множественность добавила звуку красок, расширив и обогатив его, заставив подражать природе. Теперь *piano* устремилось к многозначности, в нем возникло мирское. Смещение акцента с трансцендентного начала на имманентное сделало тихое подчиненным. Оно стало трактоваться как физическое явление, превращаясь из знака сокровенного в акустический эффект. *Forte* завоевывало все большие позиции. Громким голосом заговорило вышедшее на первый план индивидуальное начало. Однако громко и тихо были не конфликтны друг другу, а их сопоставление в разные моменты времени воссоздавало метафизическое единство мира. Например, в

хоре О. Лассо «Эхо» громкостная динамика логически вытекает из идеи произведения – показа эффекта эхо. Динамические нюансы становятся главным средством музыкальной выразительности произведения, в котором посредством *piano* и *forte* претворилась ренессансная поэтика *varietas*.

Применяя структуру громкостной динамики, основанную на принципе единовременного контраста, становится возможным отразить ее роль в изменении системы звукоорганизации:

- Новоевропейское *ratio* инициировало возникновение в музыкальной композиции причинно-следственных отношений, что привело к рождению музыкальной темы в виде имитируемой ячейки, что, по мысли В.Б. Вальковой, послужило основой для формирования концентрированного тематизма;
- Новые отношения «тема-рема» вырастают в недрах оппозиции «громко – тихо».

Данный срез проблемы дифференциации *piano* и *forte* вплотную подводит к категории стиля. Следуя теории Е.В. Назайкинского, стиль раскрывается через универсальную формулу «природное – культурное»: максимум природного начала оборачивается дискретностью, а максимум культурного – континуальностью. В диссертации выделены стиль Дж. Палестрины как продолжение культуры канонического типа и стиль К. Джезуальдо ди Веноза как проявление дискретного на основе культуры динамического типа, зарождающейся в недрах Возрождения.

В качестве примера стиля Палестрины приводится *Sanctus* из «Мессы Папы Марчелло». Особую легкость и устремленность в духовные выси придает звучанию единовременный контраст громкостной динамики (*piano*) и темпа (*Allegro assai leggiero, energicamente con festività*). Имитации, реализующие соотношение рельеф – фон, становятся знаком вечного движения, непрерывного вопрошания к трансцендентному. Иной тип репрезентирует мадригал «*Luci serene e chiare*» («Очи, ваш свет спокойный») К. Джезуальдо. Преобладание природного начала над культурным, а также дискретность очевидны в резких сменах *piano* и *forte*, контрастах хоральной и имитационной фактуры, крупных и мелких ритмических длительностей.

В барокко *piano* и *forte* репрезентируют новый тип связи: в виде антиномичной цельности, реализуя принцип единства множественности. Барочная громкостная динамика предстает в двух вариантах:

- Антропоцентричности, где она функционирует как персонификации образов музыкальной драматургии. *Forte* и *piano* уподобляются театральным маскам, например, в концерте «Весна» из цикла «Времена года» А. Вивальди;

- Теоцентричности, где коррелятом оппозиции «тихо – громко» являются глубинные структуры, отражающие специфику эсхатологических мифов. Это выводит прежнюю парадигму метафизического единства мира на уровень сонатно-симфонической драматургии, примером чего является первая часть Концерта для клавира с оркестром *d-moll* И.С. Баха.

Громкостная динамика коррелирует с риторическими фигурами (предполагающие творение по заданному канону) и аффектами (которые теперь предусматривают нарушение канона, движение под руководством «страстей»), заостряя крайние «состояния» – пафос *forte* в аффектах и предельное «затихание» в риторических фигурах пауз. Постепенная поляризация внутри бинарной оппозиции «тихо – громко» стала следствием смены типа культурной целостности с «эстетики тождества» на «эстетику различий» (термины Ю.М. Лотмана).

В Третьей главе «Анализ трансформации модусов», состоящей из трех параграфов, в диахроническом срезе рассматриваются семантические коды динамических нюансов конца XVII века – XX века.

В параграфе 3.1. («Громкостная динамика в эпоху венских классиков») даются антропологические обоснования громкостной динамики в эпоху венских классиков. На смену барочной амбивалентности приходит строгий детерминизм. Громкостная динамика откликнулась на изменившиеся условия: между *piano* и *forte* возник новый тип связи – субординация, отражающая логику каузальных отношений. *Forte* в окончательно утвердившейся «фаустианской культуре» (О. Шпенглер) упрочивает свои позиции и выступает в роли импульса, призыва к действию. Тихое звучание отходит на второй план, становится от-

звучом, реакцией на активность *forte*, что не снимает исходных контрастов природного и культурного, чувства и разума.

Возникшие в это время топосы громкостной динамики внешне соответствовали установкам культуры, но глубинно были устремлены к восстановлению равновесия между иррациональным и рациональным. *Forte* и *piano* стали неотъемлемой частью структуры двухэлементного ядра: обобщенно-образное *forte* приобретало самоутверждающий характер, а *piano* уходило на второй план. Эта ситуация привела к многократному тиражированию их диалога в рамках сонатной формы и сонатно-симфонического цикла в целом:

- а) в структуре двухэлементного ядра главной партии: *forte* – *piano*;
- б) на уровне сонатной экспозиции. Соотношение главной и побочной партий в целом можно уподобить соотношению элементов внутри главной партии (аналогично акция – реакция, активное – пассивное, мужское – женское);
- в) на уровне сонатно-симфонического цикла *piano* раскрывается в медленной части, углубляя рефлекссию, погружая в сферу таинственного, неявленного.

В эпоху венских классиков наблюдается расслоение семантических кодов громкостной динамики: внешний пласт подчиняется эстетике долженствования, а внутренний пласт в отсутствии онтологической установки на вслушивание, отражает потребность в трансцендировании.

В эпоху Романтизма происходит дальнейшее заострение *forte* до *fortissimo*, а *piano* превращается в мираж. Затихания сменяются взрывами и наоборот. Так уход на *pppppp* в конце экспозиции Шестой симфонии П.И. Чайковского оборачивается невероятным всплеском (*sff*) в начале разработки. Громкостная динамика высвечивает изменения в понимании оппозиции «имманентное – трансцендентное» посредством следующих процессов:

- Знаком *трагической иронии* становится возникновение нового смысла у известных структур, которые превращаются в символы, за которыми проглядывается уже нечто иное. Возникает игра со «стандартом». Подобный процесс наиболее очевиден в сонатных *initio* Ф. Шуберта, например, в сонате *a-moll* op.42;

- Углубление единовременного контраста внешнего и внутреннего приводит к *эмансипации piano и forte*. Они обособляются, отражая только свою часть мира. Наиболее наглядно это проявилось в жанре миниатюры, где вновь проглядывается установка на моноаффектность. Однако теперь аффект стал психагогическим, отрицая собственную сопричастность универсальным кодам Бытия. Потребность в переживании полноты духовных чувств породило эстетизацию мгновения.

- Громкостная динамика является важнейшим признаком новых видов репризы: как ультрадинамической, так и экстенсивной репризы (термины В.А. Цуккермана). Снижение значения тематической составляющей в последней (так как конфликт к этому моменту уже оказывается исчерпанным) актуализирует онтологическую сущность тихого звучания, раскрывающуюся в созерцании и интроспективности.

- Рождается новый модус *piano*. Приоритет имманентного начала превращает *forte* в сверхъестественное, а *piano* – в противоестественное. Это позволило Е.В. Назайкинскому выделить особый модус: тишина – штиль. Он не отрицает социальное начало, заставляя почувствовать человека вне этой «оболочки», а единичность природного вызывает чувство гибельного одиночества.

Появление новых трактовок громкостной динамики в недрах Романтизма привело к попытке преодоления динамическими нюансами собственной природы и стремлению к радикальному обособлению *piano и forte*. Онтологически укорененные коды оппозиции «тихо – громко» не исчезли из музыки, а продолжали существовать в латентном виде, просвечивая поверх романтической парадигмы, что и стало залогом их актуализации в современной культуре.

Потребность в специальном феноменологическом осознании тихого и громкого звучания в XX веке крайне возросла. Динамические оттенки проникли даже в название сочинений, например, «Тихие песни» В.В. Сильвестрова, «*Crescendo e diminuendo*» Э.В. Денисова, «Слышу... Умолкло...» С.А. Губайдулиной, «*Pianissimo*» А.Г. Шнитке. Появляясь в заглавии, громкостная динамика дает установку на восприятие содержания музыки. Она восста-

навливает ранее отрицаемый статус эйдоса, раскрывая вербально не артикулируемые смыслы, сигнализирует об интуитивной потребности в онтологических константах Бытия. Вслушивание в сферу надындивидуального позволяет говорить о процессе десекуляризации, отмирании специфических регламентированных современной культурой форм и возникновении новых, способных воплотить сущностные основы рассматриваемого феномена:

- Абсолютизация *piano – forte*. Найденные эпохой романтизма модусы громкостной динамики сохраняются в XX веке. Различия между *piano* и *forte* усиливаются, стремясь к некоему запредельному выражению:

1. Возрастающая роль машин и механизмов и механистичности понимания жизни в целом, воспроизведение новых урбанистических звуков города реализуются посредством громких звуков, за которыми сокрыта мощь индивидуализированного (Скифская сюита С. Прокофьева, Симфонический фрагмент № 1 «Пасифик 231» А. Онеггера, балет «Болт» Д.Д. Шостаковича).

2. Протестом и вызовом всей предшествующей истории европейского искусства «прозвучал» «4.33» Дж. Кейджа. До сих пор не нашедшее однозначной трактовки, это произведение скользит на грани ироничной шутки и серьезного призыва прислушаться к «внутренней музыке» (термин В.Н. Сырова).

- Вследствие процесса ремифологизации происходит *восстановление метафизического единства оппозиции «тихо – громко»*, что проявилось в возрождении онтологизированного аффекта.

Впервые в XX веке громкостная динамика начинает осознаваться самостоятельной системой, способной стать одним из ведущих средств организации музыкальной ткани. Чередование фрагментов различной громкости может стать основой композиции. Такова, например, драматургия симфоний Г.А. Канчели, основанная на процессе динамического взаимодействия модусов *piano* и *forte*.

Л.П. Казанцева в аналитическом этюде, посвященном «Микрокосмосу» Б. Бартока «№ 46. Увеличение – уменьшение», называет динамические оттенки одним из параметров, структурирующих драматургию произведения. «Ясное олицетворение взаимоотрицающих идей процесса (развертывание – свертыва-

ние, усиление – ослабление, усложнение – упрощение, разгорание – угасание, сгущение – разрежение и т. д.) самодвижением элементов музыки впоследствии взято за принцип в более сложных партитурах наших современников – "*Crescendo e diminuendo*" Э.В. Денисова, "*Pianissimo*" А.Г. Шнитке»⁵. Неспецифическое музыкальное средство становится важнейшим формообразующим фактором.

Piano и *forte* функционируют как тон в сериалистических композициях, трансформируясь в пред-тематическую конструкцию серийного ряда. Они показывают особую онтологизированную меру звучности, которая репрезентирует модус вслушивания, выражается в градациях громкостной динамики внутри одного звука и осуществляется с помощью *crescendo* и *diminuendo* внутри одного динамического нюанса. Она структурирует всю музыкальную ткань в медитативной драматургии, реорганизует все слои музыкального произведения, превращая композицию в континуальный поток, актуализируя принципы культур канонического типа. Повинуясь извечному мифологическому сюжету «умирания – воскрешения», громкостная динамика, раскрываясь в музыке XX века как онтологический феномен, жертвует множеством индивидуальных семантических кодов, накопленных нововременной культурой ради вслушивания в универсальные коды Бытия.

В Заключении в интегративном определении громкостной динамики аккумулированы сущностные черты данной системы. Структурно-антропологический, онтологический и лингвистический аспекты функционирования *piano* и *forte* позволяют охарактеризовать громкостную динамику как неспецифически музыкальное средство выразительности, музыкально-знаковую систему: а) воспринимаемую на сенсорно-характеристическом уровне; б) опирающуюся на биологически закрепленную информацию, универсальные коды, заложенные в структуре психики человека; в) отражающую взаимодействие человека и мира внутри определенного типа культурной целостности.

⁵ Казанцева Л.П. Анализ музыкального содержания: Методическое пособие/АГК. Астрахань, 2002. – С. 42.

Семантические функции громкостной динамики содержат в себе черты надъисторического и исторического, надличностного и индивидуального. Их типология представляется возможной с учетом двух парадигм: искусства канонического типа и искусства неканонического типа. Для каждого из них свойственно собственное понимание смыслового качества феномена.

Миросозерцательная установка искусства «эстетики тождества» проецировала единовременный контраст предельности и беспредельности на все феномены Бытия. Громкостная динамика устанавливалась мерой сопряжения имманентного и трансцендентного, природного и культурного. Она репрезентировала целостное, симультанное, внеличностное, онтологически укорененное состояние. Приоритет вслушивания определялся смыслообразующим значением канона, присущим этому типу культурной целостности.

Напротив, в искусстве «эстетики различий» оппозиция «тихо – громко» приобретает иное значение, раскрывая социокультурный опыт конкретного человека. Ситуативность громкостной динамики смещает акцент на психологическую составляющую феномена, в нем на первый план выходит не диалог или мера, а функция, адекватность изображаемой эмоции. Это повлекло за собой трансформацию внутри оппозиции «тихо – громко». Для этой модели характерно последовательное «движение», следствием которого становится развитие путем контраста, что свойственно культурам неканонического типа. Фаустианская картина мира, с ее опорой на рациональное мышление, усилила различие между приведенными моделями, что стало импульсом к рассогласованию метафизического единства, вплоть до абсолютизации крайних значений *piano* и *forte*. Десекуляризация и ремифологизация, происходящие в XX веке, восстанавливают онтологическое понимание громкостной динамики как системы бинарных оппозиций, опирающейся на метафизические смыслы.

Исходя из проведенного анализа функционирования динамических средств в различные исторические периоды нововременной культуры, можно заключить, что в структуре феномена «*piano – forte*» отражена его глубинная корреляция с образованием новых форм и техник.

Средневековье было эпохой признания за оппозицией «тихо – громко» метафизических качеств, способных воплотить «умосозерцаемое» чувство (термин В.В. Медушевского). Обращенность к духовной стороне человеческой экзистенции давала возможность пережить это чувство как озарение, в котором в единовременном контрасте сосуществуют личностное и надличностное, имманентное и трансцендентное. Громкое и тихое звучание было символом двух миров («горнего и дольного») и двух голосов в мелизматическом органуме.

Дифференциация *piano* и *forte*, в эпоху Ренессанса, приобретших посюсторонность, инициировала возникновение имитаций. Музыкальная ткань начинает расчленяться на краткие построения, переходящие из голоса в голос. Возникла необходимость разграничения голосов на основе громкости: первое проведение, *forte*, символизировало импульс, ответ на *piano* – отклик на активность. Соотношение рельефа (громко) и фона (тихо) стало основой для возникновения концентрированного тематизма (термин В.Б. Вальковой).

«Террасообразная динамика» стала моделью концертной формы барокко. Антиномичность, игровое начало нашли свое воплощение в диалоге *forte* и *piano*. Воспринимаемые как два персонажа одной пьесы (как у А. Вивальди) или как две грани метафизического целого (как у И.С. Баха), они превратились в важнейшее структурное звено композиции.

Громкостная динамика явилась одним из главных атрибутов формирования сонатно-симфонического цикла, реализуя принцип приоритета разума над чувством. Возникший новый тип связи – субординация громкого и тихого звучаний – становится организующим принципом на различных уровнях смыслообразования в структуре двухэлементного ядра главной партии, в экспозиции сонатной формы между главной и побочной партиями. Она проявляется и в динамическом контрасте I и II частей. Типизация и подчинение этикету превращает громкостную динамику в топос, тем самым провоцируя начало эмансипации *forte* и *piano*. Этот процесс нашел свое продолжение в романтическую эпоху.

Новым шагом в осознании динамических нюансов стал XX век, в течение которого внутри оппозиции «тихо – громко» восстанавливается онтологически

укорененная целостность. Громкостная динамика приобретает новые значения. Выстроенная по принципу серийного ряда, коррелируемая числом, она становится важным параметром композиционного процесса. Возникает и обратная связь: феномен диктует особый темп и драматургию, например, в минималистских опусах имманентные качества тихого звучания, с его тенденцией к статичности, длению, позволяют достичь психологического эффекта «погружения» в музыкальный паттерн.

Итак, являясь одним из фундаментальных свойств музыкального искусства, громкостная динамика открывает перед слушателем возможность соприкосновения со сферой метафизического бытия звука, а модусы *piano* и *forte* доказывают возможности неспецифически музыкальных средств выразительности в области генерирования наиболее важных смыслов в пространстве содержания музыки.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. *Рыбкова (Шутова), И.В.* Громкостная динамика как проявление древней гармонии мира [Текст] / И.В. Шутова // Известия Самарского научного центра РАН, Т. 11, Вып. 4, № 6 – Самара, 2009. – С. 1664 – 1666.

2. *Рыбкова (Шутова), И.В.* Онтологические модусы громкостной динамики [Текст] / И.В. Шутова // Искусство и образование. – М., 2010. – № 1. – С. 69 – 74.

3. *Рыбкова (Шутова), И.В.* *Piano* и *forte* – опыт категориального анализа [Текст] / И.В. Шутова // Проблемы художественной культуры в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство: Сборник научных статей по материалам VI Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2008. – С. 113–118;

4. *Рыбкова (Шутова), И.В.* XX век: метафизика громкостной динамики [Текст] / И.В. Шутова // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире: Сборник по материалам международной научно-практической конферен-

ции. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2009. – С. 152–157;

5. *Рыбкова (Шутова), И.В.* Громкостная динамика в контексте двоиных и троиных систем [Текст] / И.В. Шутова // Актуальные вопросы искусствознания: человек – текст – культура: Сборник статей по материалам VII Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2009. – С. 83–88;

6. *Рыбкова (Шутова), И.В.* Громкостная динамика в контексте культуры древней Индии [Текст] / И.В. Шутова // Актуальные проблемы искусствознания: музыка – личность – культура: Сборник по материалам VIII Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2009. – С. 110–115;

7. *Рыбкова (Шутова), И.В.* Громкостная динамика в синергетическом контексте [Текст] / И.В. Шутова // Художественное образование: преемственность и традиции: Сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 95-летию Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2008. – С. 47–53;

8. *Рыбкова (Шутова), И.В.* Громкостная динамика в системе эстетических категорий Ренессанса [Текст] / И.В. Шутова // Исследования молодых ученых: По материалам научно-практической конференции аспирантов 22 – 23 марта 2009 года. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2009. – С. 110–120;

9. *Рыбкова (Шутова), И.В.* Метафизика музыкальной тишины [Текст] / И.В. Шутова // Проблемы художественной культуры в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство: Межвузовский сборник научных статей по материалам региональной научно-творческой конференции студентов и аспирантов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2003. – С. 93–95;

10. Рыбкова (Шутова), И.В. О смысловых ликах *piano* и *forte* в музыке Возрождения [Текст] / И.В. Шутова // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство: Сборник научных статей по материалам Открытой межвузовской научно-практической конференции студентов и аспирантов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2005. – С. 151–153;

11. Рыбкова (Шутова), И.В. Структурные принципы музыкальной тишины [Текст] / И.В. Шутова // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство: Сборник научных статей по материалам V Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2006. – С. 116–119.

Подписано к печати 25.04.2011г. Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная
Печать трафаретная. Гарнитура «Тайме». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 1,6. Тираж 100. Заказ 8

ФГОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова».
410012, Саратов, проспект Кирова, 1