

Севостьянова Лилия Васильевна

ТЕОРИЯ В. П. БОБРОВСКОГО О ПЕРЕМЕННОСТИ ФУНКЦИЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ В ОРБИТЕ СИНЕРГЕТИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ

Статья адресована студентам музыкальных вузов и изложена в лекционном жанре. Её новизна заключается в том, что теория В. П. Бобровского о переменности функций музыкальной формы помещается в синергетический контекст. Это представляется правомерным, поскольку у Бобровского речь идёт о том, как в рамках одного произведения исходная система композиционной организации трансформируется в другую на основе превращения детерминистических процессов в вероятностные.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/12-2/44.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. II. С. 165-168. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hlist@gramota.net

УДК 781.5

Искусствоведение

Статья адресована студентам музыкальных вузов и изложена в лекционном жанре. Её новизна заключается в том, что теория В. П. Бобровского о переменности функций музыкальной формы помещается в синергетический контекст. Это представляется правомерным, поскольку у Бобровского речь идёт о том, как в рамках одного произведения исходная система композиционной организации трансформируется в другую на основе превращения детерминистических процессов в вероятностные.

Ключевые слова и фразы: композиционное отклонение; композиционная модуляция; композиционный эллипсис; бифуркация; аттрактор; чёрная дыра; фрактальные объекты.

Севостьянова Лилия Васильевна, к. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
spresso4@gmail.com

ТЕОРИЯ В. П. БОБРОВСКОГО О ПЕРЕМЕННОСТИ ФУНКЦИЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ В ОРБИТЕ СИНЕРГЕТИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ®

В 1970 и 1978 годах были опубликованы два исследования В. П. Бобровского: «О переменности функций музыкальной формы» [1] и «Функциональные основы музыкальной формы» [2]. Их новаторский дух связан с выделением в самостоятельный класс явлений композиционной неоднозначности, основанных на подвижном совмещении функций. Автор отчётливо дифференцирует композиционные отклонения, модуляции и эллипсисы.

По мнению Бобровского, в случаях композиционных отклонений формообразование чаще всего удерживается в рамках заданной формы. Композиционная модуляция как более мощное явление приводит к изменению формы при сохранении исходного тематизма. Автор разграничивает три типа модулирующих композиций – восходящую, нисходящую и остающуюся в пределах исходного ранга формы, но со смещением акцентов её разделов. И наконец, композиционный эллипсис создаёт внезапный обрыв исходной композиции и формирование иной формы на новом тематизме. Сразу же уточним, что композиционная модуляция может быть сопряжена с введением нового тематизма, равно как и в условиях эллипсиса возможно сохранение исходного темообразования.

В условиях XXI века столь динамичные процессы самоорганизации композиционных систем уместно рассмотреть в оптике синергетики. Рождённая в области точных наук, она обрела междисциплинарное значение, что демонстрируют исследования И. А. Евина [4], Ю. М. Лотмана [5], Г. Г. Москальчук [6] и других.

Начнём с тех случаев, в которых композиционные отклонения не нарушают общего решения, обогащая его признаками формы второго плана. Бобровский находит эти тенденции в структуре периода с разрастающимся вторым предложением. Пример такого рода явлений он приводит в своём втором фундаментальном исследовании «Функциональные основы музыкальной формы» [2], где среди аналитических этюдов помещает анализ Прелюдии *h-moll* Шопена. Следует напомнить об основном событии первого предложения периода прелюдии. Это нарушение заданной фактурной ситуации (мелодия находится в низком регистре, а регулярный и ритмически неизменный аккомпанемент – над ней), прорыв мелодической линии в верхний регистр и подкрепление значимости данного явления образованием «добавочного тематического импульса» (термин В. П. Бобровского). Налицо фактор флуктуации – «отклонения мгновенных значений величин от их средних значений» [3, с. 19].

Во втором предложении периода, несмотря на повторение добавочного тематического импульса и даже оформление его в периодическую структуру из двух предложений («период в периоде» по Бобровскому), флуктуация затухает, поскольку новый тематизм помещается в исходную фактурную среду. Вся система входит в состояние равновесия и потому композиционный профиль произведения в целом не меняется, но обогащается дополнительными штрихами нескольких форм второго плана, подчинённых основному композиционному решению. Возникшая в первом предложении флуктуация рождает «чувство надежды», а её «погашение» во втором предложении – «ощущение безнадежности» [2, с. 284].

Активизация флуктуаций способна зафиксировать перелом и сильную неустойчивость развития, обретая значение бифуркации (от лат. *bifurcus* – двузубый, раздвоенный), приводящей к изменению исходной структуры. Начавшись как период, композиция демонстрирует моделирующий переход в систему другого формообразования. В Прелюдии Шопена *fis-moll* Бобровский обнаруживает модуляцию в простую репризную трёхчастную форму. Это происходит благодаря усиленной гармонической напряжённости второго предложения, бесцельно перерастающего в развивающую середину, после которой требуется реприза и большая зона кодового аттрактора, «т.е. вида конечного состояния или хода эволюции... системы» [7, с. 65].

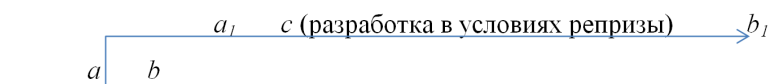
В. П. Бобровский находит многочисленные примеры композиционных модуляций и вне структуры периода. Среди них преобладает движение от формы более низкого к форме более высокого ранга. Так, восходящий профиль формообразования он фиксирует в открытой В. А. Цуккерманом «прогрессирующей форме» [10]. Опираясь на собственную концепцию, Бобровский предлагает другой вариант её названия – «модулирующая

форма». В анализе побочной партии из Увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского исследователь подчёркивает сильную динамизацию первой репризы формы (зона флуктуации) и её дальнейшее возрастание по рангу в динамическую простую трёхчастную композицию, напряжённый секвенционный поток середины которой представляет собой бифуркационный процесс, поскольку именно здесь изменяется профиль форм. В значении аттрактора, т.е. конечного состояния системы, выступает кода побочной партии, фиксирующая итоговую самостоятельную позицию лирической темы любви как некоего самодостаточного «острова», которого ещё не коснулись внешние «бури».

Рассматривая финал Шестой симфонии Чайковского, Бобровский делает вывод, что «при основной роли специальных композиционных функций простой трёхчастной формы в *Adagio* возникают добавочные функции сонатной формы» [1, с. 146].

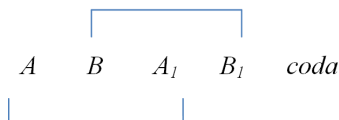
Вместе с тем композиционный профиль *Adagio* можно трактовать иначе, учитывая огромный динамический рост на протяжении всей композиции.

Присутствие ярко выраженного перелома во второй теме (*D-dur*) свидетельствует о флуктуационной вспышке, кардинальное видоизменение первой темы в репризе представляет бифуркационную зону, буквально разрушающую общий профиль формообразования. Отклонение в разработку выливается в новый раздел, где бифуркация основной темы на сменяющих друг друга органичных пунктах субдоминанты и доминанты превращает этот раздел в собственную разработочную зону, обретающую функцию второй середины (первая сопряжена со звучанием второй темы в тональности *D-dur*), после чего следует реприза второй темы со вторичными признаками коды (органичный пункт на тонике и общее масштабное сжатие). И тогда система простого формообразования модулирует в тот тип формы, который соответствует цуккермановскому термину «прогрессирующая» или термину Бобровского «модулирующая».



Налицо восходящая композиционная модуляция из типовой трёхчастной формы в её разновидность, столь любимую Чайковским. При этом активность бифуркационной зоны, способствующая изменению композиционной системы, заряжена мощной энергетикой сонатных процессов.

Композиционную модуляцию в ранге одного типа формы Бобровский рассматривает на примере второй баллады Шопена, запечатлевая её в следующей схеме:



Суть модуляционного процесса заключается в том, что тема *A* – первоначально светлая, нежная, композиционно завершенная (простая трёхчастная форма), при втором появлении, которое должно было бы выполнить функцию репризы сложной трёхчастной композиции, после вихревого «шторма» эпизодической темы *B* теряет все свои экспозиционные качества. Раздел *A1* – это огромная бифуркационная зона, кардинально меняющая расстановку сил. Пронизанная губительным воздействием разрушительных интенций темы *B*, она «покоряется» их натиску. Поэтому композиция из *A B A1* превращается в *B A1 B1*, где вторая тема подчиняет себе всё. Это подтверждает огромная катастрофическая кода, характер которой унаследован от темы *B*. Её можно ассоциировать с синергетическим понятием «чёрная дыра», где «плотность материи столь велика, что даже свет не может вырваться из неё наружу, она растёт, поглощая всё...» [7, с. 197]. «Чёрные дыры соответствуют крайнему случаю необратимости, выполняя роль резервуара отрицательной энергии» [Там же, с. 198].

Аналогичная и даже ещё более интенсивная «чёрная дыра» появляется в коде Первой баллады Шопена. Это происходит потому, что заявка на зеркальную репризу сонатной формы произведения не получает своего подтверждения. После побочной партии в репризе главная партия звучит как фрагмент вместо целого, целиком построена на доминантовом органичном пункте и становится предыктом к коде-катастрофе – истинной чёрной дыре, попадая в которую разрушается вся материя, в том числе и интонации главной партии, которые буквально обрушиваются в пропасть.

Показательно, что во Второй сонате *b-moll* Шопена эта тенденция доводится до предела. В неполной репризе звучит только побочная партия. Главная же партия, резко сжимаясь, целиком уходит в кодовый раздел. Являясь выражением итога, эта кода предстаёт в облике «странный аттрактора», поскольку «странные аттракторы» характеризуются не целыми, а дробными размерностями. Они являются «фрактальными объектами» [Там же, с. 68]. Помещаясь в самый низкий регистр, тематизм главной партии в коде звучит не взволнованно, а угрожающе негативно, а его дробный алгоритм «с фрактальными размерностями порождает такие типы поведения, которые невозможно предсказать» [Там же, с. 69]. Поэтому в первой части сонаты *b-moll* можно обнаружить признаки нисходящей композиционной модуляции из сонатной формы в трёхчастную, что является важнейшим признаком трагизма её содержания.

Интересный пример композиционной модуляции в форму того же ранга, что и исходная, представляет финал Третьего квартета Шостаковича (V часть). Он начинается в модусе классического пятичастного рондо ($a b a_1 c a_2$), где первый эпизод (b) близок рефрену и имеет вальсообразную жанровую генетику, а второй (c) – более контрастен своим жанровым уклоном (полька в *A-dur*). Однако последнее проведение рефрена наполняется флуктуационным напряжением и вливается в разработочную зону бифуркации, кульминацией которой становится возвращение темы трагической пассакалии из предыдущей (четвёртой) части. Результатом становится осуществлённая после этого раздела композиционная модуляция в концентрическую форму. Эпизоды сжато следуют в обратном порядке, а основная тема завершает часть, охватывая и зону кодового аттрактора, в которой бестелесность звучания словно выводит в пределы нового измерения, которое А. Шнитке называл «четвёртым». Образуется схема

$$\begin{array}{l} \text{вст. } a b a_1 c a_2 \text{ разработка с включением темы пассакалии } c_1 \quad b_1 a_3 \text{ coda} \\ F d F A F \quad \quad \quad a F F \end{array}$$

В Третьем скерцо Шопена влияние композиционной модуляции возрастает. Произведение начинается в сложной трёхчастной форме, поскольку первый раздел А обладает композиционным абрисом простой трёхчастной репризной формы. Однако в основной теме скрываются два флуктуационных момента: внутренняя двухэлементная контрастность, соответствующая условиям главной партии сонатной формы, и отсутствие в конце полной каденции.

Второй раздел *D* и по своей тональной позиции (одноимённый лад), и по структурной оформленности (простая трёхчастная форма), и по уровню тематического контраста представляет собой типичное трио сложной формы. Однако в общей репризе (A_1) обнаруживается большая бифуркационная зона. Основная тема теряет репризный раздел, а её середина уподобляется связующей партии. В теме B_1 конец репризы наполняется неустойчивостью и превращается в предыкт к коде, представляющей собой аттрактор, утверждающий приоритетные позиции трагического начала. Итак, композиционная модуляция направлена от сложной трёхчастной к форме «более высокого ранга» (Бобровский) – сонатной.

И наконец, исследователь вводит понятие композиционного эллипсиса, сущность которого составляют «обрыв развития формы на данном тематизме, пропуск необходимого звена (целого раздела формы) и переход на основе отключения функций к вновь возникающему процессу становления формы на новом материале» [1, с. 181].

Наиболее подходящие условия для эллипсиса предоставляет контрастно-составная форма. Один из интереснейших примеров композиционного эллипсиса содержится в Восьмой новеллетте Р. Шумана, первый раздел которой поначалу вполне отвечает условиям рондо. Однако после второго эпизода появляется большая кода, выступающая практически как самостоятельный структурно оформленный раздел, в центре которого находится новая тема «*Stimul aus cler Ferne*» – «Голос издалека», а рефрен вслед за ней не возобновляется. Этот эллиптический обрыв завершает первый раздел пьесы, после чего начинается второй раздел контрастно-составной формы, совмещающий черты сложной трёхчастной и концентрической формы. Единственное связующее звено – это тема «*Stimul aus cler Ferne*», которая оказывается центром или осью симметрии у концентрического абриса композиции и «воплощает голос поэзии, пробивающий путь к человеческому сердцу сквозь шум и суету жизни» [Там же, с. 69].

В контрастно-составной форме финала Седьмого квартета Шостаковича, состоящего из двух частей, первая из них – стремительная, несущаяся наподобие смерча fuga – резко обрывается путём композиционного эллипсиса, отсекающего репризный раздел. Усилиями главной партии I части, предстающей в предельном фактурном уплотнении и восклицательной динамике, лирическая тема II части, основанная на интонационных ресурсах побочной партии I части – искажённая, кричащая, протестующая, – буквально вырывается из «пылающей адской воронки» фуги, прекращая её на кульминационном разделе. Благодаря этой мощнейшей бифуркационной зоне в финале очерчивается особое символическое измерение пространства, основанное на бинарии «низ – верх», fuga – вальс. Во втором разделе финала возникает характерный признак полёта в зависающую над земными координатами бездну. В разреженном пространстве второго раздела финала остаются только двое – Ты (тема фуги, трансформированная в призрачный вальс) и Я (пиццикатная версия главной партии I части). Они существуют вне временных координат, где беспрерывен и бесконечен их диалог, вечный рисунок танца двух созвучных душ, двух мировых субстанций, двух бытийственных первооснов. Это обусловлено мемориальным замыслом квартета, посвящённого памяти жены композитора Н. В. Шостакович [9].

Таким образом, синергетическая концепция динамических процессов обретает актуальность в отношении к теории переменности функции музыкальной формы, где «при переходе от равновесных условий к сильно неравновесным мы переходим от повторяющегося и общего к уникальному и специфическому» [8, с. 57]. Этот фактор является убедительным свидетельством сближения процессов точных и гуманитарных наук, поскольку в конечном итоге и те, и другие отражают меняющееся состояние картины мира, выражаемой несводимыми вероятностными представлениями, которые «оперируют с возможностью событий, но не сводят реальное индивидуальное событие к выводимому, предсказуемому следствию» [7, с. 224].

Аналитические материалы

Бетховен. «К Элизе».

Чайковский. Третий квартет, III часть.

Прокофьев. I соната для скрипки и фортепиано, IV часть.

Шостакович. Прелюдия для фортепиано, ор. 34, № 24.

Шостакович. Десятая симфония, III часть.

Список литературы

1. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 228 с.
2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 331 с.
3. Василькова В. В. Порядок и хаос в развитии социальных систем (синергетика и теория социальной самоорганизации). СПб.: Лань, 1999. 480 с.
4. Евин И. А. Искусство и синергетика. М.: Едиториал УРСС, 2004. 164 с.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2001. 703 с.
6. Москальчук Г. Г. Структура текста как синергетический процесс. М.: УРСС, 2003. 296 с.
7. Пригожин И., Стенгерс И. Время. Хаос. Квант. К решению парадокса времени. М.: Едиториал УРСС, 2003. 240 с.
8. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. М.: КомКнига, 2005. 296 с.
9. Севостьянова Л. В. Символика детства в квартетах Д. Д. Шостаковича: монографический очерк // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире. Саратов, 2009. С. 127-135.
10. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Советский композитор, 1970. 560 с.

**V. P. BOBROVSKY'S THEORY ON VARIABILITY OF THE MUSICAL
FORM FUNCTIONS THROUGH THE LENSES OF SYNERGETIC PROCESSES**

Sevost'yanova Liliya Vasil'evna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
spresso4@gmail.com

The article addresses musical higher school students and is presented in lecture genre. Its originality involves the fact that V. P. Bobrovsky's theory on the variability of the musical form functions is placed into synergetic context. The author considers it appropriate since Bobrovsky speaks on how within the framework of the same composition the original system of compositional organization transforms into other system on the basis of the transition of deterministic processes into probabilistic ones.

Key words and phrases: compositional deviation; compositional modulation; compositional ellipse; bifurcation; attractor; black hole; fractal objects.

УДК 908

Исторические науки и археология

В статье рассматриваются возможности «устной истории» как нетрадиционного источника исторического знания. Автор анализирует воспоминания применительно к истории исчезнувших деревень Колосовского района Омской области. Приведены конкретные воспоминания бывших жителей деревень, показан их потенциал для изучения истории основания селений и развития в советский период. Полученные результаты могут быть использованы при разработке учебных курсов по регионоведческой тематике, при подготовке научной и учебной литературы по проблемам региона, а также при комплектовании источниковой базы краеведческих исследований.

Ключевые слова и фразы: новая локальная история; сельская история; краеведение; воспоминания; Омская область; Колосовский район; исчезнувшая деревня; советский период.

Соколова Евгения Валерьевна, к.и.н., доцент

Омский государственный аграрный университет имени П. А. Столыпина (филиал) в г. Таре
lev-15@mail.ru

**МАТЕРИАЛЫ «УСТНОЙ ИСТОРИИ» КАК ИСТОЧНИК ПО ИЗУЧЕНИЮ
ИСЧЕЗНУВШИХ ДЕРЕВЕНЬ КОЛОСОВСКОГО РАЙОНА ОМСКОЙ ОБЛАСТИ[©]**

Работа публикуется при поддержке РФФИ Проекта № НР 15-46-04028/15.

Сегодня в условиях повышенного внимания к сельской истории становится все более актуальным изучение её истории и культуры. Это связано ещё и с тем, что сегодня в научный оборот активно вводятся новые источники информации, в том числе и нетрадиционные для исторической науки [7]. К последним относятся и материалы «устной истории» (воспоминания). Они позволяют увидеть происходящие процессы со стороны самого участника, а не с позиций государственной власти. Это особо ценно, поскольку очевидцы событий уходят из жизни, а вместе с этим исчезает возможность целостно, всесторонне изучить историю государства в целом и отдельного района, как его частицы, в частности.

Цель данной публикации – показать возможности воспоминаний для изучения истории исчезнувших деревень Колосовского района Омской области.

Большую часть в воспоминаниях старожилов занимают воспоминания об образовании селений и внешнем облике деревень. Приведём несколько примеров.