

Семыкин Валерий Григорьевич

ДРАМАТУРГИЯ ОДНОЧАСТНОЙ СОНАТЫ В КОНТЕКСТЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ПОНИМАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ А. СКРЯБИНА)

В статье определяется специфика анализа музыкальной драматургии и художественного содержания образцов одночастной фортепианной сонаты в контексте функциональной теории В. Бобровского и выделяются познавательные процедуры, необходимые для начального этапа создания исполнительской интерпретации музыки. Теоретические положения подтверждаются результатами наблюдений над драматургическими особенностями одночастных фортепианных сонат А. Скрябина.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2014/8/34.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2014. № 8 (86). С. 153-158. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2014/8/

© 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: almanac@gramota.net

Список литературы

1. **Кудинова Е. А.** Концепт и его соотнесение с лексико-семантическим полем // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2008. № 1 (1). Ч. 2. С. 48-50.
2. **Панова Л. Г.** Грех как религиозный концепт (на примере русского слова «грех» и итальянского «peccato») // Логический анализ языка: языки этики / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко, Н. К. Рябцева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 167-177.
3. **Collins Cobuild English Dictionary for Advanced Learners.** The University of Birmingham, 2001. 1824 p.
4. **Joyce J.** A Portrait of the Artist as a Young Man. Moscow: Progress Publishers, 1982. 588 p.
5. **Webster's Elementary Dictionary** / ed. by G. and C. Merriam. New York, 1962. 739 p.

LINGUO-COGNITIVE MODELING OF CONCEPT *CHRISTIAN SPIRITUALITY* IN THE MODERN ENGLISH LANGUAGE. HIERARCHY OF SEMANTIC FEATURES. LANGUAGE EXPLICATION OF CONCEPT

Sarkisyan Mariana Robertovna, Ph. D. in Philology
Pyatigorsk State Linguistic University
smarianne@yandex.ru

The article is an attempt of the analysis of concept as a hierarchically structured dynamic unit of mental level and is devoted to the research of the content and structure of the concept *CHRISTIAN SPIRITUALITY*. In the work the author carries out the linguo-cognitive modeling of this concept by singling out meaningful semantic features, establishing their hierarchy and identifying the mechanism of their communicative focalization. The analysis of the concept *CHRISTIAN SPIRITUALITY* enabled to determine its structure and identify the means of verbalization during a communicative act.

Key words and phrases: concept *CHRISTIAN SPIRITUALITY*; sense components; macro-area; area; hierarchical model; means of language explication of concept *CHRISTIAN SPIRITUALITY*.

УДК 78.082.2

Искусствоведение

В статье определяется специфика анализа музыкальной драматургии и художественного содержания образцов одночастной фортепианной сонаты в контексте функциональной теории В. Бобровского и выделяются познавательные процедуры, необходимые для начального этапа создания исполнительской интерпретации музыки. Теоретические положения подтверждаются результатами наблюдений над драматургическими особенностями одночастных фортепианных сонат А. Скрябина.

Ключевые слова и фразы: музыкальная драматургия; сонатное *allegro*; одночастная соната; формообразование; функциональная теория; музыкальная композиция; музыкальное событие; сонаты А. Скрябина.

Семыкин Валерий Григорьевич, доцент

Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева, Украина
valeriisemikin@mail.ru

**ДРАМАТУРГИЯ ОДНОЧАСТНОЙ СОНАТЫ В КОНТЕКСТЕ
ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ПОНИМАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ А. СКРЯБИНА)[©]**

Одной из важных задач анализа музыкального произведения является осознание специфики его драматургического развития. Само же исследование проблем музыкальной драматургии непосредственно связано с вопросами воплощения художественного содержания в музыке. Поэтому знание законов и принципов построения музыкальной композиции является необходимым не только для композиторов, как авторов художественных текстов, но и для исполнителей, как их интерпретаторов, выступающих посредниками между автором и слушателем. Данное утверждение актуализирует теоретическую проблему изучения особенностей музыкальной драматургии произведений разных жанров и практического воплощения ее принципов в исполнительской деятельности. Одними из самых сложных для анализа выступают образцы сонаты, в частности сонатного *allegro*, которое преобладает в большинстве первых частей сонатно-симфонического цикла. Сложность анализа связана с тем, что соната в своеобразной музыкальной форме и специфическими средствами музыкальной выразительности воплощает философские законы диалектики. В ее отдельном жанровом подвиде – одночастной сонате – музыкальная драматургия сонатного *allegro* характеризуется не только особой напряженностью, но и дополнительной сложностью, как для музыковедческого анализа, так и для исполнительного воплощения.

В самом общем определении под музыкальной драматургией мы понимаем процесс формообразования и разветвления музыкального действия, что приводит к осознанию сюжетно-образной концепции музыкального

произведения. Вопросы формообразования и музыкальной драматургии с различных позиций исследовались в работах Б. Асафьева [1], В. Бобровского [2], Н. Горюхиной [3], Л. Мазеля [8-9], Е. Назайкинского [10-12], М. Тица [14], В. Цуккермана [15-16], Т. Черновой [17] и др. Опираясь на эти фундаментальные теоретические труды, автор статьи ставит целью выявить специфику функционального анализа музыкальной драматургии и художественного содержания образцов одночастной фортепианной сонаты, а также выделить его составляющие как необходимые компоненты исполнительского анализа музыки, где заявленные познавательные процедуры выступают начальным этапом в создании исполнительской интерпретации.

В связи с этим встает вопрос дефинитивного анализа понятий музыкальной драматургии, музыкальной формы и музыкальной композиции, с помощью которых можно прийти к осознанию особенностей протекающих процессов музыкальной драматургии в каждом отдельно взятом музыкальном произведении.

В широком смысле классическое академическое музыковедение интерпретирует музыкальную форму как целостную, организованную систему музыкальных средств, направленных на воплощение художественного содержания и донесения его до слушателя [10, с. 45]. Исследуя взаимосвязь понятий музыкальной формы и музыкальной композиции, Е. Назайкинский в понятии музыкальной формы выделяет наличие нескольких существенных для музыкальной практики аспектов: такое понятие охватывает (1) систему средств музыкальной выразительности, (2) интерпретацию формы в узком смысле как временной структуры, которая распространяется на связи музыкальных построений различных масштабов и (3) крупномасштабную временную схему произведения, куда включено количество, местоположение и качественные взаимосвязи частей целого [Там же, с. 45-46]. Также российский исследователь выделяет еще два важных момента: во-первых, форма в философском ее понимании является способом существования содержания; во-вторых, она содержит и определенный организационный момент, то есть непосредственно структуру звуковой целостности. Поэтому понятия музыкальной формы и музыкального построения Е. Назайкинский считает синонимичными. С целью научной конкретизации музыковед предлагает употреблять понятие формы с позиций философско-эстетической интерпретации, а музыкального построения, конфигурации, структуры – в аспекте организации материала.

В определении понятия музыкальной композиции мы также опираемся на дефиницию Е. Назайкинского, который понимает композицию как «реализованный в произведении временной план его развертывания, который характеризуется в рамках высшего масштабного-временного уровня восприятия особым ритмом в последовательности частей, их функциональными отношениями» [Там же, с. 48]. Музыковед отмечает, что такой временной план развертывания служит воплощению художественного содержания, а также управляет процессом слушательского восприятия.

Теоретические аспекты исследования драматургии одночастной фортепианной сонаты в ее взаимосвязи с воплощением художественного содержания мы рассматриваем в фокусе функциональной теории музыкальных форм В. Бобровского. Универсальность функционального метода заключается в том, что он базируется на принципах системного подхода к музыкальному искусству и, с нашей точки зрения, является необходимым в исследовательской работе как музыковедов, так и исполнителей. Именно с его помощью можно создать осмысленную и целостную концепцию исполнительской интерпретации. Драматургическая концепция В. Бобровского позволяет проанализировать основные содержательные и композиционные процессы, присущие сонатному циклу в целом и сонатной форме в частности. В контексте исследования принципов драматургии одночастной сонаты анализ указанных процессов выступает ключевым импульсом в создании исполнительских интерпретаций. В исполнительской деятельности функциональный анализ, с одной стороны, опирается на исполнительское чувство момента времени, музыкальных событий и их связи, с другой стороны – целостности и осмысленности исполнительской интерпретации можно достичь только после предварительного функционального анализа музыкального произведения.

Согласно теории В. Бобровского, в построении музыкального произведения ведущим выступает единство логических и композиционных функций, которое и определяет его форму. В своем фундаментальном труде «Функциональные основы музыкальной формы» он неоднократно обращается к определению понятия музыкальной формы, постепенно продвигаясь от абстрактного к конкретному. Так, в начале исследования В. Бобровский кратко формулирует понятие музыкальной формы как многоуровневой иерархической системы, «элементы которой обладают двумя неразрывно связанными между собой сторонами – функциональной и структурной» [2, с. 13]. Под функциональной стороной исследователь понимает все, что касается смысла и роли элемента в системе, а под структурной – все, что касается его внутреннего строения. В результате проведенного исследования функциональных основ музыкальной формы В. Бобровский приходит к емкому и многоуровневому определению понятия. Под музыкальной формой русский исследователь понимает художественный феномен, в котором одновременно осуществляются (1) проекция художественной идеи на интонационную «плоть» и (2) определение времени с помощью интонационных соединений. Такое толкование отражает два взаимодополняющих аспекта понимания формы – с позиции ее (1) драматургии и (2) композиции. Опираясь на такое понимание, музыковед предлагает дефиницию музыкальной формы, которая стала определяющей и в нашем подходе к изучению специфики драматургии одночастной сонаты: «Музыкальная форма – это функционально подвижный процесс интонационного воплощения определенной художественной идеи. Процесс этот возникает в результате переплавки отраженных в сознании личностей жизненных реалий и создает организованную систему внутренне соединенных моментов времени» [Там же, с. 328]. Данное определение В. Бобровского акцентирует взаимосвязь законов музыкальной драматургии со спецификой воплощения художественного содержания музыки.

Опираясь на положения Б. Асафьева о трёх основных видах функций всеобщего музыкального развития (триада i:m:t), проявляющихся на всех его уровнях [1], и на их определение в работе И. Способина [13], В. Бобровский выстраивает стройную систему логико-композиционных функций, которая охватывает общие логические, общие композиционные и специальные композиционные функции. Пять общих логических функций музыкальной композиции В. Бобровский выводит из общности музыкального развития с логикой речевого построения. В таком случае:

- начальный импульс (т.е. «i» в триаде) выступает в виде изложения самой темы и изложения вступления к теме (где второй вариант возможен, но не обязателен);
- движение («m» в триаде) может возникать в двух равновероятных значениях срединной и соединительной функций;
- завершение («t» в триаде) появляется в заключительных оборотах, под которыми понимаются кадансы, дополнения, коды.

В исследовании принципов драматургии одночастной сонаты ключевыми становятся замечания В. Бобровского о том, что общие логические функции демонстрируют тот уровень асафьевской триады, который «объединяет музыку не только с процессом речи, но и с другими искусствами, основанными на процессуальном раскрытии содержания» [2, с. 26]. Кроме того, общие логические функции выступают стабильным компонентом системы функциональных основ музыкальной формы: они являются наиболее устойчивыми в историческом и стилистическом планах, т.е. действуют во все эпохи истории музыкального искусства и во всех его стилях.

Применение данных положений о логико-композиционных функциях рассмотрим на примере выявления драматургических особенностей одночастных сонат для фортепиано А. Скрябина. Первый образец ярко выраженной сонатной одночастности представлен Пятой сонатой композитора. Две темы её вступления не просто демонстрируют проявление начального импульса (т.е. «i» в триаде), но и представляют основной конфликт произведения, разворачивающийся между образами хаоса (первая тема вступления) и космоса (вторая тема вступления). Значимость тем вступления подчеркивается их появлением перед разработкой и в коде, где они, соответственно, представляют проявление функций движения («m» в триаде) и завершения («t» в триаде). Экспозиция главной и побочной тем также демонстрирует действие начального импульса, представленного в виде сопоставления образов движения (главная тема) и статичности (побочная тема).

Общие и специальные композиционные функции, в отличие от логических, проявляются в условиях действия непосредственных структурных закономерностей. Так, в контексте общих композиционных функций начальный импульс может получить значение изложения вступления и первой и последующих тем; развитие – охватывать не только срединные и соединительные разделы, но и предикт к новой теме или к репризе; а завершение может воплощаться в виде дополнения, репризы или коды. Таким образом, начальный импульс, функцию которого выполняют первая и вторая темы вступления к Пятой сонате, в общей драматургии произведения представляет собой самостоятельное вступление ко всей сонатной форме, которое, в свою очередь, состоит из двух четко выраженных эпизодов. Так, второй эпизод обладает чертами трёхчастности с развивающей серединой и динамической репризой.

На уровне конкретных композиционных форм вступают в действие специальные композиционные функции. В связи с тем, что одночастная фортепианная соната, обычно, в своей основе имеет форму сонатного *allegro*, часто осложненного действием композиционных принципов других форм, специальные композиционные функции мы констатируем на уровне композиционной формы именно сонатного *allegro*. Первая функция начального импульса реализуется в главной и побочных партиях, функция движения воплощается в связующей партии, разработке и предикте, а заключительная получает вид дополнения, коды, заключительной партии или последнего раздела побочной партии.

Действие драматургических принципов других форм в одночастной сонате проявляется на различных уровнях. Так, в Пятой сонате А. Скрябина можно констатировать проявление принципов рондальности благодаря появлению тем вступления перед разработкой и в коде. Статичность репризы Восьмой сонаты позволяет говорить о действии драматургических принципов сложной трехчастной формы. В экспозиции Девятой сонаты можно усмотреть черты концентричности: центром служит развивающий срединный эпизод трёхчастной побочной партии, от которого концентрическими кругами расходятся 1) экспозиция и реприза побочной партии; 2) связующая и заключительная партии, построенные на общем материале. Главная партия выполняет функцию вступления к концентрическому образованию.

Зачастую в драматургическое развёртывание сонатного *allegro* в одночастной сонате внедряются и драматургические принципы цикличности. Так, чередование контрастных по темпу и образам разделов разработки компенсирует отсутствие медленной части и скерцо в Пятой и Седьмой сонатах А. Скрябина.

В. Бобровский, кроме общих логических, общих композиционных и специальных композиционных функций, выделяет также еще один (четвертый) уровень функциональных и структурных закономерностей – уровень композиционной формы как данности, т.е. формы конкретного музыкального произведения. В дальнейшем в своем исследовании российский музыковед представляет соображения, которые актуализируются в контексте нашего исследования драматургии одночастной сонаты. Ученый отмечает, что «общие закономерности всех композиционных форм реализуются средствами сопоставления и развития различных типов выразительности видов психологических состояний, связанных с воплощением художественной идеи данного произведения» [Там же, с. 29]. Драматургия музыкального произведения целиком подчинена его художественной идее, создается характером этих сопоставлений, силой и степенью возможного контраста, путями его реализации. Отталкиваясь от такого утверждения, В. Бобровский выдвигает понятие экспрессивно-

драматургических функций, которые образуют связь отдельных разделов композиционной формы на основе драматургических соотношений. Согласно его утверждению, если «логико-композиционные функции определяются закономерностями распорядка музыкальных событий, которые возникают, то экспрессивно-драматургические функции – самим их содержанием. Следовательно, логико-композиционные функции образуют композицию музыкального произведения, а экспрессивно-драматургические функции – его драматургию» [Там же, с. 57]. Российский ученый сравнивает соотношение этих двух видов функций как взаимодействие синтаксического (логико-композиционные функции) и семантического (экспрессивно-драматургические функции) уровней. Экспрессивно-драматургические функции создают образные сферы музыки – эпическую, драматическую, лирическую, героико-патетическую и др. Следует также заметить, что драматургические и композиционные функции не всегда могут совпадать с композиционным планом произведения (который составляют композиционные функции), что приводит к появлению двухплановой структуры.

Экспрессивно-драматургические функции Пятой сонаты А. Скрябина представлены двумя антитезами – образами хаоса и космоса (первая и вторая темы вступления) и образами движения и статики (главная и побочная темы в экспозиции). В Шестой же сонате только экспонирование главной партии уже представляет две контрастные драматургические сферы – хмурую колокольность первого мотива и сдержанную страстность второго мотива главной темы.

Экспрессивно-драматургические функции, представляющие семантический уровень музыкальной драматургии, связаны с «сюжетом» и «событиями» музыкального произведения, а, следовательно, и с проблемами содержания музыкального языка. В связи со спецификой пространственно-временного развертывания музыкального произведения, осуществленного по определенному плану организации моментов музыкального времени, можно утверждать, что в музыкальной композиции именно экспрессивно-драматургические функции создают ее событийную сторону. Опираясь на функциональное понимание музыкальной формы, музыкальное событие можно определить как «фиксированный восприятием момент изменения функционально неравновесных элементов художественной системы произведения» [6, с. 10]. В музыке событием может выступать любое психологически зафиксированное явление внутреннего и внешнего мира.

С помощью понятия «событие» как воплощения временного движения в музыкальном произведении формируется его важная содержательно-структурная универсалия – сюжет. «Сюжет может быть рассмотрен как содержательно-формальная категория культуры и искусства, которая отражает и обобщает некоторые устойчивые процессуальные черты реальности, а именно: социально и психологически значимые изменения (“события”) природного и социокультурного мира, т.е. динамическую событийную логику, структуру бытия» [5, с. 51]. Если музыкальным событием может быть любое психологически зафиксированное явление, то музыкальный сюжет образуют связанные цепочки таких явлений. В нашем исследовании обоснование использования понятия «сюжет» в развертывании художественных образов и художественного содержания методологически обосновано тем, что оно дает возможность раскрыть «жизненную предметно-событийную, часто конфликтную наполненность музыкальных структур (интонационных, композиционно-драматургических и др.)» [Там же, с. 52]. Рассматривая музыкальный сюжет в предметном контексте музыкального произведения, его следует воспринимать не только текстовой, но и образной содержательной структурой, которая обретает значение лишь при содержательной интерпретации музыкального текста. Отталкиваясь от такого понимания музыкального события и сюжета, можно констатировать наличие событийной стороны музыкальной формы. Музыкальные события фортепианных сонат А. Скрябина формируют их лирико-психологическую разновидность драматургии. Так, каждая из тем экспозиции его Седьмой сонаты четко фиксирует определённые психологические явления: главная партия – субъективный порыв, волевое усилие; побочная – лирические размышления; заключительная – полётность. Экспрессивно-драматургические функции тем Восьмой сонаты распределяются следующим образом: тема вступления – хмурая бездеятельность, главная партия – лирическая энергия, побочная – сопоставление патетики и мечтательности.

Музыкальные события сонатной формы, в которой в основном написаны образцы одночастной фортепианной сонаты, базируются на трех главных принципах. Эти три основы выделяет В. Бобровский как (1) принцип тональных соотношений, (2) наличие двух равноправных тематических построений и (3) непрерывность сквозного тематического развития.

Принцип тональных соотношений, как первая основа сонатной формы, является исторически наиболее ранним и заключается в создании «сонатной рифмы» между распределением тональностей в главной и побочной партиях в экспозиции (основная и подчиненная тональности) и в репризе (основная тональность).

Вторая основа сонатной формы в значительной степени указывает на ее музыкальные события, сюжет и художественную образность. Равноправие двух тематических построений находится в художественной плоскости сонатной формы – их образы, независимо от типа соотношения («враги» или «соратники»), являются действительно равноправными, ведь оба образуют основу развития. Однако в области функциональности они не являются равноправными: «тематическое построение побочной партии все же второе, возникающее на основе переклочения функций, и на уровне композиции оно выполняет функцию дополнительного тематического импульса» [2, с. 165]. В. Бобровский в этом противоречии между идейным равноправием и функциональным неравноправием видит один из важных источников активности сонатной формы, постоянного действия ее центробежных сил.

Непрерывность сквозного тематического развития, которая стала третьей основой сонатной формы, характеризуется преобладанием разработанности как типа мышления, которая не только сконцентрирована собственно в разработке, но и проникает в некоторые разделы экспозиции (в частности в связующую партию и зону перелома побочной). Третью основу сонатной формы В. Бобровский толкует как воплощение принципа причинно-

следственной связи: «Каждый следующий момент в движении музыкальной формы вытекает из предыдущего (и вмещает в себя его элементы), подобно тому, как следствие вытекает из причины, которая его породила. Так рождается непрерывно действующее притяжение предыдущего “участка музыкального действия” в следующий, и каждый новый момент в развитии может восприниматься как необходимый» [Там же, с. 166]. В этой третьей основе российский исследователь видит основной стимул сонатного развития, ведь диалектичность в сонатной форме получает специфический модус: «появление новой темы (побочной партии) одновременно и обусловлено предыдущей (главной партией) и вступает с ней в функциональное противоречие (самых разных свойств и силы)» [Там же, с. 167]. Стимул развития возникает именно из стремления снять это противоречие. Непрерывность сквозного тематического развития в одночастной сонате зачастую приводит к совмещению драматургических функций, при котором в разделах экспонирования внедряются принципы разработочности. В частности, такое совмещение наблюдаем в сонатах А. Скрябина повсеместно. Так, на примере разворачивания главной партии Шестой сонаты можно наблюдать совмещение специальных композиционных функций главной и связующей партий: первое проведение главной темы демонстрирует два контрастных образа (хмурая колокольность и сдержанная страстность), а её второе проведение – действие развивающих функций, типичных для связующих разделов формы. На примере разворачивания заключительной партии Шестой сонаты наблюдаем принципы действия функций завершения и развития. Экспонирование главных партий Восьмой и Десятой сонат содержит яркие черты разработочности. Наличие же медленных эпизодов в разработке (в частности, в Пятой, Седьмой, Восьмой сонатах А. Скрябина), которые компенсируют отсутствие медленной части сонатного цикла, свидетельствует о проникновении в разработку принципов драматургии экспозиционных разделов формы.

Три основы сонатной формы обеспечивают функционирование двух ее сторон – конструктивной и динамической. Принцип тональных соотношений и наличие двух тематических образований формируют конструктивную, а непрерывность сквозного тематического развития – динамическую, процессуальную стороны музыкальной композиции. Одновременно три основы сонатной формы представляют сонатность как принцип музыкального мышления. Несколько иначе, однако сохраняя трехкомпонентную структуру, ведущие инвариантные свойства сонатности выделяет Г. Демешко как: (1) идею изменчивости и развития, что определяет семантику жанра; (2) идею направленности и результативности развития, что проявляется в логическом развертывании его этапов от исходного до конечного; (3) идею целостности как сложной иерархической зависимости между целостностями разных уровней [4, с. 173]. Однако и в такой классификации с нескольких сторон учитывается процессуальность сонатной формы.

В контексте исследования специфики драматургии одночастной фортепианной сонаты в связи с ее художественным содержанием следует коснуться и вопроса определения структуры жанра фортепианной сонаты. Опираясь на исследования Б. Асафьева, М. Арановского, Г. Орлова, Ю. Тюлина, Н. Горюхиной, А. Соколова, В. Бобровского, В. Медушевского, А. Климовицкого и других ученых, Л. Ланцута определяет жанр фортепианной сонаты «как большую циклическую композицию, наделенную индивидуальной спецификой, которая конкретизируется в сравнении с симфонией по следующим признакам:

- камерная природа (“персональная дистанция”, “персональный контакт” (Г. Орлов));
- антропологическая модель мира или концепция множественности, разнообразия, многоликости ипостасей человека с акцентом на проблеме “я и мир”;
- личностность как главный принцип музыкального высказывания;
- три типологических «ролевых» взгляда человека на мир в основе семантического инварианта – *Homo agens* (Человек деятельный), *Homo sensors* (Человек чувствующий), *Homo ludens* (Человек играющий);
- дискретно-циклический, трехчастный структурный инвариант;
- экспериментальность художественного выражения, которая проявляется, в сравнении с симфонией, в большей степени вариабельности, мобильности жанровой структуры» [7, с. 6].

В итоге наших сжатых размышлений над проблемами дефиниции музыкальной формы, музыкальной композиции, логико-композиционных и драматургических функций, музыкального события и музыкального сюжета, подкрепленных краткими замечаниями об особенностях драматургии сонат А. Скрябина, можно дать еще одно, наиболее полное определение музыкальной драматургии как плана и линии развития существенных для реализации художественной идеи моментов музыкального времени. В. Бобровский, как автор такого определения, отмечает, что план и линия развития определяются художественной идеей.

Результатом теоретического определения специфики развертывания композиции одночастной сонаты в контексте функционального понимания процессов музыкальной драматургии стало осознание единства процессов музыкальной драматургии с воплощением художественного содержания. В широком смысле художественное содержание сонаты образуют две основополагающие составляющие: антропологическая модель мира и репрезентация в ней личности с типологических «ролевых» взглядов на мир.

Выяснив содержание всех дефиниций, необходимых для осуществления анализа драматургии музыкального произведения, и учитывая принципы системного подхода, в процессе осуществления функционального анализа музыкальной драматургии и художественного содержания одночастной фортепианной сонаты выделяем следующие стороны: (1) изучение музыкального произведения в его культурно-духовных контекстах; (2) анализ процесса темообразования и формообразования в музыкальной композиции и выявление всех видов связей; (3) исследование тематизма и тематического развития во всех его аспектах (анализ жанровых истоков, интонационно-процессуальный анализ компонентов темы, осознание принципов переживания музыкального времени и др.); (4) анализ сюжетного драматургического развития, в котором опорными моментами выступают музыкальные события; (5) осознание связи принципов музыкальной драматургии с

исполнительными аспектами музыкального произведения; (б) определение места и роли конкретного произведения в общей эволюции одночастной фортепианной сонаты. Охватив все указанные стороны функционального анализа, можно не только осознать специфику музыкальной драматургии, но и создать такую исполнительскую интерпретацию, которая глубоко раскрывает художественное содержание музыки.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. К.: Муз. Укр., 1973. 310 с.
4. Демешко Г. А. К проблеме обновления сонатных принципов в советской инструментальной музыке 60-70-х годов // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. / отв. ред. А. Климовицкий. Л.: Музыка, 1977. Вып. 15. С. 170-190.
5. Закс Л. Музыка в контекстах духовной культуры // Критика и музыкознание: сб. ст. / ред. В. Ю. Григорьев. Л.: Музыка, 1987. Вып. 3. С. 46-68.
6. Івко А. В. Подієві аспекти музичної форми ХХ століття: автореф. дис. ... к. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2007. 21 с.
7. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... к. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1998. 21 с.
8. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М.: Сов. композитор, 1978. 352 с.
9. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: учебное пособие. М.: Музыка, 1979. 536 с.
10. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
11. Назайкинский Е. В. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. М.: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 3-12.
12. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
13. Способин И. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1984. 400 с.
14. Тиц М. Д. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. К.: Муз. Укр., 1972. 281 с.
15. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды: в 2-х т. М.: Музыка, 1975.
16. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1964.
17. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 143 с.

DRAMATURGY OF ONE-PART SONATA IN CONTEXT OF FUNCTIONAL UNDERSTANDING OF MUSICAL FORM (BY THE MATERIAL OF A. SCRIBIN'S PIANO SONATAS)

Semykin Valerii Grigor'evich, Associate Professor
Donetsk State Academy of Music named after S. S. Prokofiev, Ukraine
valeriisemikin@mail.ru

The article determines the specificity of the analysis of the musical dramaturgy and artistic content of the images of the one-part piano sonata in the context of V. Bobrovsky's functional theory and highlights cognitive procedures required for the initial phase of creating the performer's interpretation of music. Theoretical positions are confirmed by the results of observing the dramaturgic peculiarities of A. Scriabin's one-part piano sonatas.

Key words and phrases: musical dramaturgy; sonata *allegro*; one-part sonata; morphogenesis; functional theory; musical composition; musical event; A. Scriabin's sonatas.

УДК 373.2

Педагогические науки

В данной статье описан опыт работы специалистов дошкольного учреждения с детьми старшего дошкольного возраста по актуальной на сегодняшний день проблеме – детской агрессивности. Авторы раскрывают возможности использования таких методов арт-терапии как игротерапия, сказкотерапия и изотерапия, являющихся наиболее эффективными в работе с данной категорией детей.

Ключевые слова и фразы: агрессивное поведение; дети старшего дошкольного возраста; игротерапия; сказкотерапия; изотерапия.

Суббота Ирина Юрьевна

Иванова Виктория Алексеевна, к. пед. н.

Технический институт (филиал) Северо-Восточного федерального университета в г. Нерюнгри, РС(Я)
ms.sabbati@yandex; nollon@rambler.ru

СНИЖЕНИЕ АГРЕССИВНОГО ПОВЕДЕНИЯ ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА МЕТОДАМИ АРТ-ТЕРАПИИ[©]

Все чаще в детских садах можно встретить детей с ярко выраженной агрессивностью. Воспитатели отмечают, что с каждым годом агрессивных детей становится больше. Родители и педагоги порой не справляются с