

О СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА В АСПЕКТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ «ВОЗВЫШЕННОЕ»

С точки зрения марксистско-ленинской эстетики логическая структура эстетической категории «возвышенное» представляет собой... «преобладание общего над особенным, существенного над явленческим, закономерного над случайным, упорядоченного над хаотическим»¹. Проявляясь в художественном образе, сущность которого — диалектически противоречивое единство объективного и субъективного, содержания и формы, рационального и чувственного², возвышенное обуславливает преобладание рационального над чувственным и тем самым предопределяет его стилевую типологию.

Попытаемся показать возможность построения теоретической модели музыкального художественного образа в состоянии возвышенного. Будем в основном опираться на закономерности, лежащие в основании музыкальной мажорно-минорной функциональной системы. Для этого, с нашей точки зрения, необходимо раскрыть сложную, многоуровневую систему художественного образа. Самое существенное здесь в том, чтобы логически правильно расположить и описать эти уровни относительно друг друга и всей системы в целом. Логика размещения и описания должна быть такова, что, если система рассматривается, начиная с формального, чувственного уровня как полюса формы и кончая полюсом содержания, рационального, то все промежуточные уровни должны быть строго ориентированы и соответственно размещены по принципу нарастания «содержательности» и убывания «формальности» и, наоборот, если рассмотрение идет с уровня содержания до уровня формы, то все промежуточные уровни должны быть размещены по принципу убывания «содержательности» и нарастания «формальности».

Мы исходим из того, что «художественный образ всегда предстает перед нами как материально закрепленное объективированное отображение... эстетического отношения человека к действительности»³.

А. В. Луначарский считал, что «архитектурная» музыка опирается на объективные звуковые закономерности, т. е. на музыкальную логику и прямо соотносил ее с возвышенным. В этой связи он пишет, что «... господствующий класс в свою более или менее золотую пору заинтересован... в том, чтобы архитектура его — а также музыкальная архитектура — выражала спокойное величие, глубокую внутреннюю уравновешенность, гармоничность...»⁴

Музыкальная система раскрывается, начиная с содержательного уровня, как ладовая организация (форма ее существования — гармония, мелодия), затем метро-ритмическая организация, темброво-регистровый план и динамика. В интегрированном виде вся эта система, проявляясь на композиционно-тематическом уровне характеризует художественный музыкальный образ как драматургический процесс. Логика размещения уровней здесь такова, что динамика соответствует полюсу формы, чувственному, а ладовая организация — полюсу содержания, рационального.

Лад есть диалектически противоречивое единство двух противоречивых состояний звучащих систем — устойчивости и неустойчивости, опирающиеся на объективные акустические предпосылки, лежащие в явлениях консонанса и диссонанса. Консонанс — состояние единства полюсов противоречия, диссонанс — противопоставленности, антагонизма. Борьба этих двух состояний, т. е. переход консонанса в диссонанс, и необходимость разрешения диссонанса в консонанс порождает музыкальное развитие во времени и служит объективной предпосылкой ощущения ладового тяготения.

Сферу устойчивости и неустойчивости, закономерного и случайного мы находим уже на уровне отдельного тона (музыкального звука).

Музыкальный звук эстетически воспринимается под категорией возвышенного, если в нем на передний план выдвигается устойчивость, закономерность частотно-волновой характеристики основного тона и гармонических обертонов перед негармоническими⁵.

Закономерности, которые определяют структуру лада, т. е. отношения между входящими в него звуками, в принципе те же, что и закономерности, определяющие отношения между основным тоном и обертонами. В свою очередь, лад, его закономерности, реализующиеся в ладотонально-

сти, проявляются в еще более широкой системе, системе ладотональностей, куда ладотональность входит как часть в свое целое. Принципы организации системы ладотональностей те же, что и принципы, лежащие в основе организации ладотональности, т. е. отношения между тональностями такие же, как отношения между ступенями ладотональности⁶.

Лад реализуется на более конкретном уровне в двух музыкальных измерениях — мелодии — (последовательность звуков во времени — горизонталь) и гармонии (сочетание звуков в одновременности — вертикаль). У Гегеля находим очень важные мысли о диалектике мелодии и гармонии. Мелодия у него координирована со свободой, гармония с необходимостью. Нетрудно видеть, что свобода, в свою очередь, координирована с чувственным и далее с формой, случайным, явлением и в конечном счете с особенным, а необходимость — с рациональным, содержанием, закономерностью и, наконец, с общим. Описывая состояние возвышенного с точки зрения диалектики свободы и необходимости, мелодических закономерностей и гармонических, Гегель говорит: «Если... гармония, употребление всех ее средств... выступают на первый план, то произведение легко может стать тяжеловесным и ученым, поскольку в нем либо вообще не будет свободы развития, либо же оно не сможет полностью выявить триумф этой свободы»⁷. Однако, как отмечает Гегель, «...истинная свобода не противостоит необходимости как чуждой и потому гнетущей и подавляющей силе, а заключает в себе это субстанциональное начало как присущую ей самой, тождественную с ней сущность»⁸. Поэтому, когда эта сущность, т. е. гармонические закономерности выступают в мелодии на передний план, она носит характер возвышенного и не противоречит гармонии, а наоборот, находится с ней в тождестве.

Можно показать в общих чертах состояние возвышенного на уровнях гармонии и мелодии. Мелодия занимает в структуре музыкального образа центральное место, поскольку, говоря словами Гегеля, «такт, ритм и гармония сами по себе являются лишь абстракциями и взятые изолированно не имеют музыкального значения. Подлинно музыкальное существование они могут обрести лишь только благодаря мелодии и **внутри нее как ее моменты и стороны** (подч. — В.П.)». В таком созвучном примирении различия между гармонией и мелодией и состоит главная тайна великих музыкальных произведений»⁹. Описанное Гегелем примирение соответствует категории «прекрасное». Нас же интересует категория «возвышенное», для которой характерно неантагонистическое противоречие, т. е. преобладание закономерного над случайным, необходимости над свободой, содержания над формой, рационального над чувственным. На уровне гармонии такое состояние соответствует преобладанию аккордовых звуков над неаккордовыми, консонансов над диссонансами, тоники над доминантой или другой неустойчивой гармонией. В этой связи большой интерес представляют мысли Б. Асафьева. Исследуя творчество Бетховена, он подчеркивает исключительную роль тоничности, маршевости, ритма в его героических, возвышенных образах. В этой связи он пишет: «Тоника, «тоническое» господствует в его симфонизме как безусловное утверждение, убедительность, уверенность и разумность...»¹⁰ И далее Б. Асафьев прямо связывает тоничность в творчестве Бетховена с его этичностью и возвышенностью. В этой связи он пишет: «...тоника у Бетховена — это безусловность утверждения, это лозунг и воля. Данное качество... связано с преобладанием в личности и жизнеповедении Бетховена глубокой этичности... И возвышенность его творчества вне сомнений... **этическое** коренилось в эпохе, в общественном создании»¹¹.

На уровне мелодии состояние возвышенного характеризуется преобладанием аккордных звуков над неаккордовыми, движения по ладовым устоям над неустоями, восходящего движения над нисходящим, движения по тонам тонического мажорного трезвучия. Следует отметить важную роль затактовой восходящей кварты от доминанты к тонике, носящей активный и решительный характер, обусловленный сочетанием восходящего скачка с определенностью полного совершенного каданса, т. е. преобладания закономерного над случайным. В лирике — отсутствие задержаний.

Мы рассмотрели звуковысотную, ладовую, ладогармоническую и ладомелодическую стороны музыкального художественного образа в состоянии возвышенного. Теперь следует раскрыть метроритмическую организацию возвышенного музыкального образа.

С нашей точки зрения, очень интересные мысли высказывает В. Н. Холопова. Она исходит из того, что процесс ритмического формообразования

протекает как взаимодействие двух фундаментальных качеств — регулярности и нерегулярности. В музыкальной форме основной закон ритмического процесса проявляется по образцу диалектического закона единства и борьбы регулярности и нерегулярности. Особенно важна для нас мысль о том, что «единство этих двух противоположных начал осуществляется под эгидой какого-либо одного из них... Наиболее общая типология ритма исходит из того, какое начало преобладает в единстве и борьбе регулярности с нерегулярностью... 1) тип регулярной ритмики, в котором регулярность преобладает, а нерегулярность занимает подчиненное положение»¹², соответствует, с нашей точки зрения, возвышенному. На примере «Героической симфонии» (№ 3) В. Н. Холопова показывает три стадии закономерного ритмического процесса от регулярности к ее нарушению и снова к ее восстановлению (в ладогармонических терминах устой — неустой — устой). В этой связи она пишет: «Первая стадия — устой в ритме — представлена как постоянный тактовый размер, регулярные акценты, квадратная группировка тактов.

Вторая стадия — неустой — введение синкоп и как бы переменного такта, находящимся в соотношении гемиолы с основным тактом (2:3). Острота синкоп, их попытка свергнуть основной метрический порядок создает участок большого напряжения, тяготения в форме. Третья стадия — восстановление устоя в ритме — выражена как возвращение к первоначальной величине такта и регулярной акцентности на сильных долях этого такта». Таким образом, для состояния возвышенного на уровне метроритмической организации музыкального образа характерно преобладание регулярности над нерегулярностью, четных метров над нечетными, метрических закономерностей над ритмическими, сильных долей над слабыми, пунктированным ритмом над синкопированным.

Следующий уровень — темброво-регистровый. Для возвышенного характерны обобщенные тембры, например, тембр хора, органа, деревянных духовых. Для героического характера образа характерны тембры медных духовых инструментов, оркестрового *tutti*. Можно отметить также более обобщенный тембр фортепиано, чем, например, скрипки. «Высотный тембр» зависит от регистра. Для возвышенного характерны как низкий, «весомый» звук, так и «просветленные» звуки верхнего регистра.

Следующий уровень — динамика. Для возвышенного характерна динамическая устойчивость. Для героических образов — активная динамика.

Нам осталось показать проявление возвышенного на композиционно-тематическом уровне. В. Бобровский отмечает, что «тип темы воздействует на тип формы и путь ее становления. Процесс формообразования функционально подобен процессу темообразования. Ядро темы — первый, низкий уровень, далее следует тема — более высокий уровень, затем — часть формы и, наконец, форма в целом. Движение с этой точки зрения — движение по спирали: более высокие уровни и воспроизводят исходный тематический импульс и создают новые, но связанные с начальным»¹³. Следовательно, если в основании тематического ядра лежат структуры, отражающие закономерности, характерные для возвышенного, они будут воспроизводиться и на более высоких композиционных уровнях: темы, части формы и формы в целом.

В силу этого общая, интегрированная эстетическая, философская характеристика музыкального художественного образа на композиционно-тематическом уровне будет соответствовать категории «возвышенное».

¹ Крюковский Н. И. Основные эстетические категории. — Минск, 1974, с. 228.

² См.: Боров Ю. Эстетика. — М., 1975, с. 195, 201, 204, 205.

³ Лейзеров Н. Л. Образность в искусстве. — М., 1974, с. 40.

⁴ Луначарский А. В., Ранев и Скрябин. — В сб.: В мире музыки. — М., 1971, с. 135.

⁵ См.: Крюковский Н. И. Основные эстетические категории. — Минск, 1974, с. 227.

⁶ См.: Римап Г. Акустика с точки зрения музыкальной науки. — М., 1898, с. 133.

⁷ Гегель. Эстетика. — М., 1971, т. 3, с. 317.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971, с. 283.

¹¹ Там же, с. 284.

¹² Холопова В. Н. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении. — В сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974, с. 231.

¹³ Конен В. Театр и симфония. — М., 1975, с. 164.