

О СООТНОШЕНИИ ПОНЯТИЙ ТОЖДЕСТВА И ПОВТОРА В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

А.С. Молчанов

Новосибирская государственная
консерватория им. М.И. Глинки

mas-composer@mail.ru

Статья посвящена рассмотрению специфики проявления фундаментальных категорий тождества и повтора в музыкальном искусстве. На примере анализа теоретических концепций Б. Асафьева и Е. Ручьевской, а также особенностей организации музыкальной композиции в некоторых направлениях искусства второй половины XX столетия автор отмечает различную степень соотношения между данными категориями: от синонимичного совпадения на уровне отдельных компонентов художественной структуры до смыслового масштабного проявления в искусстве, затрагивающего процессы исполнительской интерпретации и восприятия музыки. На основе теоретического анализа автор заключает, что тождество является неким универсальным магистральным принципом мышления, который задает общую направленность в соотношении элементов целого. Реализация данного направления происходит на разных уровнях той или иной системы посредством повторов. Повторение закрепляет отношения между элементами в новых пространственно-временных условиях, соотнося их по принципу тождества, что находит отражение в построении и организации музыкальных произведений. Соответственно, повтор определяется автором как *явление, связанное с другим явлением отношением тождества*, что оказывается приемлемым для многих систем, в том числе и музыкальных. В статье также отмечается общая тенденция абсолютизации принципа тождества в музыкальном искусстве XX века на основе многократного повтора коротких композиционно-логических единиц в минимализме и других направлениях музыки.

Ключевые слова: повтор, тождество, музыкальное развитие, восприятие музыки, музыкальная композиция XX века.

DOI: 10.17212/2075-0862-2015-2.2-143-148

Стремительная эволюция музыкального искусства в XX веке, усиление рационалистической парадигмы мышления и реализация ее во многих композиторских и теоретических системах актуализировали в структуре построения музыкальной композиции различные виды повторности. С одной стороны, их изучение часто связывалось с видами развития, логикой построения формы, а с другой – выходило на более масштабный уровень обобщений, в контексте которого привлекались различные понятия из смежных областей знания. Одним из них стало *тождество* как фундамен-

тая категория мышления, проявляющая отношения между объектами действительности в определенной совокупности характеристик, позволяющих мыслить их как идентичные, неотличимые друг от друга.

Разработка категории тождества в рамках философского опыта, в контексте естественных наук, математике, логике известны достаточно хорошо, в то время как в музыкознании ее применение (даже чисто терминологически) находило достаточно ограниченный ракурс возможностей. С точки зрения музыкальной практики гораздо более востребованным оказалось по-

нятие повтора, занявшее важнейшее место в структуре музыкального мышления. Можно выделить ряд причин такого положения дел.

Во-первых, категория тождества сама по себе обладает большей специфичностью, сформированной в сфере мировоззренческого опыта еще до того как музыка стала самостоятельным видом искусства, а следовательно, изначально ассоциируется с другой понятийной сферой. Во-вторых, за счет наличия в музыкальной теории специальных понятий, таких как реприза, имитация, канон и других, подразумевающих повтор в том или ином значении (композиционном, технологическом, исполнительском и т. п.). В-третьих, в силу имеющегося в повторе и сугубо практического технологического смысла, который востребован в учебном процессе, а также в исполнительской деятельности при разучивании, запоминании музыкальных произведений.

Также отметим, что смысловое наполнение понятий *повтора* и *тождества* заметно варьируется. Соответственно, возникает вопрос об их соотношении в тех или иных аспектах музыкальной композиции, а также в связи с планом восприятия и осмысления музыкальных произведений. Обратимся к некоторым работам музыковедов.

В концепции Б. Асафьева тождество и повтор фактически предстают как синонимы. Так, вторая глава книги [1] называется «Принцип тождества или повторности («узнавание сходства»)». Исследователь трактует тождество с процессуальной стороны, в динамике движения, становления и развития музыкальной формы, а также с учетом факторов восприятия. При этом повторность практически всегда оказывается сопряжена со своей противоположностью. «Чем сильнее ритмо-интонационное различие

двух или нескольких повторно сопряженных элементов, тем больше оказывается стимулов к сравнению у слуха, тем больше движение нуждается в повторении и тем естественнее это повторение воспринимается как стимул к продвижению музыки» [Там же, с. 39]. В тех формах, где принцип тождества является доминирующим (например, вариации), наблюдается постоянное активное сопряжение этих двух полюсов. В одних случаях слух явно ощущает связь с темой и «узнавание сходства» очевидно (остинатные вариации, большинство строгих вариаций), в других – музыкальное развитие отходит от темы весьма и весьма далеко и связь с первоисточником теряется (романтические вариации, в отдельных случаях доходящие до значительного симфонического обобщения). Это же относится к имитации в каноне и фуге, принципу обратимости в сопряжении музыкальных компонентов разного уровня.

Развитие идеи тождества содержится в работе Е. Ручьевской (см. [4]). Как отмечает автор: «Тождество... обеспечивает механизм экстраполяции и механизм слежения, сравнения предшествующего с последующим. Тождество обнаруживает себя не только в буквальном повторении, но и в наличии инварианта, неизменного элемента текста на всех уровнях, начиная от элементов звучания и кончая стилем» [4, с. 190]. Соответственно, проблема тождества предстает в более широком контексте, затрагивая и композиционный уровень построения формы, и синтаксис более мелких единиц музыкальной лексики, и проблему соотнесения текста и звучащего произведения в исполнительской интерпретации, а также аспекты повторного воспроизведения сочинения с точки зрения слушателя. При этом абсолютные формы тождества,

согласно логике автора, достаточно редки для музыки и развиваются в основном за счет внемузыкальных факторов: действия ритуала, словесного текста и т. п. В противном случае музыкально-событийный ряд быстро приводит к *сатиации*, т. е. к обесцениванию при повторении и потере внимания слушателя. Эту же мысль в своем труде подчеркивал и Б. Асафьев.

Однако как работа Е. Ручьевской, так и труд Б. Асафьева справедливы, прежде всего, по отношению к классическим, типовым музыкальным структурам (на них же и ориентированы) и не затрагивают всего массива музыкальных течений второй половины XX века, где, как известно, наблюдаются тенденции другого плана. Например, *микроостинатные* композиции, где на очень большом промежутке времени в фактуре не встречается никаких вертикальных наслоений, где остинато определяет и план выражения текста, и план его восприятия; или же формы, построенные на одном звуке, сводящие звуковысотность к тождеству одного тона. И, наконец, апофеоз абсолютного тождества в музыке XX столетия – композиция в музыкальном минимализме с последовательным воплощением репетитивного метода, безграничными повторами, многократно преодолевающими порог информационной избыточности.

Таким образом, можно отметить, что в музыке XX века принцип тождества стремится к своему абсолютному и делает это посредством многократного повтора. В таких случаях сами возможности музыки и заложенная в ней сила повторения поднимаются на невероятно высокий уровень и даже кажутся исключительными, что особенно заметно в сопоставлении с другими видами искусства и теорией информации.

Такая ситуация оказывается допустимой благодаря имманентным свойствам музыки как вида искусства, изначально запрограммированности, заданности музыкального феномена на повтор, окончательное постижение которого осуществляется при непосредственном звучании музыкального произведения, то есть в сфере восприятия. В широком контексте здесь происходит активизация нашего слухового и жизненного опыта, являющегося в той или иной степени отражением определенных сторон действительности, которые связаны с периодическими природными процессами, законами, открытыми в естествознании, логике мышления, гносеологии.

Известны философское, естественнонаучное, логико-математическое, психологическое понимание тождества, имеющие определенные нюансы и качества презентации этого понятия. В то же время (если исходить из этимологии и англоязычного эквивалента *Identity*) между ними есть и нечто общее – это идентичность, одинаковость, единство явлений друг другу, либо же отношение вещи к самой себе. Наиболее жестко, на абстрактном уровне мышления, рассматриваемое понятие фиксируется в логике через известный *закон тождества*, согласно которому «каждая мысль, которая приводится в данном умозаключении, при повторении должна иметь одно и то же, определенное, устойчивое содержание» [3]. Символическое закрепление этого закона через формулу $A = A$ (или A есть A) как раз и указывает на соответствие смысловых посылов высказывания, реализующихся в операциях математической логики.

Однако формальный уровень прочтения закона не исчерпывает его полного содержания, поскольку часто с понятием тождества приходится сталкиваться в кон-

кретных системах действительности. А поскольку материя находится в постоянном движении, изменении состояний и свойств объектов, то практически абсолютного соответствия реально добиться невозможно. На базе данного рассуждения рождается философское прочтение тождества как явления относительного (диалектического), где есть место для различия.

Б. Кедров пишет: «Все механические движения на Земле и в Космосе не являются абсолютным повторением ранее пройденных состояний, а каждый раз включают в себя нечто отличное от того, что было ранее, хотя это отличие может быть сколь угодно малым» [2, с. 12]. И далее: «Чем сложнее явление, чем более развитую, более дифференцированную форму движения или ступень развития оно собой представляет, тем значительнее и заметнее доля различий, которые включаются в тождество этого явления как с самим собой, так и с другими аналогичными ему явлениями...» [2, с. 17].

В результате и в некоторых теоретических конструкциях, и в природных процессах, и в предметном окружающем нас мире повторение какого-либо явления реально оказывается не в полной мере тем же самым, а лишь относительно таковым. Оно происходит в новых пространственно-временных условиях и фактически отделяет повторяющиеся объекты, события друг от друга. Идентификация их основных признаков фиксируется на некотором расстоянии и в то же время позволяет соотносить их между собой при непосредственном восприятии. Повтор в данном контексте закрепляет отношения тождества между объектами, поскольку осознание именно тех или иных процессов, состояний, вычислений возникает в момент их сопоставле-

ния, признания идентичности (хотя потенциально она может и не быть полной). Поэтому с этой точки зрения повтор можно определить как *явление, связанное с другим явлением отношением тождества*, что оказывается приемлемым для многих систем, в том числе и для музыкального искусства.

Таким образом, в соотношении понятий тождества и повтора мы наблюдаем их тесное соприкосновение. При этом тождество задает общий принцип соотношения элементов, некий универсум; форм же повторений много, и реализуются они на разных уровнях той или иной системы. Повторение закрепляет отношения между элементами в новых пространственно-временных условиях, соотнося их по принципу тождества, где важную роль играют уровень контекстных связей и значимость самого повторяемого компонента. Не случайно повторение стало отражением принципа тождества в музыке как в абсолютном, так и относительном его видах. При этом именно установление видов точного тождества в контексте конкретных музыкальных связей позволило говорить об особом феномене повторности, соотносимом с психологическими механизмами нашего сознания и особенностями музыки как вида искусства. Примеры проявления указанных отношений мы можем наблюдать на разных уровнях музыкальной структуры.

Так, с точки зрения гармонического развития хорошо известен такой прием, как секвенция. С одной стороны, в нем заложено обновление, поскольку перемещение исходного звена на другую высоту дает эффект новизны, обозначает иной звуковысотный уровень музыкальной ткани. С другой – резкость этого смещения компенсируется повторением уже прозвучавшего ранее и зафиксированного слу-

хом оборота. Само возвращение повторяемого построения также может выполняться с различной степенью точности, а шаг секвенции меняться, что способствует проявлению новых отличительных нюансов уже внутри ее звена. Таким образом, на основе идентичного материала проявляется различие, возникающее от перемены высотного и других параметров текста. Диалектичность этого приема воплощается посредством отрицания старого на основе его повторения на другом уровне, а также в количественном нанизывании звеньев, приводящих к новым качественным изменениям, которые действуют в контексте противоборства двух характерных композиционных устремлений – центробежного и центростремительного внутри одной структуры.

Если же взять композиционный уровень музыкального произведения, то очевидно, что отношения тождества возникают в нем через принцип репризности разделов музыкальной формы, что является нормой для типовых структур. Однако следование определенному плану всегда индивидуально, поскольку воспроизведение одного и того же тематического материала часто сопровождается изменениями и не означает полного функционального совпадения. Следовательно, на тематическом уровне через принцип тождества повтор выполняет не только функцию воспроизведения, апеллируя к процессам памяти, но также является средством обновления, развития. Это происходит и при точных текстовых репризах, поскольку в данном случае абсолютный повтор компенсируется исполнительскими нюансами, которые неизбежно возникают при реализации произведений, сообразно свойствам и природе музыкального искусства.

Особым случаем построения музыкальной формы по принципу тождества следует признать статическую музыкальную композицию в минимализме, получившую распространение в XX веке. Особенность ее состоит в том, что принцип тождества возводится здесь в свой абсолют, катализатором которого служит точный многократный повтор коротких композиционно-логических единиц (паттернов), преодолевающий порог информационной избыточности. В такого рода композициях превалирует периодичность, но ее избыток «стирает» в сознании линейную векторность направленного развития, превращая ее в своеобразное круговое движение. В результате форма устремляется в бесконечность, становится *открытой*, хотя реально организуется только за счет многократного точного повтора исходной звуковой модели.

Таким образом, существуя как конкретный художественный прием, повтор способствует проявлению в музыкальном искусстве отношений тождества, диапазон которых может иметь самые различные виды: от малых масштабных единиц до формы целого. В итоге между двумя полюсами композиционных отношений, точным повтором и коренным контрастом, возникает целый спектр явлений, активизирующих механизм тождества, необходимый для построения и продвижения музыкальной мысли. Конкретное понимание степени действия данного механизма зависит от контекста. В одних случаях те или иные отношения в музыкальной среде могут быть осмыслены как тождество, а в других – как различие, которое чаще всего возникает на основе измененного повтора и поэтому подчеркивает смысловую основу тождества, заложенную в природе.

Литература

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 366 с.
2. Кедров Б.М. О повторяемости в процессе развития. – М.: Госполитиздат, 1961. – 148 с.

3. Кондаков Н.Н. Логический словарь. – М.: Наука, 1971. – 656 с.
4. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. – СПб.: Композитор, 1998. – 268 с.

IDENTITY AND REPETITION RATIO IN MUSICAL ART

A.S. Molchanov

Novosibirsk State M.I. Glinka
Conservatoire (Academy)

mas-composer@mail.ru

The manifestation of the specifics of fundamental categories of identity and repetition in musical art is considered in the article. The author analyzes B. Asafyev's and E. Ruchyevskaya's theoretical concepts, and also the features of musical composition organization in some directions of art of the second half of the XX century. On the basis of the analysis the author notes varied degree of a ratio between the categories of repetition and identity: from synonymous coincidence at the level of separate components of art structure, up to the semantic large-scale manifestation in art affecting processes of performing interpretation and perception of music. The author concludes that identity is a certain universal main principle of thinking which creates the general tendency in correlation of elements of the whole. This tendency is manifested at different levels of this or that system by means of repetitions. Repetition fixes the relations between the elements in new spatiotemporal conditions, correlating them in accordance with the principle of identity, which is reflected in the composition and organization of music. Therefore, repetition is defined by the author as the phenomenon connected with another phenomenon by means of identity relationship that is accepted by many systems including musical. The general tendency to absolutization of the principle of identity in music art of the XX century is highlighted in the article. It is manifested through multiple repetitions of short logical units in minimalism and other music styles.

Keywords: repetition and identity, musical development, perception of music, musical composition of the XX century.

DOI: 10.17212/2075-0862-2015-2.2-143-148

References

1. Asaf'ev, B.V. *Muzykal'naiia forma kak pro-tsess* [Musical form as process]. Leningrad.: Gosudarstvennoe Muzykal'noe izdatel'stvo, 1963. 366 p.
2. Kedrov B.M. *O povtoriaemosti v protsesse razvitiia* [About repeatability in development]. Moscow: Gospolitizdat Publ., 1961. 148 p.

3. Kondakov N.N. *Logicheskii slovar'* [Logical dictionary]. Moscow: Nauka Publ, 1971. 656 p.
4. Ruch'evskaia E.A. *Klassicheskaia muzykal'naiia forma. Uchebnik po analizu*. [Classical musical form]. St. Petersburg: Kompozitor Publ., 1998. 268 p.