



Цареградская Татьяна Владимировна

**ТОПОСЫ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ НАРРАТИВ:
Д. ШОСТАКОВИЧ. ПРЕЛЮДИЯ op. 34 № 7**

Взгляд на музыку как на род рассказа имеет давнюю историю. В музыковедении начала XX века существовала, как известно, герменевтика Г. Кречмара, А. Шеринга и других немецких музыковедов, где посетителям концертов объяснялся сюжет того или иного сочинения (например, симфонии Бетховена или Моцарта). Мода на такие объяснения ушла, поскольку скомпрометировала себя идея искать музыкальное содержание во внемusикальных аналогиях. Параллельно получил импульс к развитию структурный анализ (функциональный, шенкеровский, сет-анализ), позволяющий понять внутренние законы устройства музыкального произведения. Еще в 80-е годы XX века структурный анализ, казалось, навсегда вытеснил литературное объяснение музыки.

Необходимость вновь обратиться к гуманитарным подходам была манифестирована в 1980 году в эссе Дж. Кермана [11], в котором говорилось о значимости новых видов анализа, поскольку опора на структуру, особенно в том виде, как это стало развиваться к концу XX века, мало способствовала пониманию музыки. Именно этим была вызвана смена парадигмы со структурной на гуманитарную, позволяющую понять музыку не столько изнутри, сколько извне. Гуманитар-

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

ные подходы получили новый импульс как со стороны философской герменевтики, так и со стороны литературоведения, в частности, *теории топосов и нарратива*. Представляется неслучайным выход и огромный успех книги Л. Ратнера «Классический стиль в музыке» именно в 1980 году [14]. Вполне закономерно, что идея (совсем не новая) применения топосов стала такой популярной в современной музыкальной науке и получила воплощение в ряде очень заметных научных трудов (например, книге У. Алланбрук [6] о моцартовских операх). Топосы – это прежде всего наследие риторической эпохи, характерное средство организации классической музыки 18 века, «система “общих мест” музыкального дискурса, которая связывает определенные области содержания с узнаваемыми выразительными средствами» [4]. Но, вероятно, если бы эта теория продолжала оставаться локальной, связанной только с XVIII веком, ей не удалось бы стать настолько популярной. Со временем стало ясно, что музыка других эпох также предоставляет возможность интерпретации через применение идеи общих мест. Среди последних достижений – Oxford Handbook of Topic Theory, где собраны статьи о теории и практике XVIII века, а в статье Дж. Хортонa [9] теория выходит за пределы этого периода в XIX столетие.

Это в принципе ставит проблему анализа топики в музыке более поздних эпох, искусстве XX и XXI века. Значительным вкладом в ее решение была Эдинбургская конференция 2012 года¹. В докладах Конференции обозначилось расширение круга топосов в XIX веке (Мендельсон, Лист, Малер) и наметился дополнительно круг новых,

¹ Proceedings of the International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle Eds: N. Panos, V. Lympouridis, G. Athanasopoulos and P. Nelson./ The International Project on Music and Dance Semiotics, The University of Edinburgh and IPMDS, 2013.

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

появившихся в XX веке (Дебюсси, Яначек, Стравинский, Вила-Лобос, Гризе, популярная музыка).

Изучение топики искусства XX и XXI века оказалось особенно уместным в сочинениях неоклассического направления, так или иначе опирающихся на элементы классического музыкального языка — у Хиндемита, Бартока, всего неоклассического Стравинского, композиторов группы «Шести». Сюда же можно отнести и Шостаковича.

Упоминание о топосах в музыке Шостаковича — не новость в аналитике: отдельные наблюдения имеются в монографии Э. Шейнберг «Ирония, сатира, пародия и гротеск в музыке Шостаковича» [16], в статьях и диссертациях². Исследователи справедливо указывают на применение композитором классических типов музыкального высказывания, а также на примеры иронической интерпретации имеющих давние традиции жанров, которые дают выход комическому эффекту в музыке Шостаковича. Хорошо известно, что в работе Ратнера разбираются такие топосы, как танцы, определенные типы общих «мест», и что именно типовое придает топосам узнаваемость и рельефность. Казалось бы, в музыке XX века типовое — это не самое желательное из свойств. Но парадокс заключается в том, что в применении типового индивидуальное выглядит особенно ярко.

Анализ традиционных топосов позволяет, во-первых, понять, какого рода музыкальные идеи интересны Шостаковичу; во-вторых, исследовать, как он с ними работает; в-третьих, поставить вопрос о связи между отдельными топосами в музыке Шостаковича.

² См., например, *Schkeeper B. Dmitri Shostakovich's ten poems on words by revolutionary poets of the late 19th and early 20th centuries, op. 88: a conductor's guide with translated and transliterated texts* /<https://scholarworks.iu.edu/.../Schkeeper%2C%20Brian%20>.

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

Рассмотрение топики весьма эффективно, когда речь идет об отдельных элементах текста. Но когда обращаешься к пространству всего произведения, возникает вопрос о причинно-следственных связях. И здесь для нас может иметь значение *нарративный анализ*.

Этот метод также имеет свою богатую традицию. Существует сильное направление в американском музыкознании, представленное именами Э.Т. Кона, К. Аббате, Р. Хаттена, Б. Алмена³. Нарративный анализ продолжает быть предметом жарких научно-музыкальных дискуссий⁴, но сегодня он представляет обширную область «содержательной» аналитики. Мне хотелось бы обратиться к нарративному анализу в том его виде, в каком он был разработан Байроном Алменом, именно потому, что на этом пути оказалось возможным предложить интерпретацию маленькой прелюдии Шостаковича A-dur из цикла Прелюдий ор. 34.

Суть метода, предложенного Байроном Алменом, в основных чертах сводится к анализу топосов, позволяющих очертить «предметное поле» музыкального нарратива. В своем подходе мы придерживаемся позиции Лоренса Креймера (Lawrence Kramer), который считал обращение к нарративному анализу эффективным там, где структурный анализ обычно не обнаруживает ничего существенного [12]. Это имеет отношение к прелюдии ор. 34 № 7, которую мы предполагаем исследовать в этой статье. Вот что обычно отмечается в этой прелюдии аналитиками: С. Горлин считает, что жанр этой прелюдии – «инструментальная ария-монолог» [8], в основе которой лежат ассоциативные

³ Cone, E.T. "On Derivation: Syntax and Rhetoric." *Music Analysis* 6, no. 3 (1987); Abbate, C. *Unsung voices : opera and musical narrative in the nineteenth century* /Princeto, Princeton univ. press, 1991; Hatten, R. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* / Indiana University Press, 1994; Almen B. *A Theory of Musical Narrative*. Indiana University Press, 2009.

⁴ *A Companion to Narrative Theory*. Ed. By J. Phelan and P.J. Rabinovitz. Blackwell Publishing, Malden, 2005. – 594 p.

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

связи с Элегией Массне и Речитативом и Романсом из Второго квартета Шостаковича. Сходная трактовка приводится В. Дельсоном – «умиротворенно спокойный, раздумчивый виолончельный ноктюрн на основе песенного мелодизма» [2, 66]. Форма оценивается и как трехчастная и как одночастная с внутренним делением на три раздела, что в принципе очень сходно. Отмечаются быстрые смены тональностей. В основе мотивной работы лежат, по общему мнению, секстовые романсовые интонации, а также восходящие и нисходящие кварты. Польский исследователь К. Мейер в своем труде о Шостаковиче вовсе характеризует прелюдии как «поверхностные и эклектичные» и не предпринимает подробных разборов [5].

Пример 1. Д. Шостакович. Прелюдия A-dur op.34 № 7.

The musical score for the Prelude in A major, Op. 34 No. 7 by Dmitri Shostakovich, is presented in a standard piano format. It begins with the tempo marking 'Andante' and a metronome marking of 1.50. The piece is in 2/4 time and starts with a piano introduction marked 'p espr.' and 'con Ped.'. The score is divided into three sections by asterisks. The first section includes markings for 'cresc.' and 'dim.'. The second section features 'espr.' and 'cresc.' markings. The third section includes 'mf dim.' and 'cresc.' markings. The piece concludes with a final chord.

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

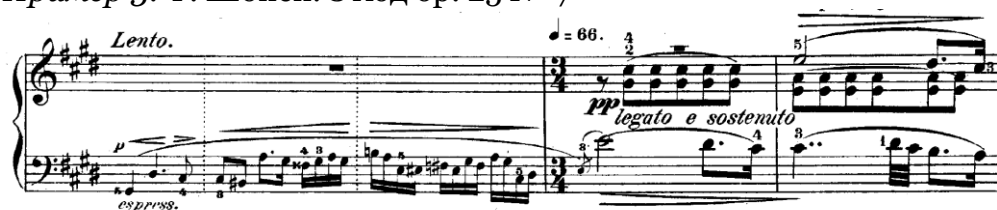
Обратимся к анализу топосов. Самое начало Прелюдии, обозначаемое Дельсоном как «виолончельный ноктюрн», а Горлин как «инструментальная ария-монолог», на первый взгляд вполне подтверждается в тексте: низкий голос с певучей темой, к которой присоединяется сопровождение в правой руке (пример 2):

Пример 2. Прелюдия A-dur, тт. 1–5



Гаккель указывает на «почти буквальное» совпадение этой темы с Этюдом до-диез минор Шопена⁵ [3] (пример 3):

Пример 3. Ф. Шопен. Этюд ор. 25 № 7



Но случайно или нет, она имеет также сходство с темой фуги № 1 из ор. 87. Сравним (см. примеры 2, 4):

Пример 4. Д. Шостакович. Прелюдии и фуги ор. 87, тема Фуги До-мажор



Прелюдии и фуги написаны гораздо позже, и поэтому скорее можно рассматривать тему прелюдии A-dur как предшественницу C-dur'ной. Их интонационный контур имеет немало общего: темп, ход на

⁵ Такую же трактовку предлагает М.С. Друскин [см: 1, 187].

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

квинту вверх, опевание VI ступени, метрическая неопределенность, гармония тонического трезвучия в основе. Все это наводит на мысль, что события Прелюдии неоднозначны с самого начала и могут иметь двойной смысл. Несмотря на динамические оттенки, штрихи и артикуляцию, тема Прелюдии ор. 34 имеет в себе немало такого, что роднит ее не столько с романтическим ноктюрном, сколько с «ученым стилем», выражаясь терминами Л. Ратнера. Но окончание темы с ясно определенным «капающим» сопровождением в правой руке действительно выдает «ноктюрн для левой руки» или «арию-монолог»: внизу – мелодия, сверху – аккомпанемент. Тема как бы распадается на два разных тописа: ученый стиль – в тактах 1–3, романс – в тактах 4–6.

Неоднозначность проявляется и в тональном строении этой темы. Такты 1 и 2 обрисовывают мажорное трезвучие, но в такте 3 в A-dur появляются низкие VI, VII ступени, а в такте 5 – и II ступени. Возможно, этой изменчивости не стоило бы придавать особого значения (как все исполнители и делают, предлагая простую смену красок), однако указанные три низкие ступени приводят к изменению «строя» пьесы: он как бы «сползает» вниз и в результате в такте 7 мы слышим не A-dur, а As-dur (пример 5).

Пример 5. Прелюдия A-dur ор.34, тт. 6–9



Осуществившееся понижение поддерживается еще и мотивно: в тактах 4–5 мы слышим мотивы-трели с характерным «съезжающим» контуром (пример 6):

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

Пример 6. Прелюдия A-dur, тт.4–5



Таким образом, в первом разделе Прелюдии возникает подчеркнутая динамикой мотивная волна: в тактах 1–2 – восходящая, мажорная, в тактах 3, 4, 5 – нисходящая, минорная. Восходящая мотивная конструкция принадлежит фуге, нисходящая – ноктюрну. Этот странный «кентавр» настолько противоречив изнутри, что стоит ждать дальнейших событий.

Такт 7 открывает второй раздел формы и демонстрирует нам продолжение второй части темы, разворачивающееся в As-dur и продолжающее линию нисходящего движения вплоть до такта 16. Опорные басы этого хода, появляющиеся на сильной доле, образуют барочную риторическую фигуру *catabasis*⁶ (пример 7):

Пример 7. Прелюдия A-dur, тт.6–18

⁶ *Catabasis* (греч. κατάβασις) — сошествие в ад (лат. *descensus ad inferos*, нем. *Höllenfahrt*).

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

Нисходящий ход также вызывает в памяти «правило октавы», один из самых популярных приемов композиции в музыке барокко. Но и здесь обнаруживается неоднозначность. В процессе развертывания фигуры *catabasis* спорадически начинают возникать восходящие элементы мотивных последований. Сначала в тактах 8 и 9 обнаруживается, что «мотивы-трели» теперь заканчиваются восходящим ходом (пример 8):

Пример 8. Прелюдия A-dur, тт.8–9



затем к ним добавляется еще более заметный восходящий элемент – квартовый ход, один из самых активных в классической топике: мы встречаем его в теме I части Третьего концерта Бетховена, в I части «Маленькой ночной серенады» Моцарта и большом количестве других пьес. Этот топос может быть обозначен как «маршевый», но по строению он схож и с фугированным началом: их роднит кварто-квинтовый ход. Таким образом, *catabasis* идет вниз как бы с непрерывным сопротивлением (пример 9):

Пример 9. Прелюдия A-dur, т. 9



Такты 10 и 11 с имитацией снова напоминают нам об «ученом стиле» (пример 10):

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

Пример 10. Прелюдия A-dur, тт. 10–11



Восходящие мотивы, если понимать их как значимые (как топысы), приводят к поразительному результату: в тактах 15–16 квартовый ход («призыв») складывается в восходящую квартовую последовательность (anabasis), в результате которой мы вновь попадаем в исходный A-dur (такты 17–18, пример 11)!

Пример 11. Прелюдия A-dur, тт. 14–17



Дальнейшее выглядит как тональная реприза: тема в нижнем голосе суммирует ход на сексту и мотив-трель, причем сначала в мажорном, а потом в минорном варианте (пример 12):

Пример 12. Прелюдия A-dur, тт. 14–22



Музыковедение в контексте гуманитарного знания

Это сопоставление A-dur и a-moll выглядит как неразрешимая проблема, что, вероятно, и приводит к «комментарию», появляющемуся в левой руке и уходящему все ниже и ниже. Самым поразительным явлением оказываются последние пять тактов пьесы: в верхнем голосе проводится фигура *anabasis*, с характерным заключительным ходом на кварту вверх в последних двух тактах (его выполняет левая рука); нижний голос продолжает *catabasis*, в целом повторяя контур мотивов тактов 4–6, а в среднем регистре звучит повторяющийся тон «ля», педаль, в которой можно услышать «срединность» и «репетитивность» (пример 13):

Пример 13. Прелюдия A-dur, заключительные такты

Отметим еще одну деталь: Шостакович противопоставляет топосы не только мотивно, но и метрически. Так, топос фуги (переходящей в марш) всякий раз как бы «выламывается» из заданного трехчетвертного размера (с помощью синкоп и заливок), в то время как «ноктюрн» всегда трехдолен.

В том, что произошло, можно отметить несколько важных моментов:

1. Игра A-dur и a-moll в тактах 4–5 – не просто красочное сопоставление. Есть совершенно определенный момент, когда начинается тонкая и малозаметная поначалу «игра на понижение», приводящая к появлению As-dur. Это можно объяснить с помощью явления, получившего название «эффект Четвертой Малера». Мы заимствуем

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

это объяснение из книги Л.О. Акопяна «Феномен Дмитрия Шостаковича», где автор применяет эти слова, принадлежащие Мак-Доналду («Mahler Fourth trick») к Первой Симфонии Шостаковича: «Речь идет о распространенных у Шостаковича случаях, когда музыкальное целое начинается с простого, непритязательного, иногда безобидно-юмористического материала, а в его развитии возникают неожиданные драматические осложнения» [1, 36].

2. Игра *anabasis* и *catabasis* – это известный риторический эффект с вполне определенным смыслом, хорошо отработанный в классической музыке. Идея *anabasis*, если сказать упрощенно – это «восхождение в горные выси», *catabasis* – «нисхождение в ад». Взаимоотношение этих элементов приобретают в нарративе Прелюдии определенную последовательность: с самого начала нисхождение (омрачение) окрашивает исходную тональность и приводит к понижению «тонального уровня» (As-dur как «искаженный» A-dur). Далее восхождение (просветление) приводит к восстановлению исходной тональности и неустойчивому результату (вновь колеблющийся мажоро-минор). И, наконец, двойственный эпилог: *anabasis* звучит *одновременно* с *catabasis*. Одновременность конфликтующих представлений может быть охарактеризована как «когнитивный диссонанс»: именно таким представляется общий итог Прелюдии. Мрачное не перестало быть мрачным и оптимистическое также не утеряло своих позиций. Итогом становится их предельное отдаление.

Двойственность как внутренняя скрытая (неявная) конфликтность действует в рамках Прелюдии как фактор развертывания нарратива. Двойственным мне представляется и жанр пьесы – ноктюрн плюс полифоническая пьеса; двойственной оказывается тональная основа (A – As); противоречиво мотивное развитие (на фоне нисходя-

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

щих последований – восходящие мотивы и наоборот). Все это поднимает в общем-то неклассическую по своей природе дилемму: противоположности расходятся и пребывают в достигнутой дисгармонии. Одновременное сосуществование двух противоположно направленных сил – это и есть «когнитивный диссонанс», раздирающий сознание.

В завершение можно было бы сказать, что в большей или меньшей степени «эффект Четвертой Малера», когнитивные диссонансы, конфронтация топосов характерна для всех двадцати четырех Прелюдий цикла и по большей части для *всей* музыки Шостаковича. Случай A-dur'ной Прелюдии – частный, но отражает он «феномен Шостаковича». Снова обратимся к книге Акопяна: «... побудительный импульс <...> — непременно внести в музыку элемент неоднозначности, внутренней противоречивости, эмоционального и психологического дискомфорта. Органическая неспособность воздерживаться от осложнений, создающих такой дискомфорт – кардинальное, неотъемлемое свойство творческого облика Шостаковича. Если бы перед нами стояла задача описать «феномен Шостаковича» одной лаконичной, понятной для непосвященных фразой, указания на это свойство, думается, было бы достаточно» [1, 36–37]. Прелюдия A-dur – один из многих тому примеров.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.О.* Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Издательство РХГА, 2018.
2. *Дельсон В.Ю.* Фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1971.
3. *Гаккель Л.Е.* Фортепианная музыка 20 века. Л.: Советский композитор, 1990.

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

4. *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007.
5. *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. М.: ДСЧ; СПб.: Композитор, 1998.
6. *Allanbrook W.J.* Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro & Don Giovanni. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
7. *Almén B.* *A Theory of Musical Narrative.* Indiana University Press, 2009.
8. *Gorlin S.* 24 preludes by Shostakovich [Electronic resource]. URL: <http://www.pianolessonsindianapolis.com/music-criticism/shostakovich-24-preludes-piano.htm>.
9. *Horton J.* Listening to Topics in the Nineteenth Century / The Oxford Handbook of Topic Theory, ed. by D. Mirka. Oxford: Oxford University Press, 2014.
10. *Hunkemöller J.* Topoi in der Musik Béla Bartóks // *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.* September 2013. 54(3). Pp. 289–299.
11. *Kerman J.* How We got into Analysis, and How to Get Out // *Critical Inquiry.* 1980. v. 7. N 2. Pp.311–331.
12. *Kramer L.* Musical Narratology: A Theoretical Outline // *Indiana Theory Review.* 1991. 12. Pp. 141–162.
13. *Macdonald I.* The New Shostakovich. Oxford: Oxford University Press, 1991.
14. *Ratner L.* Classic music: expression, form, and style. N.Y.: Schirmer Books, 1980.
15. *Rodriguez B.A.* Topics and Scripts as Imitation in Opera: The Rake's Progress (1947–51) by Stravinsky, Auden, and Kallman / *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics (in memory of*

Raymond Monelle) / University of Edinburgh, 26–28 October 2012, UK. Pp. 202–208.

16. *Sheinberg E.* Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities. London: Routledge, 2017.

REFERENCES

1. *Hakobian L.O.* Fenomen Dmitriya SHostakovicha [The phenomenon of Dmitry Shostakovitch]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo RHGA [Publishing house of the Russian Christian Academy of Humanities], 2018.
2. *Delson V.Y.* Fortepiannoe tvorchestvo D.D. SHostakovicha [Shostakovich's Piano works Moscow]. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1971.
3. *Gakkel L.Y.* Fortepiannaya muzyka 20 veka [Piano music of the 20th century]. Leningrad: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1990.
4. *Kirillina L.V.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: поэтика и стилистика [Classical style in the music of XVIII – beginning of the XIX century. V.3]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2007.
5. *Meyer K.* SHostakovich. Zhizn'. Tvorchestvo. Vremya [Shostakovich. A life. Work. Time]. Moscow: DSCH; Saint-Petersburg: Kompozitor [Composer], 1998.
6. *Allanbrook W.J.* Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro & Don Giovanni. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
7. *Almén B.* *A Theory of Musical Narrative.* Indiana University Press, 2009.

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

8. *Gorlin S.* 24 preludes by Shostakovich [Electronic resource]. URL: <http://www.pianolessonsindianapolis.com/music-criticism/shostakovich-24-preludes-piano.htm>.
9. *Horton J.* Listening to Topics in the Nineteenth Century / The Oxford Handbook of Topic Theory, ed. by D. Mirka. Oxford: Oxford University Press, 2014.
10. *Hunkemöller J.* Topoi in der Musik Béla Bartóks // *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. September 2013. 54(3). Pp. 289–299.
11. *Kerman J.* How We got into Analysis, and How to Get Out // *Critical Inquiry*. 1980. v. 7. N 2. Pp.311–331.
12. *Kramer L.* Musical Narratology: A Theoretical Outline // *Indiana Theory Review*. 1991. 12. Pp. 141–162.
13. *Macdonald I.* The New Shostakovich. Oxford: Oxford University Press, 1991.
14. *Ratner L.* Classic music: expression, form, and style. N.Y.: Schirmer Books, 1980.
15. *Rodriguez B.A.* Topics and Scripts as Imitation in Opera: The Rake's Progress (1947–51) by Stravinsky, Auden, and Kallman / Proceedings of the International Conference on Music Semiotics (in memory of Raymond Monelle) / University of Edinburgh, 26–28 October 2012, UK. Pp. 202–208.
16. *Sheinberg E.* Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities. London: Routledge, 2017.

