



4/2021

Современные проблемы
МУЗЫКОЗНАНИЯ



*Иллюстрация на обложке – М. Да Караваджо. Лютнист (1595).
Фрагмент*



Главный редактор
Ирина Петровна Сусидко
доктор искусствоведения, профессор

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия

Вермайер Андреас, доктор наук, приват-доцент музыковедения, Университет Регенсбурга, директор Sudetendeutsches Musikinstitut, г. Регенсбург, Германия

Гервер Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Гуляницкая Наталья Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Дулат-Алеев Вадим Робертович, доктор искусствоведения, профессор, и.о. ректора, Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, Казань, Россия

Дулова Екатерина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, ректор, Белорусская государственная академия музыки, Минск, Белоруссия

Кирнарская Дина Константиновна, доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, проректор по связям с общественностью, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Народицкая Инна, PhD, профессор, Северо-Западный университет, Чикаго, США

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор, ректор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Сиднева Татьяна Борисовна, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород, Россия)

Ханнанов Ильдар Дамирович, доктор наук, профессор, Консерватория Пибоди, Университет им. Джонса Хопкинса, Балтимор, США

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей и творческих проектов, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания

Юэлл Филип, доктор наук, ассоциированный профессор теории музыки, Хантер Колледж, Сити Университет, Нью-Йорк, США

Editor-in-Chief
Irina P. Susidko
Doctor of Art Studies, Full Professor

EDITORIAL BOARD

Vera B. Valkova, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Andreas Wehrmeyer, Ph.D., Privat-Docent of Musicology at the University of Regensburg, Director of the Sudetendeutsches Musikinstitut, Regensburg, Germany

Larisa L. Gerver, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Natalia S. Gulyanitskaya, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Vadim R. Dulat-Aleev, Doctor of Art Studies, Full Professor, Acting Rector, Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov, Kazan, Russia

Ekaterina N. Dulova, Doctor of Art Studies, Full Professor, Rector, Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus

Dina K. Kirnarskaya, Doctor of Art Studies, Doctor of Psychology, Full Professor, Vice-Rector for public relations, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Inna Naroditskaya, PhD, Full Professor, School of Music, Northwestern University, Chicago, USA

Tatyana I. Naumenko, Doctor of Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for scientific work, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Alexander S. Ryzhinsky, Doctor in Art Studies, Professor, Rector, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Tatyana B. Sidneva, Doctor of Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for Research, Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia

Ildar D. Khannanov, Ph.D., Full Professor, Peabody Conservatory, Johns Hopkins University, Baltimore, USA

Tatyana V. Tsaregradskaya, Doctor of Art Studies, Full Professor, Head of International Relations and Creative Projects Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia, Leading Researcher, State Institute of Art History

Philip Ewell, PhD, Associate Professor of Music Theory, Hunter College, City University of New York, USA

О ЖУРНАЛЕ

Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое электронное периодическое рецензируемое научное издание.

Проблематика статей журнала связана с актуальными вопросами музыкознания, историей и теорией музыкального исполнительства, современной музыкальной педагогикой, методологией и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (Музыкальное искусство)

Журнал также принимает к публикации научные статьи по материалам докторских и кандидатских диссертаций, переводы работ зарубежных ученых и комментарии к ним, рецензии на новые книги о музыке, информацию о готовящихся и прошедших научных мероприятиях.

Периодичность журнала – 4 раза в год.

ISSN: 2587-9731

Издание зарегистрировано в **Российском индексе научного цитирования (РИНЦ)**



УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Учредитель и издатель журнала «Современные проблемы музыкознания» – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Издатель является членом Международной ассоциации по связям издателей – Publisher international Linking Association (PILA). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.



PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC BY-NC)

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).



ФЕДЕРАЛЬНАЯ СЛУЖБА ПО НАДЗОРУ В СФЕРЕ СВЯЗИ, ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ

Свидетельство о регистрации средства массовой информации:

ЭЛ № **ФС77-71123** от 22 сентября 2017 г.

ABOUT THE JOURNAL

Contemporary Musicology is a peer-reviewed open-access online journal.

Our journal addresses important trends in musicology, music theory, music performance, and music pedagogy, and meets research specialty 5.10.3 Types of art (Musical art). We accept submissions in Russian and in English of the highest quality from scholars all over the world.

We also accept scholarly papers by advanced graduate students based on their thesis materials, as well as translations and annotations of works by foreign authors, reviews of new editions on music, and information about future or past conferences and events.

The journal is published four times per year.

ISSN: 2587-9731

The journal is registered in the **Russian Index of Scientific Quotations**



FOUNDER AND PUBLISHER

The founder and publisher of *Contemporary Musicology* is the Gnesin Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

The publisher is the member of the Publishers' International Linking Association (PILA). The Scholarly articles are given DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.



PDF-versions of the articles are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC BY-NC)

The journal is registered with the The Federal Service For Supervision Of Communications, Information Technology, And Mass Media.



The certificate of registration of mass media:

ЭЛ № **ФС77-71123** September 22, 2017

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

Ирина Петровна Сусидко —
доктор искусствоведения, профессор

Заместители главного редактора

Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент
Порошенко Валерий Сергеевич

Ответственный редактор

Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент

Редактор-переводчик

Ирина Александровна Наговицына —
PhD., кандидат филологических наук

Администратор веб-сайта

Порошенко Валерий Сергеевич

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief

Irina P. Susidko
Doctor of Art Studies, Professor

Deputy Chief Editors

Dana A. Nagina,
Candidate in Art Studies, Associate Professor
Valery S. Poroshenkov

Executive Editor

Dana A. Nagina,
Cand.Sci. (Arts), Associate Professor

Editor and Translator

Irina A. Nagovitsyna,
PhD., Candidate of Philological Sciences

Website Administrator

Valery S. Poroshenkov

Адрес редакции / Address of the Editorial office:

121069 г. Москва, ул. Поварская д. 30–36
телефон: +7 (495) 691-15-54
факс: +7 (495) 691-15-54

Адрес электронной почты редакции / E-mail:

gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Официальный веб-сайт журнала / Official website:

<https://gnesinsjournal.ru>





Дорогие друзья!

Журнал «Современные проблемы музыковедения» открывает серию выпусков, посвященных *отечественным музыковедческим школам и направлениям*. Ближайшие номера освещают деятельность двух профессоров Российской академии музыки имени Гнесиных, отметивших в 2021 году юбилеи, – Ларисы Львовны Гервер и Ирины Самойловны Стогний. Многолетняя научная и педагогическая работа этих ученых вылилась в создание собственных школ, их идеи и принципы были восприняты и продолжены учениками.

В апреле 2021 года в РАМ имени Гнесиных состоялась IV Международная конференция «Музыкальная композиция: исторические метаморфозы», объединившая более 100 ученых из России, Австрии, Великобритании, Германии, Италии, Франции, США и других стран мира. На ней впервые были проведены новые секции – «Аналитические концепции и семиотика музыкального языка: к юбилею Ирины Самойловны Стогний» и «Теория и история музыкальной композиции: к юбилею Ларисы Львовны Гервер».

Авторская секция *Ирины Самойловны Стогний* включала следующие выступления:

Садокова Вера Владимировна, кандидат искусствоведения, ответственный редактор журнала «Ученые записки РАМ имени Гнесиных», Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия – *«Пиковая дама» Чайковского и «Преступление и наказание» Достоевского. Параллели и взаимодействия*

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Российская академия имени Гнесиных, Москва – *Микропроцессы в музыкальной форме: пути научного осмысления*

Галатенко Юлия Николаевна, кандидат филологических наук, филолог, Гёттинген, Германия – *«Лесной царь»: парадоксы интерпретации*

Максимова Александра Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории русской музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва, Россия – *Семантика оркестровых тембров в балетных партитурах К. Кавоса*

Твердовская Тамара Игоревна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, проректор по научной работе, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия – *Вариации на тему рококо ор. 33 – «остров радости» в творчестве П.И. Чайковского (о трех семантических составляющих музыкальной композиции)*

Стогний Ирина Самойловна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыковедения, Российская академия имени Гнесиных, Москва – *Балет Р. Штрауса «Легенда об Иосифе». Музыкальное толкование библейского сюжета*

Скрынникова Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки, Воронежский государственный институт искусств, Воронеж, Россия – *Стилевые лики оперы «Соловей» Игоря Стравинского*

Коробова Алла Германовна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, Екатеринбург, Россия – *Семантика диалога в «Симфонии» Лючано Берлиоза*

Зенкин Константин Владимирович, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва, Россия – *Подвижность моделей как фактор обновления стиля: на примере фортепианного творчества Рахманинова*

Масловская Татьяна Юрьевна, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия – *Г. Свиридов и А. Блок в диалоге и единстве*

Денисов Андрей Владимирович, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия – *Тайные послания и шифры: феномен криптоцитаты в музыкальном искусстве*

Скурко Евгения Романовна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. З. Исагилова, Уфа, Россия – *Музыкальная композиция в контексте стадийного развития национальных культур в XX–XXI веках*

Чифариелло Чьярди, Фабио, профессор, Консерватория Тренто, Тренто, Италия – *Изучение музыки речи с помощью компьютерных инструментов композиции*

Шелудякова Оксана Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, Екатеринбург – *Проблемы композиции в Богослужении православной традиции (текст и его метаморфозы)*

Власова Екатерина Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории русской музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия – *Первые советские музыкальные организации (1918–1923): к проблеме создания нового музыкального языка*

Синица Ирина Александровна, кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, Кабинет рукописей, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия – *Вторая симфония М.О. Штейнберга в стилевых взаимосвязях: к проблеме творческого процесса*

Хлюпина Анастасия, студентка 4 курса, научно-композиторский факультет, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия. Научный руководитель – доктор искусствоведения Екатерина Сергеевна Власова – *«Лолита» Р. Щедрина: сценические интерпретации «композиторской режиссуры» в меняющемся времени*

Кошелева Юлия Андреевна, студентка 4 курса, кафедра теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. З. Исагилова, Уфа, Россия. Научный руководитель – доктор искусствоведения Евгения Романовна Скурко – *Особенности интонационной драматургии фортепианного цикла «Евангельские картины» И. Соколова*

В настоящий выпуск журнала «Современные проблемы музыкознания», посвященный Ирине Самойловне, вошло интервью с ученым, а также статьи, связанные с ключевыми направлениями ее исследований. Это музыкальная семиотика, вопросы взаимосвязей музыки и литературного текста, проблемы микропроцессов в музыкальной композиции, музыкальная наука в соотношении с другими областями гуманитарного знания.

Ирина Петровна Сусидко,
главный редактор

Dear Colleagues,

Contemporary Musicology starts series of issues devoted to Russian musicological schools and trends. The next issues will be devoted to the activities of two professors of Gnessins Russian Academy of Music, who celebrated anniversary in 2021. These are Larissa Lvovna Gerver and Irina Samoilovna Stogny. Long-term research and pedagogical work of these scholars led to emergence of their own schools. Their ideas and research principles were taken up and developed by their students.

In April 2021, the Gnessins Russian Academy of Music hosted the 4th International Conference “Musical Composition: Historical Avatars”, which was attended by more than 100 researches from Russia, Austria, Britain, German, France, the USA, and other countries. For the first time, new sessions appeared: “Analytical Concepts and Semiotics of the Musical Language: To the Anniversary of Irina Stogny” and “Theory and History of Musical Composition: To the Anniversary of Larissa Gerver”.

The name session by Irina S. Stogny included the following reports:

Vera Sadokova, PhD, executive editor of the Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia – *The Queen of Spades by Tchaikovsky and Crime and Punishment by Dostoevsky: parallels and interactions*

Vera Val'kova, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Music History Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow – *Microprocesses in Music: Ways of Scientific Studies*

Yulia Galatenko, PhD, philologist, Göttingen, Germany – *Erlkönig: Paradoxes of Interpretation*

Alexandra Maximova, PhD, Associate Professor, Russian Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia – *Semantics of Orchestral Timbres in Ballet Scores by C. Cavales*

Tamara Tverdovskaya, PhD, Associate Professor, Western Music History Department, vice rector on research activity, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia – *Variations on a Rococo Theme op. 33 – ‘L’Isle Joyeuse’ in the Pyotr Ilyich Tchaikovsky’s Work (On the Three Semantic Components of the Musical Composition)*

Irina Stogny, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Analytical Musicology Department Gnesin Russian Academy of Music, Moscow – *R. Strauss’s Ballet The Legend of Joseph. Musical interpretation of the biblical story*

Olga Skrynnikova, PhD, Associate Professor, Head of Music History Department, Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia – *Stylistic Images of the Opera Nightingale by Stravinsky*

Alla Korobova, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Music Theory Department, Ural State Mussorgsky Conservatoire, Yekaterinburg, Russia – *Semantics of Dialogue in Luciano Berio’s Symphony*

Konstantin Zenkin, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, vice rector on research activity, Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia – *Mobility of Models as a Factor of Style Renewal: On the Example of Rachmaninov’s Piano Oeuvre*

Tatiana Maslovskaya, PhD, Full Professor, Music History Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia – *Georgy Sviridov and Alexander Blok: in Dialogues*

Andrei Denisov, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia – *Secret Messages and Ciphers: The Phenomenon of Cryptocitation in the Musical Art*

Evgenia Skurko, Dr. Habil. (Doctor of Cultural Studies), Full Professor, Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Z. Ismaguilov, Ufa, Russia – *Musical Composition in the Context of the Stadium Development of National Cultures in the 20th – 21st Centuries*

Fabio Cifariello Ciardi, Full Professor, Trento Conservatory (Conservatorio "F.A. Bonporti" di Trento e Riva del Garda - Edison Studio), Trento, Italy – *Exploring the Music of Speech through Computer Assisted Composition Tools*

Oksana Sheludyakova, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Music Theory Department, Ural State Mussorgsky Conservatoire, Yekaterinburg, Russia – *Problems of Composition in the Orthodox Worship Service (Text and Its Metamorphoses)*

Ekaterina Vlasova, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Russian Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia – *First Soviet Musical Organizations (1918–1923): The Problem of Creating a New Musical Language*

Irina Sinitsa, PhD, Junior Researcher, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, Russia – *Stylistic Influences on M.O. Steinberg's Symphony No. 2: Towards the Problem of the Creative Process*

Anastasia Khlyupina, 4th year student, Faculty of Musical science and Composition, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia. Scientific adviser – Ekaterina Vlasova, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies) – *Lolita by R. Shchedrin: Stage Interpretations of 'Composer Directing' in Changing Times*

Yuliya Kosheleva, 4th Year student, Music Theory Department, Z. Ismagilov Ufa State Art Institute, Ufa, Russia. Scientific adviser – Evgeniya Skurko, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies) – *The Peculiarities of Intonational Dramaturgy in Pianoforte Cycle Evangelical Pictures by I. Sokolov*

This issue of *Contemporary Musicology* dedicated to Irina Stogny includes an interview with her, and the articles that related with her main areas of research. There are musical semiotics, questions of the correlations of music and literary text, problems of microprocesses in musical composition, musicology in relation to other humanities.

Irina P. Susidko
Editor-in-Chief



СОДЕРЖАНИЕ | CONTENTS

ИНТЕРВЬЮ | INTERVIEW

- Ирина Самойловна Стогний, Ольга Олеговна Москвина, Светлана Анатольевна Павлова | Irina S. Stogniy, Olga O. Moskvina, Svetlana A. Pavlova*
«Каждый педагог — творец науки и образования» (Интервью с И.С. Стогний) | “Every Teacher is the Driving Force Behind Science and Education” (An interview with Irina S. Stogniy).....4

СЛОВО И МУЗЫКА | MUSIC AND LITERARY TEXT

- Ирина Самойловна Стогний | Irina S. Stogniy*
Кантата № 150 И.С. Баха: трактовка литературного текста и композиционные особенности | J.S. Bach’s Cantata No. 150: Compositional Features and an Interpretation of the Literary text.....30
- Ольга Олеговна Москвина | Olga O. Moskvina*
Опыт нарратологического анализа на основе эскизов к симфонической поэме Рихарда Штрауса «Жизнь Героя» | An Experience of Narratological Analysis: Evidence from the Sketches for the Symphonic Poem by Richard Strauss *A Hero’s Life*.....48

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ | MUSICOLOGY IN RELATION TO OTHER HUMANITIES

- Юлия Михайловна Опарина | Julia M. Oparina*
Поэтическая интонация в стихотворениях Александра Блока и Сергея Есенина. К проблеме методологии анализа | Poetic Intonation in the Poems by Alexander Blok and Sergei Yesenin: More on the Methodology of Analysis.....65
- Татьяна Павловна Разбеглова | Tatyana P. Razbeglova*
Иммануил Кант о музыке: парадоксы эстетического рационализма | Immanuel Kant on Music: Paradoxes of Aesthetic Rationalism.....79

**ТЕХНИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ |
TECHNIQUE OF MUSICAL COMPOSITION**

Ольга Андреевна Астахова | Olga A. Astakhova

Хронотопические метаморфозы в пьесе Белы Бартока

«Малые секунды и большие септимы» | Chronotopic

Metamorphoses in Béla Bartók's *Minor Seconds, Major*

***Sevenths*.....95**

Александра Андреевна Горщук | Aleksandra A. Gorshchuk

Цикл концертов Антонио Вивальди «Времена года»:

от барочного синтеза искусств к новым формам

художественного синтеза XX Века | Antonio Vivaldi's Group of

Concerts *The Four Seasons: From Baroque Synthesis of Arts to*

***New 20th-Century Forms of Artistic Synthesis*.....109**



Интервью

Интервью
УДК 78.072.2
DOI: 10.56620/2587-9731-2021-4-004-029



«Каждый педагог — творец науки и образования» (Интервью с И.С. Стогний)

¹Ирина Самойловна Стогний²Ольга Олеговна Москвина³Светлана Анатольевна Павлова

^{1, 2, 3} Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия
¹istogniy@mail.ru
²moskvina_o@inbox.ru
³s.pavlova@gnedin-academy.ru

Аннотация. Ирина Самойловна Стогний — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных, главный редактор научного журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных». Автор и постоянный участник международных музыковедческих научных проектов, комплекса исследовательских работ, посвященных актуальным музыкально-теоретическим проблемам, в том числе монографии «Коннотативные свойства музыкального текста» (2013). Создатель нового факультативного курса «Музыкальная семиология» для музыковедов и композиторов в высших музыкальных учебных заведениях, автор ряда учебных программ.

В интервью Ирина Самойловна рассказывает о своем становлении как музыканта и ученого, о разнообразных направлениях многолетней научной деятельности и роли Гнесинской школы в ее жизни, об ответственной руководящей работе. Особое место в разговоре заняло обсуждение созданных и возглавляемых ею на протяжении долгого времени проектов — научных конференций «Семантика музыкального языка» и «Христианские образы в искусстве». Со своими бывшими ученицами, ныне преподавателями РАМ имени Гнесиных Ольгой Олеговной Москвиной и Светланой Анатольевной Павловой Ирина Самойловна с удовольствием поделилась педагогическим опытом.

Ключевые слова: Ирина Стогний, наука, сфера интересов, педагогический опыт, музыкальная семиотика, коннотации, конференция, ученики, эксперимент, публикации, планы на будущее

Для цитирования: Стогний И. С., Москвина О. О., Павлова С. А. «Каждый педагог — творец науки и образования» (Интервью с И.С. Стогний) [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 4. С. 4–29. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-004-029>

Interview

Interview

“Every Teacher is the Driving Force Behind Science and Education”. An interview with Irina S. Stogniy

¹Irina S. Stogniy, ²Olga O. Moskvina, ³Svetlana A. Pavlova
^{1, 2, 3} Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia
¹istogniy@mail.ru
²moskvina_o@inbox.ru
³s.pavlova@gnedin-academy.ru

Abstract. Irina S. Stogniy is Doctor of Art Studies and Full Professor of the Analytical Musicology Department at the Gnesin Russian Academy of Music. She is also Editor-in-Chief of the journal *Uchenye Zapiski of the Gnesin Russian Academy of Music*. Prof. Stogniy is the leader and a regular participant of international research projects in musicology. She is the author of a series of research papers focusing on important theoretical issues in musicology. Among them is the monograph *Connotation in Musical Texts* (2013). Prof. Stogniy developed a new elective course *Musical Semiology* for musicologists and composers. The course is delivered in higher music education institutions. She is also the author of a number of educational programmes.

The interview focused substantively on the projects initiated and lead by Prof. Stogniy. They include two research conferences: *Semantics of the Musical Language* and *Christian Images in Art*. In her interview, Prof. Stogniy shared her teaching experience with the former students and now teachers of the Gnesin Russian Academy of Music: Olga O. Moskvina and Svetlana A. Pavlova.

Keywords: Irina Stogniy, science, research interests, pedagogical experience, musical semiotics, connotation, conference, students, experiment, publications, plans for the future

For citation: Stogniy I. S., Moskvina O. O., Pavlova S. A. “Every Teacher is the Driving Force Behind Science and Education” (An interview with Irina S. Stogniy) [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2021, no. 4, pp. 4–29. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-004-029>

Ирина Самойловна Стогний – доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных, главный редактор научного журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных». Автор музыковедческих научных проектов, комплекса исследовательских работ, посвященных актуальным музыкально-



Ирина Самойловна Стогний, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания РАМ им. Гнесиных, главный редактор научного журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных»
Фото – Дарья Киньякина

теоретическим проблемам¹. Создатель нового факультативного курса «Музыкальная семиология» для музыковедов и композиторов в высших музыкальных учебных заведениях.

В интервью Ирина Самойловна рассказывает о разнообразных направлениях многолетней научной деятельности, о своем становлении как музыканта и ученого, о роли Гнесинской школы в ее жизни, об ответственной руководящей работе.

О.М.: Ирина Самойловна, в Вашей научной деятельности, прежде всего, обращает на себя внимание диапазон проблем, имен композиторов и произведений, о которых Вы пишете. С чем связан такой широкий круг интересов и как он вообще возможен в специальных научных исследованиях?

И.С.: Тематику моих работ можно обозначить одним словом – семиотика. Все семиотические идеи как раз и проверяются на различном материале, поскольку, если теория верна, то она должна «работать» в разные эпохи, применительно к разным жанрам, разным композиторам. Круг имен постоянно расширяется.

О.М.: Иными словами, семиотический анализ – это универсальный метод, который подходит для рассмотрения практически любого музыкального произведения?

И.С.: Да, безусловно. Семиотика – это обширная наука, в чем-то сродни философии. Это не один принцип познания, но комплекс подходов, так или иначе направленный на понимание смыслов. Семиотика – это наука о смыслах. Методов здесь столько, сколько самих

¹ Список основных публикаций И.С. Стогний на сайте Российской академии музыки имени Гнесиных: <https://gnesin-academy.ru/stognij-irina-samojlovna/>.

смыслов, то есть они бесконечны, и семиотика как наука тоже бесконечна.

О.М.: Как раз об этом и идет речь в Вашей докторской диссертации². Могли бы Вы кратко представить направления, которыми занимается музыкальная семиотика?

И.С.: Семиотика дает возможность понять глубинные процессы, внешне малозаметные, но часто играющие решающую роль. В диссертации эти процессы названы *коннотациями*. На примере разных эпох, разных композиторов, жанров, произведений рассматриваются коннотации, которые обеспечивают, с одной стороны, многоплановость или полифоничность содержания, а с другой – оказываются внутренним «режиссером» повествования³.

Поиск коннотаций предполагает умение выявить очень мелкие детали, которые потом разрастаются и превращают повествование в нечто целостное. Однако это не единственно возможное направление, которое представляет семиотика. В ней есть самостоятельный раздел *нарратологии*, очень востребованный сегодня в искусствоведении; современная *герменевтика* – наука о феномене интерпретации. Иными словами, семиотика дает возможность по-новому осмысливать все, что хорошо знакомо. На мой взгляд, она только в начале своего пути в музыковедении.

С.П.: Вы с равным интересом анализируете и произведения с участием вербального, словесного текста, и инструментальную музыку. Как в последнем случае добраться до смысла музыки и при

² *Стогний И.С.* Процессы смыслообразования в музыке: семиологический аспект. Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. М., 2013.

³ Подробно об этом см.: *Стогний И.С.* Коннотативные свойства музыкального текста. Монография. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013.

этом не сделать исследование научно-фантастическим? Что позволяет семиотическому анализу быть точным, действительно перспективным?

И.С.: Поиск объективных основ уже позволяет семиотике не впасть в фантасмагорию (*улыбается*). Путь объяснения здесь может быть долог, в целом диапазон семиотического анализа простирается от объективного до субъективного начала (в котором, кстати сказать, нет ничего плохого).

В сфере инструментальной музыки мы опираемся на жанры — это явление, безусловно, объективное. Есть интервальные, ладовые, тональные опоры, комплекс выразительных музыкальных средств. В современной музыке мы часто говорим о смысле, имея в виду не столько образное содержание, сколько конструктивное. Семиотический анализ учитывает предысторию каждого выразительного элемента, например, того же жанра. Однако при всей объективности в семиотике важна роль *субъективного* начала. Семиотика очень дружелюбно относится к личностному мнению. В большей степени этим занимается герменевтика — родственная семиотике наука, изучающая создание авторской или исполнительской интерпретации, что также важно в оценке смыслов музыкального произведения.

О.М.: Мне особенно близки эти научные наблюдения, поскольку в сфере моих интересов с самых первых шагов оказалась симфоническая музыка Рихарда Штрауса. Выход на проблему исполнительской интерпретации — одно из наиболее ярких впечатлений исследовательской работы, которая формировалась в Вашем классе

по специальности⁴. Это было ново и очень вдохновляло! Кто из композиторов сегодня в Ваших исследовательских планах?



О.О. Москвина и И.С. Стогний на Международной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (2021)
Здесь и далее фото из личного архива И.С. Стогний

И.С.: Мне многие имена интересны, например, творчество Владимира Мартынова, нашего современника. Однако основные симпатии связаны с музыкой *академического* направления XX века: она очень богата и для меня чрезвычайно информативна. Я бы хотела еще более подробно заняться творчеством Прокофьева, Вайнберга, Рябова...

Кроме того, все ученики моего класса имеют очень разные темы. Как правило, они приходят с уже готовым или почти готовым предложением. Я не возражаю им, тем самым расширяю и свой кругозор. Можно сказать, что направления задают и ученики.

⁴ Москвина О.О. Принципы нарративности в симфонических сочинениях Р. Штрауса. Дис. ... канд. Искусствоведения: 17.00.02. М., 2013. Диссертация написана и защищалась под руководством И.С. Стогний.

С.П.: Ирина Самойловна, как Вы сами вышли на путь семиотического анализа, на какой ступени профессиональной деятельности приняли это направление как близкое для себя и плодотворное для науки?

И.С.: Многие годы моей творческой лабораторией была та большая работа, которую я вела не только как преподаватель кафедры полифонии и анализа (ныне кафедра аналитического музыкознания), но и возглавляя Факультет повышения квалификации. Мне посчастливилось общаться с интересными людьми из многих областей науки, не только музыкальной, причем, формированием этого круга общения я занималась самостоятельно.

О.М.: Дискуссии, которые возникают в таком научном общении, помогают?

И.С.: Да, конечно. Скажем, тема моей докторской диссертации – «Процессы смыслообразования в музыке: семиологический аспект». В это название не выведена стержневая идея, которая объединяет все, что в диссертации есть. Это идея глубоко спрятанных *деталей* – то, что у меня называется *коннотациями*, – которые постепенно прорастают и выходят на первый план музыкального произведения. Вскоре оказывается, что какой-то, на первый взгляд, малозначимый элемент, сущая мелочь, фактически определяет всю концепцию сочинения.

Для меня это было открытием. Может быть, это уже давно понимают другие ученые, но мне показалось, что в хорошем талантливом произведении должна быть та периферия, где рождается сначала мелкий, а потом возрастающий как снежный ком процесс, который превращается в глобальную идею. Если этого нет, то произведение оказывается бедным по смыслу, плоским, однобоким.

О.М.: До Вас как раз никто в музыковедении об этом не говорит.

И.С.: До меня были собраны, конечно, разрозненные наблюдения. В одной из своих статей я говорю о том, что все ученые в той или иной степени семиотики – так же, как и я. Никто с нуля не начинает.

О.М.: Вы систематизировали предшествующее знание.

И.С.: Да. Сначала была выделена сама проблема. Она долго не улавливалась. Надо было ее с периферии «вербализовать», понять ее, определить, что деталь целого в семиотике и, например, форма второго плана, о которой все мы говорим, в общем-то, явления одного порядка. *Второй план* – то, что скрыто за очевидным, то неочевидное, что является пружиной и смыслом произведения, тайным смыслом. Я занимаюсь скрытыми смыслами, которые и называю коннотациями (для видимого уровня применяется термин деннотация). На сегодняшний день проблема оказалась настолько обширной, что претендует на построение в будущем *теории музыкальных коннотаций*.

С.П.: Расскажите подробнее о Ваших авторских (можно их так обозначить?) конференциях и в целом о творческой атмосфере в рамках мероприятий Факультета повышения квалификации. Сколько лет Вы им руководили?

И.С.: 15 лет... Что такое ФПК? Конечно, это поиск новых форм работы, поиск новых людей. Главной сферой деятельности на ФПК были учебные программы. Однако вскоре показалось интересным собирать специалистов на тематические конференции. Сначала мы организовали научно-практическую конференцию «Семантика музыкального языка», она прошла трижды – в 2001, 2003 и 2005 годах. Затем появилась конференция «Христианские образы в искусстве», ко-

торая тоже стала регулярной и собиралась каждые два года с 2005 по 2011-й. Участниками были известные лидеры в гуманитарных научных областях.

О.М.: Вам удавалось объединить разных ученых, учитывая, что и средства связи были другими, нежели сейчас. Их нужно было заинтересовать тематикой конференции...

И.С.: Конечно, и люди приезжали. Это произошло не сразу, первые конференции проходили, в основном, при полупустых залах. Постепенно они приобрели вес и авторитет, появились постоянные докладчики и слушатели, которые хотели в них участвовать. Надо сказать, что, хотя эти конференции не проводятся уже более 10 лет, до сих пор возникают просьбы их возобновить. Самое главное, были изданы сборники, ни один доклад не остался неопубликованным. Сегодня поступают просьбы и от Министерства культуры разыскать эти издания, но мы не можем их предоставить, поскольку их просто нет в наличии. Их все уже раздали, какое-то время они продавались с ведома нашей бухгалтерии. То есть в этом есть потребность до сих пор.

С.П.: Планируете ли Вы возобновить проведение конференций или, быть может, запустить проект по переизданию сборников трудов конференции?

И.С.: Да, планирую, причем, скорее всего, в несколько обновленном формате. Может быть, не «Христианские образы в искусстве», а «Семиотические проблемы искусствознания». Хотя некоторых исследователей словосочетание «музыкальная семиотика» пока еще пугает, но хочется расширить их представления...

О.М.: Название первой конференции соответствует сфере Ваших научных интересов, а вторая все-таки удивляет — не обобщенно «духовная музыка», а именно «христианские образы». Как пришла эта идея?

И.С.: Нет, нет, это тоже в сфере моих личных интересов. Захотелось выяснить, что делается в других видах искусства в этой — очень богатой — области. Здесь многое совпало, прежде всего, знакомство и общение с теми людьми, которые были в эту тему глубоко внедрены и которые могли рассказать нечто особо интересное: Вячеслав Вячеславович Медушевский и Евгения Ивановна Чигарева, Марина Владимировна Петрова из Третьяковской галереи, Валентин Семенович Непомнящий из Института мировой литературы... Постепенно стало ясно, что духовная тема бездонна, бесконечна, что она интересна всем — не обязательно воцерковленным людям. Она близка каждому, кто занимается искусством, она суть академической музыки.

С.П.: Ваши начинания оказались очень своевременны. Например, можно вспомнить проект Свято-Тихоновского университета, связанный с публикацией исследований в области христианской архитектуры и иконографии, или исследования Третьяковской галереи о живописи художников-передвижников с акцентом на христианские образы. Сегодня этот подход, емко выраженный в названии Вашей конференции, становится определяющим и для учебных курсов. В данном случае говорю о своем — история музыки. Причем сегодняшние участники этого актуального процесса иногда не знают о своем удивительном единомыслии на расстоянии.

И.С.: Конференции как раз позволяли обнаружить этот общий смысл и давали много импульсов к исследованиям. Именно в этом профессиональном общении рождалось много собственных идей, о

которых раньше не думал и не подозревал. Некоторые из них воплотились в статьи или даже в положения диссертации. Это та среда, которая всегда обогащала. Можно назвать это чисто научной корыстью: послушать, что делают другие, найти импульсы для своей будущей работы.



И.С. Стогний на конференции в РАМ имени Гнесиных

О.М.: Ирина Самойловна, сегодня Вы ежегодно принимаете участие в конференциях в разных вузах страны, периодически проходят Ваши мастер-классы. В каких городах они были?

И.С.: Ростов-на-Дону, Саратов, Тамбов, Хабаровск. Вообще все эти творческие формы мне интересны. Они направляют к новому взгляду на известные, казалось бы, вещи. Дело в том, что именно в момент выступления очень остро понимаешь свои неделанные, недодуманные, незаконченные идеи, которые можно было бы дополнить. Почему-то это открывается именно во время выступления.

О.М.: Иными словами, происходит максимальная концентрация, максимальная напряженность работы мозга?

И.С.: Да, становится понятно, что именно в этом месте я до конца не додумала, в каком направлении можно пойти дальше. Именно этим и привлекают выступления — возможностью что-то еще открыть во время своего же доклада. При работе дома за компьютером кажется, что ты уже сделал все, что мог, но на самом деле в «экстремальной» ситуации выясняется, что это не так.

С.П.: Ирина Самойловна, ощущаете ли Вы себя причастной к «строительству» отечественной научной и образовательной традиции? В чем, на Ваш взгляд, проявляется себя Гнесинская школа, которой Вы принадлежите?

И.С.: Безусловно, каждый педагог обязательно является «строителем» в области педагогических приемов, новых поворотов уже известных тем и, может быть, совершает какие-то открытия. Каждый педагог — творец науки и образования того времени, в которое он живет.

Гнесинская школа для меня — это, прежде всего, равноправие различных направлений музыкальной науки (и исполнительской культуры также). Нет ничего такого в музыковедении, что не попало бы в фокус Гнесинской школы. Мне представляется, что теоретическое знание у нас представлено обширно и очень многообразно. Кроме того, наша школа настолько открыта, что ученики многое вносят в музыкальную культуру. Нет диктата преподавателей, идет совместная работа, истина рождается во взаимодействии. Много нового нам общают студенты, и у нас всегда есть положительная энергия для познания.

С.П.: Расскажите, пожалуйста, о начале своей профессиональной деятельности, как складывался Ваш творческий путь? Вы начали работать сразу в alma mater?

И. С.: Я окончила Гнесинский институт с дипломной работой, посвященной старинной полифонии (она была написана в классе Людмилы Владиславовны Попеляш), и как молодой специалист на время вернулась в музыкальное училище на Украине. Мне «скинули» все предметы, которые только существуют. Это было очень полезно. Готовилась каждую минуту, в трамвае, автобусе, электричке, — а это все был мой путь, потому что я жила в Днепропетровске (ныне — Днепр), а преподавала в Днепродзержинске. Брала с собой в дорогу все, что можно было, чтобы с толком провести время.

В институте оказалась снова, поступив в аспирантуру в класс Федора Георгиевича Арзаманова. В Москве после рождения дочери смогла устроиться только в вечернюю музыкальную школу, где ученики были разные — и школьники, и люди много старше меня. Получила интересный опыт одновременного объяснения и ребенку, и взрослому. Они воспринимали на одном уровне: дети — благодаря скорости реакции, а взрослые — жизненному опыту.

С.П.: В первой половине дня — семья, во второй — вечерняя школа. Когда и где брали силы для работы над диссертацией?

И.С.: Кандидатскую диссертацию⁵ я написала практически в перерывах между уроками в музыкальной школе. Общение с детьми располагало к размышлению. Понятно, что новых идей для диссертации из школьных программ почерпнуть нельзя, но в целом создавалась такая энергетика, которая приводила к результатам. Под рукой

⁵ Волкова (Стогний) И.С. Понятие инварианта в концепции музыкального языка : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Л., 1986.

всегда был блокнот, я записывала свои вспышки озарения, они могли, например, возникнуть в перерыве между проигрыванием диктанта. В этом смысле я очень благодарна музыкальной школе. Конечно, сильно уставала, как и все, но эта работа не только не заглушила элемент поиска и стремления к научному знанию – скорее, наоборот, привела мой мозг в состояние потрясающей бодрости.

О.М.: В Гнесинском вузе это была сразу кафедра полифонии и анализа?

И.С.: Несколько лет я была лаборантом, при этом продолжала преподавать в вечерней школе и эпизодически читала лекции в институте культуры (самое сложное было туда добратся). Специфика института культуры была в том, что студентов постоянно забирали петь, танцевать в клубы, парки, на открытия мероприятий. Занятия проходили в исключительном случае. Обидно было, когда на месте общали, что занятие отменяется. Но я имела практику готовиться в переездах, поэтому в пути, если только не стояла на одной ноге, а это все-таки периодически случалось, мне удавалось почитать или обдумать, например, статью. Это время было не очень приятным, но мне удавалось его заполнить.

Со временем второстепенные работы стали отпадать. Я поняла, что Господь Бог за мной наблюдает, меня воспитывает, организуя меня так, что я в конечном итоге стала человеком мобильным, ориентирующимся в научной организации труда.

О.М.: Вам приходилось развивать в себе организованность?

И.С.: Да, да. До определенного момента я имела плохие отношения с бумагами. Будучи студенткой, могла в одном конспекте писать лекции по разным предметам, терять и находить свои записи,

сделанные на отдельных листах. В общем, это была сплошная мука, которая знакома некоторым людям. Но в Гнесинском институте судьба меня привела, прежде всего, к организационной работе, которая приучает к порядку, к системности, развивает неочевидные способности, проявляющиеся в человеке исподволь.

Работая лаборантом, я помогала проректору по научной работе, занималась мониторингом второй половины нагрузки преподавателей – как известно, это нагрузка научная. В конечном итоге я вдруг почувствовала интерес к организационной работе, поняла, что она тоже творческая. Вообще, нетворческой работы в жизни, может быть, и нет. Все зависит от того, как человек ее воспринимает. Понятно, что есть такие виды работы, на которые я бы никогда не согласилась. Но то, что окружало меня, очень пригодились в жизни.

С.П.: Организационная работа до сегодняшнего дня Вас не отпускает. Все это достаточно ответственные, крупные дела: сначала руководитель Факультета повышения квалификации, затем ответственный секретарь Приемной комиссии, сегодня – главный редактор научного журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных»...

И.С.: 12 лет я была ответственным секретарем Приемной комиссии. Очень тяжелая должность, но мне было интересно. Сейчас на этом поприще работает целая команда. Выросло количество документации – это верно, но и техническая обработка материала теперь другая. В то время все заполнялось «от руки».

Журнал «Ученые записки» возглавляю уже пять лет. Здесь своя специфика – новые авторы, новые темы. Это очень интересно. Считаю плодотворным сложившийся союз с научным редактором журнала –

кандидатом искусствоведения Верой Владимировной Садовой. Прекрасный редактор, замечательный музыкант.



И.С. Стогний в Резиденции Виттельсбахов (Мюнхен)

О.М.: Это талант — с позитивной стороны посмотреть и оценить происходящее и ту нагрузку, которая на Вас ложится. Ведь нагрузка может оказаться избыточной... Теперь, с опытом, это, наверное, не так страшно, а в первые годы работы могло напугать?

И.С.: Я считаю, что принцип «не догону, так согреюсь» очень нужен в жизни, он действительно дает хорошие плоды. Однако главное, что, может быть, меня спасает, — это то, что мне очень интересны все люди! С удовольствием работаю с людьми, и они мне никогда не мешают, не раздражают. Изначально я позитивно ко всем настроена. Люди создают ту среду, которая мне очень интересна.

Даже в повседневной жизни это проявляется. Например, когда есть время в метро, я выбираю какое-нибудь лицо, наблюдаю, подбираю имя, угадываю профессию, может быть, примеряю к нему другую прическу, если мне кажется, что эта неудачная, то есть моделирую и создаю образ... Второй профессией я себе всегда представляла профессию психолога. Кажется, мне бы это удалось.

О.М.: Интересно, что это проявилось в Вашей научной деятельности: в семиотике очень много психологических тонкостей, полутонов, намеков, сложных смыслов. Вы как аналитик легко это замечаете.

И.С.: Абсолютно верно, это поиск внутренних связей. В детстве я часто слышала от своего папы-врача слово «микросимптоматика». Возможно, именно такое восприятие и зародилось в моем тогда еще детском сознании. Очень интересны все эти микропроцессы, а главное, что они очень информативны. Коннотации — тоже «микросимптоматика», которая в произведении развивается в «большую симптоматику», принимая участие в целостной концепции.

С.П.: Много из того, кем были, как жили и что делали Ваши родители, находите теперь в себе?

И.С.: Родители у меня были учеными. Мама — экономист. В чем-то я повторяю ее судьбу: она была и преподавателем, и деканом факультета, то есть человеком организованным и много работающим. Мама и на пенсии не остановилась, а перешла работать в газету, в тот отдел, который занимается помощью людям. У нее была потрясающая способность добиваться результата. Такая сильная воля при довольно мягком характере.

О.М.: Как Вы!

И.С.: Как я, да. Мы во многом похожи, хотя она была немного тверже, чем я.

О.М.: Ваша семейная черта — взаимодействие с довольно большим количеством людей.

И.С.: Верно. Отец тоже преподавал в институте. Был биохимиком. В нашей стране это достаточно молодая наука. Он занимался биохимией человеческого мозга. Рядом с ним всегда было много студентов, сохранились фотографии того времени. Его любили, поскольку он был открытым человеком, отдавал студентам много сил. Он очень много знал и практиковал.

В Великую Отечественную отец работал в должности начальника санитарного поезда, был хирургом. Вместе с медсестрой вытаскивал с поля боя раненых, и тут же их нужно было оперировать, нередко прямо в окопах. Медицинских средств (кроме спирта) не было, обезболивающих тоже. Только скальпель, спирт и бинт, но что-то делать нужно, причем, немедленно. И он делал, проводил операции, ампутировал. Конечно, он очень много знал о войне. Рассказывал, что умирающие люди особенно ценят жизнь. Вспоминал, как слышал крики: «Доктор, ну еще хоть пять, хоть десять минут дай пожить».

О.М.: Люди даже при сильнейших болях хотели не отмучаться, а именно держались за жизнь...

И.С.: Да! И это был его лозунг — «держаться за жизнь всеми силами», так как жизнь — это самый дорогой подарок.

О.М.: Были ли в Вашей семье музыканты?

И.С.: Профессиональных музыкантов не было, но мама сама научилась играть на мандолине. В то время это был редкий инструмент, она его очень любила. Потом научилась играть и на гитаре, у нее был прекрасный слух.

О.М.: Ирина Самойловна, как воспитывали Вас Ваши родители — это было авторитарное воспитание или, может быть, полная свобода?

И.С.: Я просто видела, чем занимаются мои родители. Никто меня специально не воспитывал. Им всегда было некогда, но я была при них. Мама писала статьи, учебники, папа — свои научные работы. В этой атмосфере я и выросла. В доме всегда было много интересных людей — друзей родителей, проводились совместные праздники. Что важно — взрослым всегда были интересны дети, они никогда не отмахивались от нас. Мы готовили выступления, и нас с большим интересом слушали. Все сидели за большим общим столом, никогда не звучали фразы вроде «ты еще маленькая, ты не поймешь». Всё и всегда было вместе.

Я так же воспитывала свою дочь. Это фактически моя подруга, причем, намного умнее меня. Я часто спрашиваю ее мнение, а она сейчас спрашивает мнение своего сына⁶, которое очень ценит.

С.П.: Ваша дочь — филолог. Она продолжает династию преподавателей ВУЗа и много лет была доцентом в Высшей школе эко-

⁶ Дима Галатенко — внук Ирины Самойловны. В свои 16 лет — серебряный призер Международной математической олимпиады в России и победитель Всенемецкой олимпиады по математике.

номики⁷. Помню, Вы рассказывали об учебных поездках в Италию, которые она организовывала для своих учеников. Это тоже обучение примером?

И.С.: Да, конечно! Она очень любит заниматься педагогикой. Моя дочь, как и я, обожает учиться, и сейчас она обучается в магистратуре Геттингенского университета в Германии.

Однако я хочу сказать немного о другом. Для меня Юля оказалась личностным тренером – не специально, конечно. Она меня научила терпению своим очень сложным характером. Конечно, эта черта есть у любого интересного и талантливого человека. Со временем я поняла, что нужно делать и как прорываться через те жуткие стены, которые обязательно выстраивает сложный характер. Продвигаясь через них, я поняла, что сдала, наверное, самый важный экзамен в своей жизни, постепенно вернув себе любовь и хорошее отношение дочери. В детстве каждая мама до определенного возраста имеет авторитет у своего ребенка, но, когда ребенок становится взрослым, создает свою семью, начинается очень много претензий к родителям, которые его воспитывали неправильно. Были и слезы, и обиды, но постепенно пришлось понять, что терпение — это, действительно, великая вещь, и очень важно не ожесточиться, не обидеться навсегда, а найти какие-то пути решения. Да, преодолевая себя, да, в какой-то момент думая, что теряешь себя перед ребенком, но это ложное чувство, ведь в этот самый момент себя и обретаешь, потому что с любовью ищешь ключ к своему ребенку. Ключ иногда лежит далеко, приходится пройти через очень тяжелые эмоции, буквально, наступив себе на горло.

⁷ Юлия Николаевна Галатенко — дочь Ирины Самойловны, кандидат филологических наук.

О.М.: Не перестаю удивляться Вашему умению любые обстоятельства на разных этапах своей жизни обратить в позитивный опыт.

И.С.: Да, может быть, но в тот момент, конечно, этого не понимаешь — позитивный он или нет. Я для себя сформулировала одну вещь: педагог становится хорошим педагогом, когда у него были сложные ученики. С ними оттачивается не знание, а именно педагогическое мастерство — в области поиска подходов.

О.М.: В этом процессе проявляется колоссальный личностный рост, правильно?

И.С.: Да, невероятный! Я считаю, что духовное взросление и возникает в связи с тем, что становишься либо действительно матерью, либо ты такой педагог, как мать. Например, Ирина Петровна Сусидко, которая мать всем своим ученикам, и которая их всех объединяет, находит индивидуальный подход к каждому. Это семья, в которую входят дети разных поколений, разных интересов. Она умеет их всех объединить, и она действительно им всем настоящая мама.

О.М.: Чем отличаются современные студенты от тех, которые пришли к Вам в начале педагогической карьеры?

И.С.: Практически не отличаются. Я не считаю, что они стали хуже или лучше. В целом они такие же — есть увлеченные и безразличные, есть воспитанные и не очень, есть прогульщики, есть отличники.

О.М.: Может быть, Вы стали другой?

И. С.: Конечно! Появился большой опыт, уверенность. Вместе с тем есть и потери, которые также приходят с опытом. Это как заиграть

пьесу. Если мне не удастся обновить материал (добавить новые примеры, обратить внимание на какой-то новый ракурс), то становится очень уныло. Безусловно, базовый материал я всегда расскажу, но для того, чтобы заинтересовать студента, я сама должна быть на подъеме, мне самой должно быть интересно, а все, что замылено и заигранно — мне не интересно, а значит, и не будет интересно студентам. Опыт опытом, но всегда должна быть та часть, где опыта еще нет, но есть элемент новизны.

О.М.: Как поддерживать преподавателю этот интерес в себе?

И.С.: Наверное, у каждого педагога есть определенный страх – профессионально не понравиться. На первых порах это боязнь забыть материал, позднее это часть страха, которая имеет положительную коннотацию — страх оказаться не на должном уровне... Но к страху обязательно должен прилагаться интерес.

О.М.: Ирина Самойловна, какие советы Вы могли бы дать молодому преподавателю для групповых занятий и в индивидуальном классе?

И.С.: Если говорить о групповых занятиях, то, конечно, ближе держаться к интересам самих студентов. В любом теоретическом курсе есть обязательные программные требования, вопросы, произведения, которые нужно изучить. Однако очень важно учитывать специальность аудитории: если перед вами дирижеры-хоровики, то основной акцент делается на хоровую музыку, если это оркестранты, нужно максимально задействовать их репертуар.

В индивидуальном классе нужно, прежде всего, выяснять сферу интересов ученика. Бывает так, что он сам пока не определился, или

ему интересно все. В этом случае необходимо совместно нащупать тему будущего исследования путем изучения пробных материалов – например, в течение первого семестра совместно слушать музыку и обсуждать ее.

Важная часть работы со студентом – построение взаимоотношений «учитель – ученик». Нужно быть максимально открытым, уметь учиться у своих учеников. Студенты очень часто своими вопросами создают стимул для дальнейшего изучения темы, творчества композиторов. Например, в своих лекционных курсах я всегда делаю опрос, чтобы выяснить, что было бы важно для этой конкретной группы в зависимости от специальности, и часто, ориентируясь именно на их интересы, выстраиваю программу занятий. Наряду с объяснением обязательных тем и произведений я всегда учитываю обратную связь. Еще у меня нет жестких, «абсолютных» критериев оценки.

О.М.: Получается, у Вас индивидуальный подход к каждому студенту в группе? Вы оцениваете каждого в зависимости от его личного уровня?

И.С.: Да, у каждого студента свое «отлично», «хорошо» и «удовлетворительно».

О.М.: Как у Вас проходит экзамен?

И.С.: Часто нестандартно, в форме коллективных ответов, где принимает участие вся группа. Это, конечно, не всегда так, зависит от самих студентов, от их умения импровизировать на заданную тему.

О.М.: У Вас нет определенных схем, форм отчетных занятий – семинаров, экзаменов? Каждый раз это новый путь с конкретной группой?

И.С.: Да, это вариативно — бывают и утвердившиеся формы с ответами на вопросы, но внутри этой довольно жесткой схемы будут варианты для импровизации, потому что я очень люблю импровизировать. Мне кажется, мне это многое дает.

С.П.: Это многое дает и студентам. Из своего опыта обучения помню удивительную веру в себя, которая естественно возникла после занятий с Вами. Ирина Самойловна, как Вы оцениваете свой интерес к учебным дисциплинам теоретического направления, какая из них Вам наиболее близка: сольфеджио, гармония, полифония, анализ музыкальной формы?

И.С.: Уже долгое время я преподаю анализ музыкальных форм. Однако я вела все эти дисциплины и, надо сказать, что очень трепетно отношусь к каждой. Например, сольфеджио — это не только развитие слуха. В сольфеджио происходит новое познание самого себя. Через звуки открываются новые уровни восприятия мира, а не только интервалы и тональности. Гармония развивает логику, но это и тот предмет, который включает в себе творческую мысль. В задачах по гармонии я любила сделать что-то не так, как положено, например, каденцию. Это тот самый предмет, который дает возможность уйти от стандарта. Полифония — это моя любовь. Царство композиции, в котором вдруг чувствуешь себя, пусть с маленькой буквы, но творцом...

О.М.: Ирина Самойловна, поделитесь Вашими слагаемыми успеха.

И.С.: Здоровье — прежде всего! Нагрузку надо выдержать физически, но в здоровой психике будут зарождаться здоровые импульсы, которые направляются в нужное русло. Даже если физически человек не очень здоров, то психическая составляющая должна его беречь, это

драгоценность, которую нужно хранить, а не расходовать на какие-то обиды и прочие глупости. Под словом «здоровье» я понимаю энергию. Например, если это физическая нагрузка, если человек занимается спортом для здоровья, то он занимается им для того, чтобы была энергия. Если он занимается наукой, то у него появляется интеллектуальная энергия. Я бы это поставила во главу угла.



И.С. Стогний в путешествии

О.М.: Сейчас актуальна установка «быть в ресурсе». Что такое для Вас «быть в ресурсе»?

И.С.: Это быть востребованным. Да, ты устаешь, но ты в этом нуждаешься. Нам длительный отдых практически и не нужен. Он необходим как пауза для перезагрузки, подтянуть здоровье.

Для меня отдых — путешествие, причем, любое. Совсем необязательно ехать за границу. Можно по Москве попутешествовать, по Подмосковию, съездить в деревню. Всякий раз это возможность увидеть мир, его новый кусочек. Я однажды была в Хабаровске и с удо-

вольствием это вспоминаю. То есть я такой сумасшедший путешественник, которому все надо! Мне все интересно!

О.М.: Ведете ли Вы заметки или, может быть, дневники путешествий?

И.С.: Нет, ничего не пишу. Я очень много фотографирую. При неограниченных возможностях я бы все свое время посвящала путешествиям. Я читала интервью с одной пожилой англичанкой, которая пять лет живет на корабле, постоянно путешествуя. Вот это моя мечта.

О.М.: Ирина Самойловна, расскажите, пожалуйста, немного о Ваших планах.

И.С.: Если говорить о планах, то я пока не успеваю составить второе пособие по анализу для дирижеров-хоровиков. Первое сделано. Есть еще задумки, о которых пока не хочу говорить. На все нужно время. Время — это та категория, которая приспосабливается к нам. Оно может растягиваться, может ужиматься. Все дело в нас, в нашей психике. Иногда кажется, что нет ни минутки свободной, куда еще можно вставить дела? Но вдруг, откуда ни возьмись, берется время на необходимое.

С.П.: Ирина Самойловна, поздравляю Вас с замечательным юбилеем! Благодарю за общение! В беседе с Вами много важного и плодотворного для нас — Ваших учеников, и в целом для музыкальной науки, которой все мы посвятили жизнь. Спасибо за Вашу открытость и любовь. Пусть все таланты, данные Вам, процветают, и исполняются Ваши мечты в профессии и в семье!

О.М.: Спасибо огромное, Ирина Самойловна! Я Вас знаю уже очень давно и для меня большая честь быть Вашей студенткой, ас-

пиранткой, выпускницей и, я надеюсь, в какой-то степени, продолжателем Вашего педагогического и научного наследия. У Вас очень много проектов, замыслов, много мероприятий в прошлом, настоящем и, надеюсь, в будущем. Хочется пожелать Вам непременно реализации всех Ваших творческих и научных планов. Это очень нужно всем нам – Вашим студентам, детям, коллегам....

И.С.: Спасибо! Да, я только так и мыслю. Человек должен быть занят! Занят тем, что ему интересно и тем, что ему приносит радость!

*Беседовали Ольга Москвина и
Светлана Павлова*



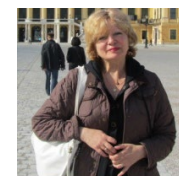
Научная статья
УДК 783.3
DOI: 10.56620/2587-9731-2021-4-030-047



Кантата № 150 И. С. Баха: трактовка литературного текста и композиционные особенности

Ирина Самойловна Стогний

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
istogniy@mail.ru



Аннотация. В статье рассматриваются вопросы музыкальной трактовки Бахом 24-го Псалма “Nach dir, Herr, verlanget mich” («К Тебе, Господи, возношу душу мою») в кантате № 150 для хора, солистов и камерного оркестра. Художественный эффект, связанный с композиторским воплощением слова, может иметь разные подходы к его изучению. При этом в оценке художественных характеристик важен не только *отобранный* композитором литературный текст, но и тот, что остался за скобками, поскольку *неотобранное* усиливает значение избранного. Подобный подход к изучению произведения со словом нужен для того, чтобы понять авторскую расстановку смысловых акцентов. В данном случае за пределами композиторского выбора остались стихи, связанные с человеческими грехами, представляющие большую часть стихов 24-го Псалма. Акцент сделан на *идею спасения*. Но еще более важно, что избранный композитором способ воплощения слова в музыке определил его «перевод» из понятийной сферы в звуковую, поскольку неотобранный литературный материал нашел свое воплощение в музыке, образуя иной вид целостного высказывания, чем в библейском первоисточнике.

Ключевые слова: И. С. Бах, псалом, трактовка, литературный текст, смысл, полифония, фактура, хор, ансамбль, линии голосов

Для цитирования: Стогний И. С. Кантата № 150 И. С. Баха: трактовка литературного текста и композиционные особенности [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыковедения / Contemporary Musicology. 2021. № 4. С. 30–47. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-030-047>

Music and Literary Text

Original article

J. S. Bach's Cantata No. 150: Compositional Features and an Interpretation of the Literary text

Irina S. Stogniy

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
istogniy@mail.ru

Abstract. The article focuses on Bach's musical interpretation of Psalm 24 ‘Nach dir, Herr, verlanget mich’ (For Thee, O Lord, I long) in Cantata No. 150 for choir, soloists and chamber orchestra. The approaches to research may differ depending on the artistic effect associated with the composer's embodiment of a word. At the same time, a study of artistic features should not limit itself to the literary text selected by the composer alone. It should consider what was discarded, since the unselected enhances the meaning of what is chosen. This approach to study a work that involves a literary text is feasible as it facilitates a more effective understanding of the author's arrangement of semantic accents. In our case, the composer discarded the verses about human sins that comprise most of Psalm 25. Instead, he laid an emphasis on the idea of salvation. What is even more important is the composer's way to translate words into music: he transforms the material from the conceptual sphere into sound and the discarded literary material finds its embodiment in music forming a new kind of holistic utterance that is different from the biblical text.

Keywords: I. S. Bach, psalm, interpretation, literary text, meaning, polyphony, texture, chorus, ensemble, lines of voices

For citation: Stogniy I. S. J. S. Bach's Cantata No. 150: Compositional Features and an Interpretation of the Literary text [Electronic source]. In: Sovremennye problemy muzykovnaniya / Contemporary Musicology, 2021, no. 4, pp. 30–47. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-030-047>

О взаимосвязи музыки и слова написано немало трудов, и эта тема всегда будет занимать умы искусствоведов, поскольку художественный результат такого союза каждый раз индивидуален и непредсказуем.

Как известно, трактовка слова музыкой совершенно не предполагает прямых аналогий, «следования за словом», отражения каких-либо его свойств (фонетических, синтаксических, семантических) в мелодии, поскольку художественные задачи могут быть разными: от подражания слову до кажущейся рассогласованности с ним. В последнем случае целое становится более сложно организованным (возникает некое подобие полифонии пластов), и смысловой диссонанс между словесным и музыкальным текстами действует в рамках расширенной художественной целостности, образующейся на условиях контраста двух сфер. Томас Манн в романе «Доктор Фаустус» устами своего героя говорит следующее:

Связь со словом мой друг старался возвеличить... Музыка и язык, настаивал он, нерасторжимы, в сущности, они составляют единое целое, язык – это музыка, музыка – это язык, и, будучи разделены, они всегда ссылаются друг на друга, подражают друг другу, заимствуют друг у друга средства выразительности, подменяют друг

друга. Что музыка сначала может быть словом, что ее предвосхищают и формируют слова, он доказывал на примере Бетховена, который, как показывают современники, сочинял ее с помощью слов [3, 213].

Проблема взаимодействия музыки и слова имеет множество аспектов, и каждый требует самостоятельного изучения. Работа композитора с литературным источником, о которой далее пойдет речь, также может иметь разные подходы к изучению.

Один из них связан с выбором словесного текста и расстановкой в нем смысловых акцентов. При этом в оценке художественных характеристик важна не только музыка и *отобранный* композитором литературный текст, но и то, что осталось за его пределами. *Неотобранное* столь же важно для понимания готового произведения, как и отобранное – в этом заключается определенный *подход* к изучению произведения¹. Этот подход нужен и для того, чтобы понять авторскую расстановку смысловых акцентов, осознать новую целостность, образовавшуюся из другого законченного произведения. Неотобранное усиливает значение избранного. Но еще более важно то, что неотобранный литературный материал находит свое *воплощение в музыке*, что тоже требует своего изучения, поскольку именно в этом видится источник смысловой полифонии.

¹ Например, в симфонической поэме Р. Штрауса «*Так говорил Заратустра*» композитор из 80 притч Ницше использовал только восемь. Этот факт заставляет задуматься над самим выбором; заострение проблемы выбора делает ее значимой в оценке смыслов. Композитор руководствовался определенной системой отбора. У Ницше, к примеру, одной из ключевых является притча о *трех превращениях* – в ней выражено представление о движении эволюции от зверя к сверхчеловеку. Штраус не включает эти притчи, для него более важными оказываются те, в которых говорится о *единении человека с природой*. Поэтому главной в сочинении Штрауса становится идея *единства мироздания*. Но эта идея по-настоящему может быть осмысленной только тогда, когда приходит понимание, что она возникла из другой целостности, в которой были другие смысловые акценты. В этом случае возникает ситуация, при которой *неотобранное помогает понять отобранное*.

В качестве примера рассмотрим Кантату BWV 150 Иоганна Себастьяна Баха для хора, солистов и камерного оркестра на текст 24 псалма “Nach dir, Herr, verlanget mich” («К Тебе, Господи, возношу душу мою», 1704–07)². В ней семь частей. Инструментальная Sinfonia служит вступлением, остальные шесть – вокально-инструментальные. Из них три хора в точности воспроизводят строфы псалма, а две арии и заключительный хор написаны на свободные поэтические тексты.

В этой кантате Бах использует не полный канонический текст, а только четыре стиха из двадцати двух: 1, 2, 5, 15. Их смысловая направленность говорит о том, что выбор не был случайным. Текст первого стиха – “Nach dir, Herr, verlanget mich” («К Тебе, Господи, возношу душу мою»), пятнадцатого – “Meine Augen sehen stets zu dem Herrn” («Очи мои всегда к Господу»). Именно в этих строках (и только в них) говорится о вознесении души и очей к Богу. Второй стих содержит идею упования: “Mein Gott, ich hoffe auf dich. Laß mich nicht zuschanden werden, dass sich meine Feinde nicht freuen über mich” («Боже мой! На Тебя уповаю, да не постыжусь, да не восторжествуют надо мною враги мои»). В пятом стихе звучит мысль о спасении: “Leite mich in deiner Wahrheit” («Наставь меня на истину Твою, и научи меня; ибо Ты Бог спасения моего; на Тебя надеюсь всякий день»). За пределами композиторского выбора осталась большая часть стихов библейского оригинала, которая не включена в текст кантаты: все они представляют собой «вариации» избранных четырех. Кроме того, Бах отказывается от стихов, в которых говорится о *человеческих грехах* – это 7, 11, 17 и 18 стихи³. Он

² Русский текст кантаты И.С. Баха BWV 150 дан в переводе с немецкого Петра Мещеринова [4].

³ 7 стих: «Грехов юности моей и преступлений моих не вспоминай...»; 11 стих: «Ради имени Твоего, Господи, прости согрешение мое, ибо велико оно»; 17 и 18 стихи: «Скорби сердца моего умножились; выведи меня из бед моих; призри на страдание мое и на изнеможение мое и прости все грехи мои».

ограничивается только одним намеком на тему греха, используя стих № 15 («ибо Он извлекает из сети ноги мои»). Фактическое отсутствие мотива греха связано с акцентом на *идею спасения*. Так Бах создает свою целостность – более компактно, но без потерь отражающую смысловой спектр псалма.

Избранный композитором способ воплощения слова в музыке предполагает его «перевод» из понятийной сферы в звуковую. При всей значимости разных параметров музыкального языка – мелодии, гармонии, ритма – обычно меньшее внимание в этом процессе уделяется фактуре как носителю смысла, а не структурного элемента музыкальной ткани, изучаемого с позиций технических приемов. Тем не менее, фактурные рисунки, наряду с другими средствами, дают представление (порой даже наглядное) о трактовке словесного текста.

В кантате BWV 150 представлен богатый спектр фактурных рисунков, связанных с трактовкой словесного текста и выполняющих роль важнейших носителей содержания. При этом и другие элементы языка, в особенности мелодия и инструментовка, вносят собственные «голоса» в общую партитуру смыслов.

Каждая строфа баховской композиции имеет свое фактурное решение. В первом хоре (№2) четыре строфы:

К Тебе, Господи, возношу душу мою.
Боже мой! На Тебя уповаю,
Да не постыжусь,
Да не восторжествуют надо мною враги мои (Пс.24: 1–2).

В *первой строфе* «К Тебе, Господи, возношу душу мою» прямой восходящий порядок вступления голосов отражает идею «вознесения души» (см. нотный пример 1):

Пример 1. И.С. Бах. Кантата BWV 150. Хор № 2, строфа 1 “Nach dir, Herr”

CHOR.

Fagotto. *c*

Violino I. *c*

Violino II. *c*

Soprano. *c*
Nach dir, Herr, dir, Herr, verlan - get mich, verlan - get mich,

Alto. *c*
Nach dir, Herr, verlan - get mich, verlan - get mich,

Tenore. *c*
Nach dir, Herr, dir, Herr, verlan - get mich, verlan - get mich,

Basso. *c*
Nach dir, Herr, verlan - get mich, verlan - get mich, verlan - get mich,

Continuo. *c*

Вся вселенная словно зовет к Господу, что отражается в каждом пласте инструментально-хоровой фактуры. Подобную фактурную графику Бах часто использует, например, в хоре №76 из «Страстей по Матфею» “Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen” («Я восстану на третий день», см. нотный пример 2). Она вносит дополнительный смысл в организацию художественного целого.

Пример 2. И.С. Бах. Страсти по Матфею. № 76
“Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen”

Ich will nach drei - en Ta - gen wie - der auf - er - ste - hen, wie - der auf - er - ste - hen, nach drei - en Ta - gen wie - der auf - er - ste - hen, ich will nach drei - en Ta - gen wie - der auf - er - ste - hen.

Однако в интонационном строе хора «К Тебе, Господи» содержится контраст: сама тема, за исключением первого октавного скачка, имеет нисходящее хроматическое движение, присущее образам *lamento*, пассакалии. Здесь мы сталкиваемся с тончайшей семантической проработкой словесного текста Бахом. Если идея вознесения души воплощается с помощью восходящего движения голосов и интонации восходящей октавы на словах «К Тебе, Господи», то хроматический спуск соответствует идее сокрушения – сама душа полна печали и покаяния. Этот хроматический элемент далее будет развиваться как некий «комплекс души», но представленный только средствами музыки. Тонко прорисованное *lamento*, перекрываемое подчеркнуто восходящим движением голосов, наполнено скрытым смыслом. Постепенно внимание переключается на развитие «комплекса души», фактурный рисунок меняется, и порядок вступления голосов становится ломаным.

Бах не включает стихи, связанные с душевными сокрушениями, но музыка как раз это передает (об этом и говорил Манн: *музыка способна заменять слова*). В свою очередь Альберт Швейцер подчеркивал, что баховская мелодия содержит в своей текстуре речевую адресацию: «...Его музыкальная фраза – та же словесная, только воплощенная в звуках <...> Если музыкальные фразы у Баха кажутся нам совершенными и в мелодическом отношении, то объясняется это его высокоразвитым, отточенным чувством формы. Он мыслил декламационно и все же писал мелодически <...> Баховская вокальная тема – это декламационно оформленное построение, которое... облекается в мелодическую форму, что в равной мере относится к речитативу, ариозо, арии или хору» [5, 337]. Уместно вспомнить и Болеслава Леопольдовича Яворского, который в своем исследовательском методе широко применял понятие «ассоциативный образ» [6, 376]. В орбиту ассоциаций он

включал не только библейские тексты, но и живопись, графику, литературу и т.д.⁴.

Вторая строфа «Боже мой, на Тебя уповаю», в отличие от первой, звучит без повторов, однократно, имеет гомофонно-гармонический склад. На аккордовую фактуру, образуемую голосами хора и инструментов, накладываются юбиляции («упование») в сопрано. Начальная фраза “Mein Gott” выделена длинной фермой, нисходящим тритоном, резким сдвигом темпа после ферматы – все это придает фразе яркость и особую весомость.

Пример 3. И.С. Бах. Кантата BWV 150.
Хор № 2, строфа 3 “Lass mich nicht zu Schanden werden”

Un poco Allegro.

Lass mich nicht zu Schanden werden, lass mich nicht zu Schanden werden.

Lass mich nicht zu Schanden werden, lass mich nicht zu Schanden werden,

Lass mich nicht zu Schanden werden, lass mich nicht zu

Lass mich nicht zu Schanden werden, lass mich

В третьей строфе «Да не постыжусь» Бах вновь использует прямой порядок вступления голосов, однако, в отличие от первой строфы, нисходящий – от сопрано к басу. Благодаря этому образуется зеркальная симметрия, которая становится общим композиционным

⁴ Об этом подробно пишет Р. Берченко: [1, 81].

приемом для всех хоров кантаты, написанных на текст псалма (вокальные номера на свободные тексты не образуют симметрий). Внутри самой третьей строфы так же возникает эффект симметрии хорового и инструментального пластов. Две расходящиеся в противоположные стороны линии (см. нотный пример 3) отчетливо прорисовывают фактурную графику. Этому подчиняются и инструментальные партии, которые впервые не повторяют хоровые, как это было ранее, а обретают интонационную самостоятельность.

Симметрия у Баха – важнейший носитель идеи гармонии и совершенства, высшей красоты и божественной справедливости. Мир полон страданий, но он гармоничен. Бах, используя этот прием, располагает голоса в третьей строфе нисходящим каскадом. Смысл видится в том, что первая строфа (подъем голосов) во всех случаях связана с Богом, третья (спуск голосов) – с человеком. Однако этот спуск не содержит намерений «приземлить». Отражение в человеке Божественной сути – таково, видимо, значение зеркальной симметрии, столь последовательно применяемой Бахом для воплощения важнейшей библейской истины.

Пример 4. И.С. Бах. Кантата BWV 150.

Хор №2, строфа 4 “...Dass sich meine Feinde nicht freuen über mich”

Allegro.

zu Schanden wer - den, dass sich mei - ne
zu Schanden wer - den, dass sich mei - ne Fein - de nicht freu -
zu Schanden wer - den,
zu Schanden wer - den,

Четвертая строфа «Да не восторжествуют надо мною враги мои» – fuga, являющаяся итогом предшествующего развития. В основе ее тематизма лежит одна из интонаций первой строфы – нисходящий хроматический спуск, но фактура фуги воплощает энергию и силу веры, заключенную в словах (см. нотный пример 4, от Allegro).

Второй хор кантаты (№4) представляет собой трехстрочную композицию. Слова Псалма в нем распределяются следующим образом:

Наставь меня на истину Твою
И научи меня, ибо Ты Бог спасения моего
На Тебя надеюсь всякий день (Пс.24:5)

Первая строфа представляет собой синтез двух типов фактуры: внутри преобладающего аккордового склада притаился канон с прямым, как в первом хоре, порядком вступления голосов от баса к сопрано. Восходящая линия продолжена инструментами (см. нотный пример 5):

Пример 5. И.С. Бах. Кантата BWV 150.
Хор №4, строфа 1 “Leite mich”

CHOR.
Andante.

Fagotto.

Violino I.

Violino II.

Soprano.
Lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich in

Alto.
Lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich in

Tenore.
Lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich in

Basso.
Lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich, lei - te mich in

Continuo.

Графика размещения голосов образует четкую диагональ с канонем в верхнюю квинту. В каждом следующем такте вступает очередной голос в одном и том же интервальном соотношении: (*h-fis-cis-gis*). Оба типа фактуры не случайно одновременно взаимодействуют друг с другом. Хоральный склад призван подчеркнуть соборность, общность. Однако Бах воплощает не безликую массу. Выразительная и наглядная прорисованность каждого голоса внутри имитационного включения призвана подчеркнуть слова псалмопевца «Наставь меня на истину Твою». При этом «наставление» требует повтора, в то время как слова “in deiner Wahrheit” («на истину Твою») звучат однократно – истина одна.

Вторая строфа состоит из двух разделов: Allegro («И научи меня») и Andante («Ибо Ты Бог спасения моего»). У них разный фактурный рисунок: двойной канон переходит в свободное движение голосов, завершающееся аккордами. В аккордовой каденции появляется хроматическая интонация первого хора – так подчеркиваются слова «спасения моего», поскольку впервые этот элемент возник в связи с обращением человека к себе («возношу душу мою»).

Две части второй строфы представляют собой достаточно самостоятельные разделы, что в первую очередь сказалось на их фактурном различии. Но Бах объединил их в одну большую строфу, отразив тесную взаимосвязь Бога и человека: “Denn du bist der Gott” («Ибо Ты Бог спасения моего»). Союз “denn” («ибо») лингвистически точно передает эту взаимосвязь; в музыке она чрезвычайно емко и уместно подчеркнута объединением контрастных частей вторгающейся каденцией.

Третья строфа «На Тебя надеюсь всякий день» выстраивает зеркальную симметрию, подобную той, что образовалась в предыдущем хоре: вступление голосов в ней имеет последовательный, но обратный по отношению к первой строфе – нисходящий – порядок (от сопрано к басу). Это опять-таки пирамидальная композиция,

своеобразная фактурная «реприза». Почему Бах использует нисходящую линию в организации голосоведения, если речь идет о надежде человека на Бога («на Тебя надеюсь»)? В этом отношении нет никакого отступления от избранной логики. Как уже упоминалось, «Ты» и «я» у Баха разделено интонационно и фактурно. Божественное «Ты» всегда связано с подъемом. Чаще всего этому соответствует восходящая линия вступления голосов либо «воодушевленная» имитационно-каноническая фактура. Наоборот, «я» интонационно прорисовано хроматическим спуском, либо вступление голосов имеет нисходящий абрис.

В конце строфы Бах вновь использует линию подъема, символизирующую надежду и упование (см. нотный пример 6):

Пример 5. И.С. Бах. Кантата BWV 150.
Хор №4, строфа 3 «...Täglich harre ich dein»

Третий хор (№6), написанный на 15 стих псалма, представляет собой новое фактурное и интонационное решение. Сам стих состоит из двух строф, но у Баха три музыкальных строфы, поскольку вторую он повторяет дважды, по-разному ее оформляя.

Очи мои всегда к Господу;
Ибо Он извлекает из сети ноги мои.

В первой строфе роль хора сводится к небольшим, но выразительным репликам, вплетающимся в инструментальную ткань (см. нотный пример 7):

Пример 7. И.С. Бах. Кантата BWV 150.
Хор № 6, строфа 1 “Meine Augen sehen stets zu dem Herrn”

Фактура в целом создает картину полной гармонии и райского блаженства. Великолепная «живопись» инструментов, красочные подголоски рисуют мир горний, на который устремлен взгляд человека. Бах не использует здесь активных форм развития: краткие реплики чередуются с длинными паузами, которые можно сравнить с замиранием сердца при созерцании Божественной красоты.

Во второй и третьей строфах использован один и тот же текст псалма «Ибо Он извлекает из сети ноги мои», представленный разной музыкой в разных фактурах. Во второй строфе использован гармонический склад; третья изложена в виде фугато со стреттным наложением темы в прямом нисходящем порядке вступления голосов (см. нотный пример 8) – прием, использованный в первом и третьем хоре. Извилистая тема спускается от голоса к голосу (до самых «ног»), и в ней

применены хроматизмы. У мужских голосов, а также в партиях фагота и continuo, изложенных в унисон, развиваются и усиливаются хроматические интонации первого хора, связанные в этом сочинении со сферой человека.

Пример 8. И.С. Бах. Кантата BWV 150.

Хор 6, строфа 3 «Denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen»

The image shows a musical score for a six-part choir. The top staff is the vocal line with lyrics in German. The bottom staff is the basso continuo line with figured bass notation. The lyrics are: "denn er wird meinen Fuss aus dem Netze ziehen, aus dem Netze ziehen, denn er wird meinen Fuss aus dem Netze ziehen." The figured bass notation at the bottom is: 7 9 # 6 7 9 6 7 4 3 7 #.

Четвертый, заключительный хор кантаты № 7 «Дни, проводимые в страданиях» написан не на библейский стих, а на свободный поэтический текст. Здесь впервые открыто говорится о страданиях и в словах, и в музыке, тогда как ранее этот мотив существовал только в музыкальном плане, выполняя роль своего рода подтекста.

В жанровом отношении это чакона, в которой соединяются разные содержательные линии кантаты. Она выполняет роль интонационно-смысловой репризы по отношению к первому хору. Напомним, начальный вокальный номер близок пассакалии (но в четырехдольном воплощении), отличительная особенность его тематизма – часто повторяющийся нисходящий хроматический ход. Финальная чакона,

имеющая трехдольный ритм, восходящую линию basso-ostinato и опирающаяся на диатонику, создает с первым хором зеркальную симметрию, которая уже неоднократно применялась в различных номерах кантаты. Нарастающая фактурная масса производит впечатление увеличивающегося пространства, сплошь заполненного хроматизированными интонациями стенания (см. нотный пример 9):

Пример 9. И.С. Бах. Кантата BWV 150.
Хор 7 (Чакона). “Meine Tage in dem Leide”

The image shows a musical score for a seven-part choir (Chor 7) performing a Chaconne. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven staves: Soprano (Soprano), Alto I (Alto I), Alto II (Alto II), Tenor I (Tenor I), Tenor II (Tenor II), Bass I (Bass I), and Bass II (Basso Continuo). The lyrics 'Mei - ne Ta - ge in - den' are written under the vocal parts. The score includes a variety of rhythmic values and accidentals, reflecting the complex texture described in the text.

Помимо хоров в кантате есть *ария* и *терцет*. Они, как и заключительная чакона, написаны не на библейский текст. Это лирические части, воплощающие разные душевные излияния – радостные и печальные.

Ария сопрано № 3 “Doch bin und bleibe ich vergnügt” («Всегда спокоен я и радостен») для голоса в сопровождении скрипок и continuo повествует о том, что, несмотря на тяжелые испытания, которые проходит человек, и грядущую смерть, божественные истины остаются незыблемыми и вечными⁵. Фактура удивительно красиво выстроена, она

⁵ Об этом свидетельствуют многократно повторенные слова: *Recht ist und bleibet ewig Recht* («Пребудет правда Божья, ныне и во веки»).

излучает единство и гармонию. Вокальный голос, что свойственно Баху, трактован как инструмент (см. нотный пример 10).

Пример 10. И.С. Бах. Кантата BWV 150.
Ария сопрано №3 “Doch bin und bleibe ich vergnügt”

Soprano

Doch bin und blei.be ich ver-
So shall my heart be sat-is-

Терцет №5 “Zedern müssen von den Winden” («Могучими ветрами кедры») написан для ансамбля низких голосов; из его оркестрового сопровождения исключены скрипки (см. пример 11). По отношению к предыдущей арии № 3, в которой главную роль, напротив, играли сопрано и скрипки, возникает уже знакомый принцип симметрии, но теперь на тембровом уровне.

Пример 11. И.С. Бах. Кантата BWV 150.
Терцет № 5 “Zedern müssen von den Winden”

Alto

Tenore

Basso

Ze - dern müs - - sen von den
Ce - dars on - - the moun - - tains

Ze - dern müs - - sen von den
Ce - dars on - - the moun - - tains

Ze - dern müs - - sen von den
Ce - dars on - - the moun - - tains

Orgel mit den Chorstimmen

Итак, смысловой ряд кантаты BWV 150 проявляется:

– в соотношении *отобранного* (звучащие стихи псалма) и *неотобранного* (представленного музыкой, заменяющей слово), в результате чего *целостный образ* существует в сложных пересечениях литературного и музыкального текстов;

– в структурной организации, расширяющей заданные псалмом смыслы: это фактурная направленность линий голосов, «геометрические» параметры формы и разного рода симметрии (фактурные, мелодические, тембровые), призванные воплотить гармонию мироздания;

– в сфере лексики, где огромную роль играет опора на *lamento* – лексему, давшую жизнь целому пласту лирики, связанной со страданиями, скорбью, мыслями о смерти; постоянно мигрируя, она является носителем интертекстуальной и межстилевой коммуникации.

Важнейшая роль в этом произведении отведена рисункам фактуры наряду с выразительным интонационно-тематическим планом. Фактура не только организует ткань, интегрирует контрасты, создает гармонию целого, но и берет на себя семантические функции: благодаря определенной архитектонике и графическим рисункам она воплощает разные смыслы, главные из которых – *вознесение души, поднятие очей, ноги в сетях*. Единовременные контрасты часто строятся на различных импульсах мелодического и фактурного движения. Фактурная «геометрия» в соотношении с тематизмом кантаты, в котором важную роль играет направленность линий, служит важнейшим смысловым задачам, то разделяя божественное и человеческое, то объединяя их. Так воплощаются контрасты, свойственные человеческой душе.

Главное же относится к исходной евангельской истине: возвышение, очищение, обретение духовной высоты может произойти только через осознание человеком Божественных истин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005.
2. Друскин М.С. Пассионы и мессы И.С. Баха. Л.: Музыка, 1976.
3. Манн Т. Доктор Фаустус // Собрание сочинений: в 10 т. М.: Художественная литература, 1960. – Т. 5.
4. Мещеринов П. Иоганн Себастьян Бах. Тексты духовных произведений. М.: Центр книги Рудомино, 2012.
5. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я.С. Друскина, ред. перевода и послесл. М.С. Друскина. М.: Музыка, 1965.
6. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка: в 2-х т. М.: Советский композитор, 1972. – Т. 1.

REFERENCES

1. Berchenko R.E. V poiskah utrachennoy smysla: Boleslav YAvorskiy o «Horosho temperirovannom klavire» [In Search of Lost Meaning: Bolesław Yavorsky on the Well-Tempered Clavier]. Moscow: Klassika-XXI [Classic-21], 2005.
2. Druskin M.S. Passiony i messy I.S. Baha [Passions and Masses of J.S. Bach]. Leningrad: Muzyka [Music], 1976.
3. Mann Th. Doktor Faustus [Doctor Faustus] // Sobranie sochinenij: v 10 t. [Collected Works: in 10 Volumes]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura [Art Literature], 1960. – V. 5.
4. Meshcherinov P. Iogann Sebast'yan Bah. Teksty duhovnyh proizvedenij [Johann Sebastian Bach. Texts of Spiritual Work]. Moscow: Centr knigi Rudomino [Book Center Rudomino], 2012.

5. *Schweitzer A.* Iogann Sebast'yan Bah [Johann Sebastian Bach] / Transl. from German by Y.S. Druskin, Ed. of the Translation and Afterword by M.S. Druskin]. Moscow: Muzyka [Music], 1965.

6. *Yavorsky B.L.* Stat'i, vospominaniya, perepiska: v 2-h t. [Articles, Memoirs, Correspondence: in 2 Volumes.] Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1972. – V. 1.



Слово и музыка

Научная статья
УДК 785.11.04
DOI: 10.56620/2587-9731-2021-4-048-064



Опыт нарратологического анализа на основе эскизов к симфонической поэме Рихарда Штрауса «Жизнь героя»

Ольга Олеговна Москвина

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
moskvina_o@inbox.ru



Аннотация. В статье рассматривается процесс формирования концепции симфонической поэмы «Жизнь героя» Р. Штрауса на основе анализа эскизов этого сочинения.

Исходя из штраусовских черновиков, автор выделяет четыре этапа работы композитора над произведением, отмечая, что от первого этапа к четвертому концепция поэмы меняется. Первоначальный замысел композитора заключался в том, что, согласно программе, после эпизода, обозначенного как «борьба с критиками» (разработочный раздел) начинается «любовная сцена», переключающая действие в лирическую сферу. Именно в любви, по замыслу Р. Штрауса, Герой черпал вдохновение и силы. Однако план сочинения был изменен: сферой «спасения» Героя стало творчество. Композитор это воплотил с помощью цитат из собственных сочинений.

В результате проделанного анализа в настоящей работе выявлена динамика формирования авторской концепции, что позволило по-новому осмыслить смысловые акценты сочинения в окончательной композиторской версии.

Ключевые слова: Р. Штраус, Жизнь героя, симфоническая поэма, интерпретация, нарратология, нарратологический анализ, эскиз, черновик, концепция

Для цитирования: Москвина О. О. Опыт нарратологического анализа на основе эскизов к симфонической поэме Рихарда Штрауса «Жизнь Героя» [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 4. С. 48–64. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-048-064>

Music and Literary Text

Original article

An Experience of Narratological Analysis: Evidence from the Sketches for the Symphonic Poem by Richard Strauss *A Hero's Life*

Olga O. Moskvina

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
moskvina_o@inbox.ru

Abstract. Based on the sketches for the symphonic poem *A Hero's Life*, the article examines how Richard Strauss developed its concept.

The analysis of Strauss' drafts identified four stages in his work on the composition. It was found that over the course of the four stages the original composition underwent significant changes. According to the composer's original idea, the movement about the hero's adversaries and critics (the development section of the poem) is followed directly by a love scene thus romanticising the symphonic action. According to Strauss, love was the Hero's source of power and inspiration. However, the original plan of the composition changed: the love scene became part of the exposition section and preceded the battle, while the Hero found his 'lifeblood' in creativity. Strauss used quotes from his own works to deliver this message to the audience.

The analysis revealed the dynamics of changes in the development of the author's concept. The findings provide a new perspective on the relevance of compositional elements in the final version of *A Hero's Life*.

Keywords: Richard Strauss, *A Hero's Life*, symphonic poem, interpretation, narratology, narratological analysis, sketch, draft, concept

For citation: Moskvina O. O. An Experience of Narratological Analysis: Evidence from the Sketches for the Symphonic Poem by Richard Strauss *A Hero's Life* [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2021, no. 4, pp. 48–64. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-048-064>

Процесс рождения музыкального произведения интересен и в каждом отдельном случае неповторим. Его изучение всегда увлекательно и несет в себе большое количество информации, позволяющей с разных точек зрения попытаться проникнуть в самую его суть. Так, опыт нарратологического анализа позволяет рассмотреть все компоненты произведения в комплексе¹, что создает объективную картину проблемного поля его возникновения.

В фокусе внимания автора статьи оказался вопрос формирования концепции симфонической поэмы Рихарда Штрауса “Ein Heldenleben” op. 40 («Жизнь героя», 1898), который будет рассмотрен на основе анализа эскизов к сочинению. Предваряя основные размышления, кратко остановимся на музыкальных характеристиках главных персонажей и структуре поэмы.

Композиция «Жизни героя» наделена явными сонатными чертами. В экспозиции основные партии соответствуют первоначальной

¹ Подробно о компонентах и методе нарратологического анализа см. работы Б. Альмена [9], Ж-Ж. Натье [10], Т.В. Цареградской [8], а также автора статьи: [3], [4].

характеристике персонажей: в главной партии, состоящей из нескольких тем, многогранно представлен Герой; связующая рисует образы его «критиков»; побочная партия – раздел, посвященный образу Спутницы; заключительная представляет собой диалог Героя и Спутницы, названный композитором «любовной сценой». В разработке традиционно три волны развития. С точки зрения содержания, здесь воплощена борьба Героя с «врагами» (критиками). В репризе возвращаются основные темы экспозиции, а также эпизод, обозначенный композитором «торжественным отречением» – в нем цитируются темы из собственных сочинений Штрауса. Кода завершает поэму.

Систему персонажей этого сочинения можно назвать бинарной, поскольку в основном в нем действуют Герой и Спутница². Это типично для симфонических сочинений Штрауса, в которых главный персонаж почти всегда имеет свою пару: Макбет и Леди Макбет («Макбет» op. 23, 1888), Дон Жуан и Донна Анна («Дон Жуан» op. 20, 1844), Дон Кихот и Санчо Панса («Дон Кихот» op. 35, 1897), Муж и Жена (Домашняя симфония op. 53, 1903).

Герой поэмы “Ein Heldenleben” воплощен композитором многогранно. Во-первых, он именно Герой, что отражено не только в трех разных темах героического характера, сосредоточенных в главной партии (см., например, нотный пример 1, в котором представлена основная тема Героя), но и в цитированной теме из Третьей симфонии Людвиг ван Бетховена. Во-вторых, он рефлексирующая, размышляющая личность. В-третьих, Герою свойственны лирические переживания, нашедшие воплощение в темах любви.

² Есть еще «критики», но персонификации в их трактовке нет.

Пример 1. Р. Штраус. «Ein Heldenleben».
Главная партия. Тема Героя

Lebhaft bewegt.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for:
 - 3 Flutes (I, II, III)
 - Contrabassoon (Contrafagott.)
 - 8 Horns (in F) (8 Hörner (in F))
 - Violins (I and II)
 - Violas (Bratschen)
 - Violoncello (Violoncelle)
 - Contrabass (Contrabässe)
 The score is marked 'Lebhaft bewegt.' and includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The key signature is one flat (E-flat major), and the time signature is 4/4.

Главная партия – весьма продолжительный раздел, представляющий собой фактически «поэму в поэме» с собственной экспозицией, разработкой и репризой. Конечно, классически выдержанной сонатной формы здесь нет, но сопоставление основных героических тем в бемольной тональности (Es-dur) с появляющимся лирическим мотивом в диезной (предвосхищение будущей темы Спутницы, основная тональность которой – H-dur) намечает наличие двух линий. Необходимо подчеркнуть, что Штраус в некоторых своих сочинениях тонально разграничивает так называемые «мужскую» и «женскую» сферы. Для «мужской» он избирает бемольные тональности: Es-dur – тема Героя («Жизнь героя»), F-dur – тема Мужа («Домашняя симфония»), а для «женской» – диезные: H-dur – тема Спутницы («Жизнь героя»), той же тональностью представлена тема Жены («Домашняя симфония»).

В целом тональное движение в экспозиции Героя представляет собой терцовый ряд – C-dur, A-dur, F-dur, As-dur, в чем видится предвосхищение разработки. Окончание этого раздела подчеркнуто основной тональностью Es-dur – так называемая реприза «поэмы в поэме».

Пример 2. Р. Штраус. “Ein Heldenleben”.
 Побочная партия. Тема Спутницы

The musical score is divided into three sections with the following tempo markings: *viel ruhiger*, *lebhaft*, and *viel ruhiger*. The instruments and their parts include: *gr. Fl.*, *Oboe*, *KL.*, *B.-KL.*, *Fig.*, *Bassoon*, *Harpfischord*, *Trombone*, *Solisten*, *Solov.*, *Viola*, *Violoncello*, *Kb.*, *Hr.*, *Pos.*, *Br.*, *Vc.*, and *Kb.*. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *dim.*, *p*, and *arco*, as well as performance instructions like *Solisten*, *pizz.*, and *arco*. The key signature changes from C major to E-flat major at the end of the section.

Образ Спутницы экспонируется в побочной партии (см. нотный пример 2), представляющей собой диалог темы Спутницы и темы, воплощающей чувства Героя к ней. В соответствии с ремарками композитора последнюю можно назвать «темой томления» (см. нотный пример 4).

Тематизм, характеризующий образ Спутницы, изобилует прихотливыми интонациями и представляет собой концертные импровизации скрипки, выступающей в качестве лейттембра героини. Ее психологический портрет красноречиво описывают композиторские ремарки: «с лицемерным томлением», «легкомысленно», «задорно», «весело», «спокойно», «немного сентиментально», «игриво», «любезно», «пылко», «гневно», «ворчливо». В часто повторяющихся интонациях увеличенной секунды проявляется восточный колорит, придающий негу и очарование. Здесь есть и танцевальные обороты, можно даже сказать, что композитором использована стилистика, близкая балетной. Подобный прием используется Штраусом в поэме «Дон Кихот» в танце Дульсинеи. Танцевальные фигуры характеризуют кокетливость, игривость натуры Спутницы. Этому способствует и жанр скерцо, сквозной в творчестве Штрауса.

Критики воплощены композитором, как отмечает Гиви Шиоевич Орджоникидзе, через шарж и острую пародию [5, 209], что стало ярким новаторством в музыке рубежа XIX–XX веков. Орджоникидзе так характеризует тематизм врагов: «ползучие хроматизмы, соединенные с неестественно-угловатыми скачками, пронзительные вскрики, зыбкий, аморфный ритм сменяется резкими акцентами» [5, 209]. Для характеристики противников Штраус использует свой излюбленный оркестровый прием, поручая витиеватую мелодию, перегруженную хроматизмами, группе высоких деревянных инструментов (см.

нотный пример 3). В партитуру поэмы композитор внес ремарку “sehr scharf und spitzig” (очень остро и колко).

Пример 3. Р. Штраус. “Ein Heldenleben”.
 Связующая партия. Тема критиков

The image displays a page of a musical score for Richard Strauss's "Ein Heldenleben". It features two systems of staves for various instruments. The first system includes parts for Kl. Fl., gr. Fl. I, 3 Oboen. (I, II, III), engl. Horn, Tenortuba (B), Basstuba, and Becken. The tempo is marked "Etwas langsamer." and the dynamics range from "pp" to "ff". The score includes the instruction "ff sehr scharf und spitzig" and "(schwarrend)". The second system starts at measure 14 and includes parts for Kl. Fl., 3 gr. Fl. (I, II), 3 Oboen., engl. Horn, Es Clar., Tenortuba (B), and Basstuba. The dynamics in the second system range from "ff" to "f". The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Отметим, что музыкальный портрет врагов дан Штраусом иначе, чем характеристики главных персонажей. Это отражается в «анти-мелодической» природе их тематизма и незначительном его развитии. О многом говорит и масштаб экспозиции «критиков», которая занимает всего 19 тактов (в то время как экспозиция Героя – 107 тактов). Враги «закостенели» в своей критике, и поэтому никакое развитие-движение им и не свойственно.

В побочной и заключительной партиях воплощено взаимодействие Героя и Спутницы. После каждого проведения темы Спутницы в оркестре звучит тема томления Героя (см. нотный пример 4), которая претерпевает изменения: с каждым повторением тесситура темы повышается от малой октавы (A-dur) до второй (Ges-dur), ее звучность усиливается от *pp* к *f*, что соответствует растущему и укрепляющемуся любовному чувству Героя.

Пример 4. Р. Штраус. “Ein Heldenleben”.
Побочная партия. Тема томления

allmählich etwas fließender

gr.Fl.

Kl.

Kl.

B.-Kl.

Fg.

K.-Fg.

Hr.

Vl.

Br.

Vc. u. Kb.

pp molto espr.

mf

f

dim.

mf

sfz

pp (weich)

pp (weich)

pp molto espr.

mf

f

dim.

mf

sfz

pp mit Dämpfer

Dämpfer weg

pp

pp mit Dämpfer

pp mit Dämpfer

pp molto espr.

f

dim.

mf

sfz

(dreifach)

Заключительная партия – одна из кульминаций поэмы. Она представляет собой любовный дуэт, который композитор называл в эскизах «любовным Adagio», или, в некоторых других случаях, «любовной сценой».

Как видно, основные действующие персонажи поэмы (Герой, Спутница, Критики) воплощены композитором очень многогранно, ярко, подробно, нарративно, поскольку в поэме есть не только экспозиция их портретов, но и даны эпизоды, в которых демонстрируется их общение и взаимодействие.

Как же формировалась концепция этого сочинения?

Пользуясь известной типологией композиторского творчества Натана Львовича Фишмана, Штрауса можно отнести к творцам «бетховенского» типа³, поскольку у него было много черновиков, дающих наглядное представление о процессе создания сочинений. Немецкий ученый Вальтер Вербек (Walter Werbeck) [11], детально изучив черновики «Жизни героя», выделяет несколько этапов работы над поэмой, позволяющих сделать объективные выводы о смысловых акцентах, расставленных композитором.

В целом можно говорить о четырех этапах работы над симфоническим сочинением “Ein Heldenleben”. Изначально (на первом этапе) Штраусом было определено название и содержание основных разделов поэмы [Ibid., 157] – *героическая сила, критики, борьба, идиллия*⁴, причем, отсутствовали упоминания о любовной линии, о Спутнице, а также о погружении Героя в творческий процесс. Постепенно

³ Как известно, Фишман также выделял «моцартовский» тип мышления, при котором вся работа над сочинением проходит «в голове» у композитора, соответственно, черновиков либо очень мало, либо совсем нет [7]. Подробнее об этом см. также: [2].

⁴ Все авторские наименования будут фигурировать в последующих таблицах.

эта программная канва расширялась, а ее содержание конкретизировалось, о чем свидетельствуют черновики и наброски к сочинению.

О *втором* этапе работы можно судить по плану, изложенному самим композитором в тетради черновиков № 4, которую комментирует Вербек. В это время появляется образ Спутницы. Ее лейттемир сразу определен, хотя и не указан в набросках, но и сомнений по этому поводу в черновиках нет. По содержанию комментариев, относящихся к Спутнице, речь идет в первую очередь о воплощении изменчивости характера женской природы. Как сам композитор пояснял Ромену Роллану, на создание образа его вдохновила собственная жена – Паулина [11]. Намечается и дополнительное проведение темы Героя в g-moll после экспозиции темы критиков, а также появляются наброски любовного раздела с авторским названием «любовное Adagio» в тональности Ges-dur⁵. В целом прорисовывается вся любовная линия – и образ Спутницы, и «любовное Adagio».

В таблице 1 продемонстрировано сравнение первого и второго этапов работы над поэмой. Названия разделов приводятся в точном соответствии с названиями Штрауса.

Таблица 1⁶. Сравнение первого и второго этапов работы

Первый этап	Второй этап
Героическая сила	Героическая сила
Критики	Критики
	После темы критиков проведение темы Героя в g-moll
Борьба	Борьба
	Экспозиция Спутницы: диалог соло скрипки и оркестра
	Любовная сцена Ges-dur
Идиллия	Идиллия

⁵ Здесь возникает музыкальная параллель с поэмой «Дон Кихот», так как ее третья вариация (кульминационный раздел любовной линии) написана в тональности Fis-dur.

⁶ Серым отмечаются разделы, которые уже были на предыдущем этапе работы.

Третий этап Штраус начал с набросков к заключительному разделу поэмы, которые раскрывают новый смысловой акцент. Поначалу ключевым моментом была «спокойная идиллия», затем композитор назвал появившийся в это время эскиз (E-dur; размер 6/8) «торжественным отречением». Борьба была, как он разъясняет, безрезультатна; уход в одиночество, своеобразное отступление – это реакция на творческий провал, крушение надежд Героя. Возможно, что на основе этого нового поворота программы следуют музыкальные наброски раздела «отречение», который должен был следовать за «экспозицией критиков».

Приведем слова самого композитора из его черновиков. Они имеют несколько несвязный характер – это обрывки фраз, представляющие собой то характеристику образной сферы, то описание выразительных средств – тембров, тональностей, темпов и т.д.:

«а) после сцены любви в экспозиции поэмы больше не появляются завистники и критики [остается погружение в Ges-dur];

б) призыв к борьбе – B-dur [труба с сурдиной].

с) в процессе борьбы Герой пытается противостоять внутренним врагам («сомнение», «отвращение») и внешним врагам (критики): борьба (c-moll), из которой он в союзе со Спутницей выходит возродившийся; все больше крепнут внутренние, духовные и творческие силы Героя, противостоящие безразличию этого мира, только ... [неразборчиво].

Герой создает все новые и новые творенья, которые представляет на «суд» миру, но безразличие остается неизменным.

Затем его охватывает отчаяние, и он углубляется в творчество, успокаиваясь собственными размышлениями. Осенний лес – умиротворение – душевное заключение – это любовный дуэт, воплощающий гармонию чувств между влюбленными» [цит. по: 11, 164–165].

Ремарка «осенний лес» ассоциируется прежде всего с «осенью» жизни, то есть окончанием жизни человека. Эта метафора вполне

объяснима, поскольку воплощена вся жизнь Героя, включая его старость.

К весне 1898 года были созданы основные разделы поэмы: «экспозиция Героя» (Es-dur), наброски «темы критиков», их «борьба» и «торжественное отречение», экспозиция Спутницы (диалог солирующей скрипки и оркестра) и раздел Идиллия, то есть, была прописана и сформирована большая часть поэмы. Однако композитор прервал свою работу над сочинением, так как не знал, насколько плодотворно она пойдет дальше, и переключился на создание другого произведения.

В таблице 2 приводится сравнение второго и третьего этапов работы.

Таблица 2. Сравнение второго и третьего этапов работы

Второй этап	Третий этап
Героическая сила	Экспозиция героя
Критики	Тема критиков
После темы критиков проведение темы Героя в g-moll	После темы критиков проведение темы Героя в g-moll
Борьба	Борьба
	Торжественное отречение
Экспозиция Спутницы: диалог соло скрипки и оркестра	Экспозиция Спутницы: диалог соло скрипки и оркестра
Любовная сцена Ges-dur	Любовная сцена Ges-dur
Идиллия	Идиллия

Четвертый этап – возобновление работы над поэмой после годового перерыва. Создается впечатление, что композитор будто начинает новое произведение – сама его концепция довольно сильно меняется. Главным образом работа ведется над финалом.

Известно, что заключение поэмы не сразу имело окончательный вариант. Исследователь творчества Штрауса Вильгельм Клатте сообщал, что изначально сочинение не заканчивалось торжественным аккордом медных, а было очень тихим, замирающим [11, 167].

Вальтер Вербек отмечает, что Штраус был побужден к изменению окончания поэмы своим другом Фридрихом Рошем, что подтверждается штраусовскими заметками, посвященными Рошу:

Я признателен ему [Рошу – О.М.] за большой творческий импульс и критическое наставление, вследствие которого слишком короткое и незначительное первоначальное окончание «Жизни героя» было пересмотрено, а также я благодарен за его участие в осуществлении этого изменения [цит. по: 11, 168].

Как следует из цитируемого Вилли Шухом письма Нини Зигерса Штраусу, Рош высказывался, прежде всего, против тихой звучности последних тактов поэмы: «Рихард, это снова окончание на пианиссимо! Публика вовсе не думает, что ты можешь закончить на форте!!» [цит. по: 11, 169] Однако штраусовская запись в ежедневнике показывает, что «замирающая» динамика первого окончания явно была не единственной причиной для его пересмотра. Тот факт, что новое окончание ни в коей мере не производило необходимого впечатления от заключения поэмы, подтверждает письмо, написанное 6 января 1900 года отцом Штрауса, опытным практиком и подлинным знатоком сочинений своего сына. Франц Штраус решил высказать несколько критических замечаний к «Жизни героя»: «Почему большинство твоих оркестровых сочинений заканчивается *pp*? Было бы уместнее что-либо создать, имеющее блестящее завершение с большим динамическим нарастанием» [Ibid.].

Новое окончание отличается не только нарастающей динамикой и ярким заключительным аккордом группы медных инструментов

в конце, но и общей концепцией, которая отразилась в перестановке любовного дуэта в экспозицию сочинения.

Ниже приводится сравнительная таблица всех этапов создания ПОЭМЫ.

Таблица 37. Сравнение всех этапов работы над поэмой

Первый этап	Второй этап	Третий этап	Четвертый этап
Героическая сила	Героическая сила	Экспозиция героя	Экспозиция героя
Критики	Критики	Тема критиков	Тема критиков
	После темы критиков проведение темы Героя в g-moll	После темы критиков проведение темы Героя в g-moll	После темы критиков проведение темы Героя в g-moll Экспозиция Спутницы: диалог соло скрипки и оркестра Любовная сцена Ges-dur
Борьба	Борьба	Борьба	Борьба
		«Торжественное отречение»	«Торжественное отречение»
	Экспозиция Спутницы: диалог соло скрипки и оркестра	Экспозиция Спутницы: диалог соло скрипки и оркестра	
	Любовная сцена Ges-dur	Любовная сцена Ges-dur	
Идиллия	Идиллия	Идиллия	Идиллия

Таким образом, эскизы дают представление о поэтапном формировании концепции и музыкальной драматургии сочинения, о работе над отдельными разделами поэмы, тематизмом. Первоначальный замысел композитора заключался в том, что после «борьбы с критиками» и недоброжелателями (разработочный раздел поэмы) начинается «любовная сцена», переключающая действие в лирическую сферу. Именно любовь, считал Штраус, могла помочь Герою, в

⁷ Серым отмечены эпизоды, которые остаются неизменными по отношению к предыдущему этапу. Стрелками обозначено перемещение разделов.

ней он черпал творческие силы. Однако в итоге план сочинения был изменен: сцена любви перемещена в экспозиционный раздел до начала борьбы, а сферой, «спасающей» Героя, стало творчество. Этот концептуальный поворот воплощен композитором с помощью цитат собственных сочинений. Штраус назвал эпизод «торжественным отречением», имея в виду тщетность борьбы. В одиночестве, вернувшись к творчеству (но не погрузившись в любовные чувства), Герой достигает умиротворения. Смысловой акцент переместился с любовно-лирической сферы на творческую. Таким образом, при анализе эскизов и черновиков выявляется кристаллизация замысла и прослеживается процесс формирования философской и событийной линий сочинения.

В результате изучения черновиков, эскизов и писем композитора, связанных с созданием симфонической поэмы «Жизнь героя», в настоящей статье выявлена динамика изменений процесса образования авторской концепции, что позволило осмыслить содержательные акценты сочинения и окончательную композиторскую версию.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.О.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.
2. *Вязкова Е.В.* К вопросу о типологии творческих процессов // Процессы музыкального творчества. Сб. тр. № 155 / РАМ им. Гнесиных. Вып. 3. М., 1999. С. 156–182.
3. *Москвина О.О.* Симфонические сочинения Р. Штрауса с позиций нарратологии // Музыковедение. 2013. №2. С. 10–18.
4. *Москвина О.О.* Черты нарративности в симфонических сочинениях Р. Штрауса // Музыкальное произведение в контексте художественной культуры: сборник научных статей / гл. ред. Л.В. Саввина,

ред.-сост. В.О. Петров. Астрахань: Астраханская государственная консерватория (академия), 2012. С. 226–235.

5. *Орджоникидзе Г.Ш.* Симфонические поэмы Р. Штрауса // Скребков С.С. Статьи и воспоминания. М., 1979. С. 253–292.

6. *Орджоникидзе Г.Ш.* Р. Штраус // Музыка XX века. Очерки в 2х ч. Ч. I. Кн 2. М., 1976. С. 199–237.

7. *Фишман Н.Л.* Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы. Публикация, исследование и расшифровка. М.: Музгиз, 1962.

8. *Цареградская Т.В.* Теория музыкального нарратива Байрона Алмена: сущность, процедуры, смысл // Четвертый международный конгресс общества теории музыки: термины, понятия и категории в музыковедении. Тезисы докладов. Казань, 2019. С. 48.

9. *Almén B.* A Theory of Musical Narrative (Musical Meaning and Interpretation). Bloomington: Indiana University Press, 2008.

10. *Nattiez J.-J.* Can One Speak of Narrativity in Music? // Journal of the Royal Musical Association. Volume 115, Issue 2. Oxford, 1990. Pp. 240–257.

11. *Werbeck W.* Die Tondichtungen von Richard Strauss. Verlegt bei Hans Schneider, 1996.

REFERENCES

1. *Akopjan L.O.* Muzyka XX veka: Jenciklopedicheskiy slovar' [Music of the 20th Century: Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika [Practice], 2010.

2. *Vyazkova Ye.V.* К вопросу о типологии творческих процессов [To the question of the typology of creative processes]. In: Protsessy muzykalnogo tvorchestva. Sb. tr. № 155 [Processes of Musical Creativity. Collection of works No. 155] / RAM im. Gnesinykh [Gnessins Russian Academy of Music]. Vyp. 3. Moscow, 1999. Pp. 156–182.

3. *Moskvina O.O.* Simfonicheskie sochineniya R. Shtrausa s pozitsiy narratologii [Symphonic Compositions by R. Strauss from the Point of View of Narratology]. In: *Muzykovedenie [Musicology]*. 2013. №2. Pp.. 10–18.

4. *Moskvina O.O.* Cherty narrativnosti v simfonicheskikh sochineniyakh R. Shtrausa [Features of Narrativity in the Symphonic Works of R. Strauss]. In: *Muzykalnoe proizvedenie v kontekste khudozhestvennoy kultury: sbornik nauchnykh statey [A Musical Work in the Context of Artistic Culture: a Collection of Scientific Articles]* /gl. red. L.V. Savvina, red.-sost. V.O. Petrov]. Astrakhan: Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) [Astrakhan State Conservatory (Academy)], 2012. Pp.. 226–235.

5. *Ordzhonikidze G.Sh.* Simfonicheskie poemy R. Shtrausa [Symphonic Poems by R. Strauss]. In: *Skrebkov S.S. Stati i vospominaniya [Skrebkov S.S. Articles and Memoirs]*. Moscow, 1979. Pp.. 253–292.

6. *Ordzhonikidze G.Sh.* R. Shtraus [R. Strauss]. In: *Muzyka XX veka. Ocherki v 2khch [Music of the XX Century. Essays in Two Parts]*. Chast I kniga 2 [Part I. Book 2]. Moscow, 1976. Pp.. 199–237.

7. *Fishman N.L.* Kniga jeskizov Bethovena za 1802–1803 gody. Publikaciya, issledovanie i rasshifrovka. [Beethoven's Sketchbook for 1802–1803. Publication, Research and Transcription]. Moscow: Muzgiz [State Music Publishing House], 1962.

8. *Caregradskaja T.V.* Teorija muzykal'nogo narrativa Bajrona Almena: sushhnost', procedury, smysl [Byron Almen's Theory of Musical Narrative: Essence, Procedures, Meaning]. In: *Chetvertyj mezhdunarodnyj kongress obshhestva teorii muzyki: terminy, ponjatija i kategorii v muzykovedenii. Tezisy dokladov. [Fourth International Congress of the Society for Music Theory: Terms, Concepts and Categories in Musicology. Abstracts of Reports]*. Kazan, 2019. P. 48.

9. *Almén B.* A Theory of Musical Narrative (Musical Meaning and Interpretation). Bloomington: Indiana University Press, 2008.

10. *Nattiez J.-J.* Can One Speak of Narrativity in Music? In: Journal of the Royal Musical Association. Volume 115, Issue 2. Oxford, 1990. Pp. 240–257.

11. *Werbeck W.* Die Tondichtungen von Richard Strauss [Symphonic poems by R. Strauss]. Verlegt bei Hans Schneider, 1996.





Поэтическая интонация в стихотворениях Александра Блока и Сергея Есенина. К проблеме методологии анализа

Юлия Михайловна Опарина

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова,
г. Москва, Россия,
julie-oparina@rambler.ru



Аннотация: в поэтической речи звучание имеет смысловое значение, как это происходит и в музыке, а запечатленный в стихотворении смысл обнаруживает «неспособность переименовываться», то есть выразиться как-либо иначе, что А.В. Михайлов и определяет как «музыкальность». В предлагаемой статье, в ракурсе проблемы музыкальности поэзии, предлагается оригинальная методика анализа поэтической интонации, позволяющая выявить индивидуальные особенности звуковой структуры стиха и, как следствие, его эмоционального тона. На примере сравнительного анализа двух стихотворений А. Блока и С. Есенина демонстрируется различие авторской поэтической интонации как «звукосмысла»: степень проявленности стиховой (ритмической) и разговорной (фразовой) интонаций обуславливает становление формы поэтического текста – ближе к имманентно-музыкальным или речевым закономерностям. Методология анализа «звукосмысла» стихотворения, синтезирующая филологические и музыковедческие подходы, позволяет раскрыть глубокие «музыкальные» закономерности поэтического текста и пронаблюдать их «перевоплощение» в композиторских прочтениях. Два традиционных типа произнесения стихов – условно «актерское» (выразительно-декламаторское) и «авторское» (монотонно-певучее, ритмизованное) являют собой принципиально разные подходы к звуковому воплощению текста, которые распространяются также и на композиторские интерпретации. Поскольку стиховая (ритмическая) интонация, выявляющая отличие стихотворной речи от прозаической, оказывается важнейшим условием эмоционально-смыслового, музыкального единства поэтического текста, выдвигается вопрос о поиске функционального ее эквивалента в музыке на этот текст, чтобы поглощенные музыкой «слова» вновь обрели художественное единство.

Ключевые слова: музыкальность поэзии, звукосмысл, поэтическая интонация, звук и ритм в стихотворении, ритмическая структура стиха, ритмическая интонация, Александр Блок, Сергей Есенин

Для цитирования: Опарина Ю. М. Поэтическая интонация в стихотворениях Александра Блока и Сергея Есенина. К проблеме методологии анализа [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыковедения / Contemporary Musicology. 2021. № 4. С. 65–78. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-065-078>

Musicology in Relation to Other Humanities

Original article

Poetic Intonation in the Poems by Alexander Blok and Sergei Yesenin: More on the Methodology of Analysis

Julia M. Oparina

The State Musical Pedagogical Institute named
after M. M. Ippolitov-Ivanov, Moscow, Russia,
julie-oparina@rambler.ru

Abstract. In poetry, like in music, the poetic sounding has a semantic meaning and the meaning captured in a poem is “incapable of being renamed”, that is, expressed in any other way. This is what A.V. Mikhailov defines as “musicality”. Based on the concept of musicality in poetry, the article puts forward an original method of analysing poetic intonation. It can be used to identify individual features of the sound structure in a verse and, as a consequence, its emotional tone. The comparative analysis of two poems by A. Blok and S. Yesenin found the difference between the poetic intonation—a sound meaning—chosen by the authors. The manifestation of verse (rhythmic) and conversational (phrasal) intonations shapes the form of the poetic text either closer to the immanent musical or speech patterns.

The analysis of the sound meaning in a verse combines linguistic and musicological approaches. This methodology facilitates the retrieval of deep “musical” patterns of the poetic text and their “reincarnation” in a composer’s interpretation. The two traditional types of verse recitation, i.e., conventional, done in an actor’s fashion (expressively declamatory), and authorial (monotonously melodious, rhythmised) are fundamentally different approaches to the sound embodiment of the text, which also applies to the interpretations made by composers. The poetic (“rhythmic”) intonation is used to show the difference between poetry and prose; hence, it is a fundamental condition for the emotional, semantic and musical unity of the poetic text. In this connection, the article attempts to find a functional equivalent to the poetic intonation in music written to this poetic text so that the words absorbed by music regain their artistic unity.

Keywords: musicality of poetry, poetic intonation, sound and rhythm in a poem, rhythmic structure of verse, rhythmic

For citation: Oparina Ju. M. Poetic Intonation in the Poems by Alexander Blok and Sergei Yesenin: More on the Methodology of Analysis [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykovnaniya / Contemporary Musicology*, 2021, no. 4, pp. 65–78. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-065-078>

Присутствие музыкального начала в той или иной степени ощущается в любой подлинно художественной речи. Однако есть поэт, в творчестве которого музыкальность и шире – музыка – становится во всех отношениях определяющим, сущностным качеством. По словам Корнея Ивановича Чуковского, «он всегда не только ушами, но и всей кожей, всем существом ощущал окружающую его “музыку мира»» [11, 47] – это Александр Александрович Блок.

Даже на фоне музыкалистской эстетики символизма, требовавшей от литературы «музыки, прежде всего!» (Поль Верлен) и породившей множество синтетических музыкально-словесных явлений, творчество Блока выделяется музыкальностью как абсолютно органическим свойством, присущим и блоковскому поэтическому миру в целом, и каждой его стихотворной строке. Это музыкальность как метафоричность, несказанность, смысловая многозначность; музыкальность как отражение в звуковых образах «гармонии мира», «мирового оркестра» – отсюда многочисленные аллюзии музыкальных произведений, разнообразные звуки, лейттемы инструментов; наконец, музыкальность как особая смысловая наполненность *звуковой материи стиха*. Филологи признают: «По силе словесной музыки, способной

Блок не имеет себе равных. <...> В музыке стихов Блока – абсолютная гармония звука и смысла» [5, 8].

Подробный анализ музыкальности блоковских стихотворений, и, в частности, их интонационной структуры (понимаемой как динамика эмоциональных состояний и выраженной всем комплексом ритмических, синтаксических, фонических элементов) представлен в моем диссертационном исследовании¹. Здесь же остановлюсь только на некоторых методологически важных аспектах и для наглядности приведу сравнительный анализ поэтической интонации стихотворений Блока и Сергея Александровича Есенина.

Филологи не раз обращали внимание на то, что в анализе поэтического текста представляет проблему «определенный отрыв формальной ритмической схемы (последовательность ударных и неударных слогов) от единиц – носителей смысла, словоформ» (Любовь Владимировна Златоустова [4, 34]), то есть оторванность ритмической стороны стиха от его образности, его смысла. Попытку соединить «ритм и смысл» в одной ритмосмысловой единице представляет теория Златоустовой, анализирующей так называемые «*ритмические структуры*» (иначе – «фонетические слова»); ритмическая структура равна знаменательному слову или сочетанию служебного и знаменательного слов. Экспериментально исследователем подтверждено объективное существование в речи такой единицы ритма². Златоустова полагает, что этот «подход позволяет описать содержание и просодическую организацию текста в их единстве» [4, 35].

¹ Опарина Ю.М. Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов. М., 2014.

² Опыты автора цитируемой статьи со снятием лексического значения показали, что «типы структур существуют в памяти человека в некоей обобщенной форме» [4, 35].

Рассматривая ритмические структуры (далее РС) на примере ранней лирики Блока (это, думается, не случайный выбор, поскольку именно у Блока степень ритмизации текста необычайно высока), исследователь отмечает системные повторения определенных РС в строках, что называет «приемом дополнительной ритмизации» [4, 37]. Приведем пример схемы ритмических структур одного из стихотворений Блока из работы Златоустовой (см. таблицу 1). Цифры дроби означают: в числителе – количество слогов в РС, в знаменателе – на какой слог в РС падает ударение:

Таблица 1. Л.В. Златоустова. Схема ритмических структур стихотворения А. Блока «Встану я в утро туманное» [4, 36]

	Количество слогов в строке	Ритмическая схема строки в терминах РС	
Встану я в утро туманное,	9	3/1, 2/2, 4/2	I часть
Солнце ударит в лицо.	7	2/1, 3/2, 2/2	
Ты ли, подруга желанная,	9	2/1, 3/2, 4/2	
Всходишь ко мне на крыльцо?	7	2/1, 2/2, 3/3	
Настежь ворота тяжёлые!	9	2/1, 3/2, 4/2	середина
Ветром пахнуло в окно.	7	2/1, 3/2, 2/2	
Песни такие весёлые	9	2/1, 3/2, 4/2	
Не раздавались давно!	7	5/4, 2/2	кульминация
С ними и в утро туманное	9	2/1, 3/2, 4/2	реприза
Солнце и ветер с лицо!	7	2/1, 3/2, 2/2	
С ними подруга желанная	9	2/1, 3/2, 4/2	
Всходит ко мне на крыльцо!	7	2/1, 2/2, 3/3	

Нетрудно заметить, что почти все строки имеют одинаковую или очень сходную схему РС. Выделяется лишь восьмая строка (благодаря пропуску схемного ударения), что отражает ее кульминационное значение и, к тому же, роль «гармонического центра» – то есть положение в точке золотого сечения по отношению ко всей форме. На фоне этой остигательно-вариационной интонационной структуры ощутимо общее трехчастное строение формы с серединой развивающего типа и с

варьированной и динамизированной репризой, композиция в целом очень близка музыкальной (отмечена в таблице).

Находя данную методологию в целом более перспективной по отношению к анализу звуко-смысловой ткани стиха (в частности и в особенности блоковского), я предлагаю внести в эту методологию некоторую корректировку: поскольку важна не только ритмическая форма слова («словоформы»), но и его звуковой облик, и его смысловая роль в контексте целого, расширим понятие «ритмическая структура» до понятия «ритмоинтонация».

Представляется вероятным, что словесная ткань блоковского стиха рождалась именно из ритмоинтонаций, как бы звуко-ритмосмысловых «прототипов» слов. В одном из писем Блока читаем: «Всякая моя грамматическая оплошность в этих стихах не случайна, за ней скрывается то, чем я внутренне не могу пожертвовать; *иначе говоря, мне так “поётся”*, я не имею силы прибавить, например, местоимение к строке “вернув бывалую красу” в “Успении” (сказать, например, “вернув ей прежнюю красу” – не могу, не то)» [2, 301] (курсив мой – Ю.О.). Рассмотрим его примеры:

Вернув бывалую красу
 — / — / — — / РС: 2/2, 4/2, 2/2

Вернув ей прежнюю красу
 — / — / — — — / РС: 3/2, 3/1, 2/2

Здесь очень хорошо видно (слышно), что для поэта слово представляет собой выразительную ритмоинтонацию, и что плавность интонации стиха в целом достигается именно интонациями отдельных его слов – «музыкальных мотивов»: «достигаемый расстановкой слов ритм точно соответствует эмоциональной окраске этих слов и мыслей»³. Все три ритмические структуры в первом варианте, предпочтенном

³ В. Вундт. Цит. по: [10, 22].

Блоком, сходны – все слова имеют один предударный слог. Близки они и в звуковом отношении: среднее слово «бывалую» содержит те же звуки *a* и *y*, которые есть в двух крайних словах строки, оно особенно сочетается с самым значимым словом строки «красу». По схеме РС видна стройная симметрия распределения их в строке. Во втором варианте – менее «певучем» – и ритм более прерывистый (много согласных, дополнительное слово «ей», дробящее плавный ритм, наконец, акустически чуждое звучание слова «прежнюю»), и отсутствие симметрии в ритмических структурах. Как отмечал Кирилл Федорович Тарановский, «русское ударение сильно центрировано: точкой отсчета для него является идеальная середина слова. Для наиболее полного проявления русского ударения нуждается в двух безударных “скатах”» [9, 347].

В этой связи интересно, что блоковские слова-ритмоинтонации, как правило, стремятся именно к такой «центрированности», то есть ритмической организации по типу волны с акцентом посередине и желательными симметричными безударными «скатами», например: «предзака́ тная» (5/3), «горя́ щим зигза́ гом (3/2) взвива́ ется» (4/2); «дыша́ духами́ и тумана́ми» (2/2, 3/2, 5/3)⁴.

⁴ В таких закругленных ритмоинтонациях центральными чаще всего становятся излюбленные певучие блоковские гласные *a*, *u*, *e*, что еще больше ритмически их «центрирует». В этом смысле даже распределение звуков у Блока подчиняется единой ритмической идее, так что в приводимом ниже верном и важном высказывании Л.Л. Сабанеева не могу согласиться лишь с тезисом, что поэт пользуется звучностями «независимо от метра и ритма» – как представляется, в поэзии вообще ничем невозможно «пользоваться» независимо от ритма: «Эмоциональное значение гласностей очень существенно в поэзии и очень распространено в стихе. Поэт пользуется, независимо от метра и ритма, отдельными гласностями и их накоплениями, чтобы сгустить заданный эмоциональный тон. Такое употребление гласностей усугубляет настроение слов, резонируя на их смысл. Пути тут обычно таковы: из массы однозначных слов поэт интуитивно выбирает такие, которые по гласному типу более подходят либо к настроению слова (“резонирующие гласности”), либо к настроению, которое поэт желает создать помимо и поверх слов (“независимые гласности”)» [8, 168].

В методике Златоустовой используется также понятие «*ритмо-мелодическая схема стиховой строки*»: «мелодический компонент схемы задается первым ударным гласным РС, начинающей строку, поэтому форма мелодической кривой различается в зависимости от места ударения в РС» [4, 40]. Так, например, выглядит ее график движения частоты основного тона в начале стихотворения Блока «За туманом» (см. иллюстрацию 1):

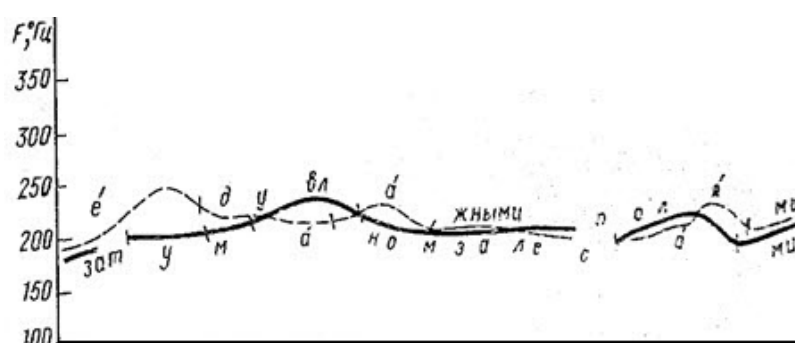


Иллюстрация 1. Л.В. Златоустова.
График движения частоты основного тона
в начале стихотворения А. Блока «За туманом» [4, 39]

Но исследователь не делает каких-либо дальнейших выводов, кроме констатации зависимости мелодической кривой от ударений в РС. Изобразим схему ритмоинтонаций стихотворения в виде условных ритмоинтонационных фигур (см. таблицу 2).

Таблица 2. Ритмоинтонационная схема стихотворения Блока

<p>За туманом, за лесами</p> <p>Загорится – пропадёт,</p> <p>Еду влажными полями –</p> <p>Словно издали мелькнёт...</p>	<p>Схема Л. Златоустовой [4, 37]</p> <p>4/3, 4/3</p> <p>4/3, 3/3</p> <p>2/1, 3/1, 3/2</p> <p>2/1, 3/1 (на мой взгляд: 5/3), 2/2</p>
---	---

Приведенный пример очень показателен для поэтической техники Блока: заданный в первой строке ритм в виде определенных ритмоинтонаций (чаще всего в первой строке, гораздо реже – наоборот, к

«ритмической идее», помещенной не в начале, осуществляется постепенное движение⁵) планомерно развивается (вариантно, контрастно, на основе синтезирования и т.п.), и таким образом происходит становление формы, исключительно близкое музыкальному.

«В поэзии бывает довольно одного первого стиха» – пишет филолог Елена Всеволодовна Невзглядова [7, 36]. Почему? Дело в том, что он сразу вводит эмоциональный характер через подобную музыкальной ритмоинтонацию. Сам по себе метр или даже ритм никак не создают семантику, зато всегда наполняются эмоцией вложенного в них слова, и затем по мере роста формы как бы «помнят» о ней, таким образом создавая смысловую непрерывность: эмоции – явление континуальное. Сравним, например, два начальных четверостишия разных поэтов, написанных в *абсолютно одинаковом метре* (специально выбраны стихи в трехсложном размере – трехстопном амфибрахиях, как одном из самых монотонных размеров, где мало возможностей нарушения метра):

Всё, что память сберечь мне старается,
Пропадает в безумных годах,
Но горячим зигзагом взвивается
Эта повесть в ночных небесах.

...
(Александр Блок)


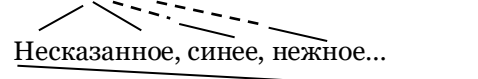

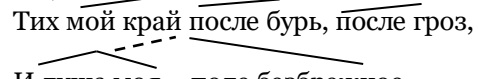
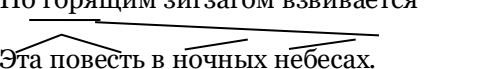
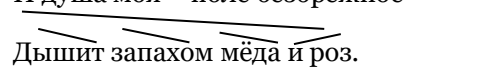


Несказанное, синее, нежное...
Тих мой край после бурь, после гроз,
И душа моя – поле безбрежное –
Дышит запахом мёда и роз.

...
(Сергей Есенин)

Блок повествует, возвышенно, «глухо», сдержанно-трагично, как бы про себя, с интонацией медиума. Есенин же словно восклицает, «раскинув руки», это вздох восторга, упоения. Эти эмоциональные состояния создаются всем комплексом выразительных средств, но особенно – *взаимодействием, «балансом» стиховой интонации и разговорной.*

⁵ Пример такой своего рода «инверсионной формы» разобран в моей диссертации в аналитическом этюде о вокальном цикле Э. Денисова «На снежном костре» – стихотворение «Последний путь» (в цикле Денисова это №4, «Снежный путь»).


Таблица 3. Схема ритмических структур в стихотворениях Блока и Есенина

	Схема РС		Схема РС
 <p>Всё, что память сберечь мне старается,</p>	4/3, 3/2, 4/2	 <p>Несказанное, синее, нежное...</p>	5/3, 3/1, 3/1
 <p>Пропадает в безумных годах,</p>	4/3, 3/2, 2/2	 <p>Тих мой край после бурь, после гроз,</p>	1/1, 2/2, 3/3, 3/3
 <p>Но горячим зигзагом взвивается</p>	4/3, 3/2, 4/2	 <p>И душа моя – поле безбрежное –</p>	5/3, 2/1, 4/2,
 <p>Эта повесть в ночных небесах.</p>	4/3, 2/2, 3/3	 <p>Дышит запахом мёда и роз.</p>	2/1, 3/1, 2/1, 2/2

У Блока – сложно построенное, длинное предложение (со сложноподчиненным оборотом, «все, что..., но...»), с четырьмя глаголами, два из которых падают на рифму, и два идут «встык». Синтаксические перестановки в его стихотворении выделяют слова «сберечь», «пропадает», «зигзагом взвивается», «повесть», в результате чего общие «мелодические» контуры представляют две длительные симметричные волны, объединяющие по две строки, а также всю строфу в целом. При этом сами ритмоинтонации у Блока стремятся к округлой симметрии (что, как уже говорилось, усиливает монотонию ритма) – на схеме ритмических структур (см. таблицу 3) видна почти полная идентичность ритмоинтонаций строк. Таким образом, если рассматривать синтаксическое строение строфы, она представляет длинную линию «единого дыхания». Однако внутренняя интонационная структура столь ориентирована на ритмическую монотонию, что стиховая интонация явно выходит на первый план. В результате множество сходных ритмоинтонаций – слов или групп слов – как бы *наслаиваются, нанизываются в нашем восприятии друг на друга*, их смыслы просвечиваются сквозь друг друга, их сходные звуковые элементы еще больше сближают их, причем сумрачно-зловещий звуковой колорит постепенно сгущается к кульминационной – третьей – строке:

«с[з]беречь мне старается» - «в безумных зодах» - «зо[а]ря[А]щИм зИзАзом взВИВА-
ется»

Есенинская интонация восклицания, непосредственной реакции открытого чувства, выражается в коротких назывных репликах, перечисляющих одни прилагательные (в первой строке), дополнения (во второй), сравнения (в третьей). Сами строки (три из четырех) также синтаксически представляют собой три разных фразы, то есть перечисление.

Заданная первой строкой певучая ритмоинтонационная идея  (структура слов совпадает с метрическими группами, звуковое подобие слов максимально усилено зияниями, ассонансами и аллитерациями: «**несказанное, синее, нежное**» – эта первая строка вполне могла принадлежать и раннему Блоку), однако, сразу же начинает нарушаться; активно вводится «разговорная», говорная интонация (которая ощущается как художественный прием именно благодаря скрытому присутствию стиховой монотонии, «режиссирующей» все действие). Из схемы РС видно, что много слов имеет акценты на первом или на последнем слоге, что усиливает интонацию восклицания.

Далее важно, как поэты развивают свою ритмоинтонационную идею. Есенин сразу же идет по пути усиления фразовой интонации, приближения к говорному стиху (за счет внедрения разговорной лексики, несовпадения синтаксиса и строки, более частого «дробления» ритмической основы, ее почти распыления: «Я утих. Годы сделали дело...», а в конце – «Золотая сорвиголова!»), то есть работает на предельном *максимуме контраста напевной (стиховой) и разговорной интонаций*. Блок развивает основную ритмоинтонацию очень постепенно, вариантно, как мог бы вариантно развиваться музыкальный мотив («Жизнь давно сожжена и рассказана»), лишь в кульминации давая ее резкое «синкопированное» нарушение: «На́ крест, лентою́ а́ лой,

как кро́вь». Затем снова постепенно приходит к инварианту, который становится репризой и «тихой кульминацией» («Синий призрак умершей любовницы / Над кадиллом мечтаний сквозит»).

Вывод напрашивается такой: Блок «музицирует», Есенин – говорит.

В намеченном анализе, не претендующем на полноту, мы стремились обратить внимание лишь на основные проблемы.

1) Взаимодействие стиховой (ритмической) и так называемой «смысловой» (фразовой, разговорной) интонаций в поэтическом тексте. Их «дуэты» (Невзглядова) «подобны связи сообщающихся сосудов. “Убавив” логико-грамматическую часть высказывания, мы “увеличиваем” эмоционально-выразительную. <...> Воображаемый интервал двух интонаций не поддается измерению. Самым точным прибором в данном случае... является поэтический слух» [7, 54, 60]. Филолог Ирина Ильинична Ковтунова отмечает, что, поскольку буквальный смысл выражен словесно, его интонационное подчеркивание («смысловой интонацией») излишне. Функция же «ритмической интонации» в стихе в полной мере смыслообразующая: она «служит основой сцепления и сопоставления словесных значений, в результате которого выражается неповторимый, глубинный поэтический смысл. Ритмическая интонация в самом крайнем воплощении (напевный стих) не уничтожает буквальный смысл. Смысловая интонация, если она переходит известные границы и расшатывает ритм, тем самым уничтожает и скрытый поэтический смысл. Ясно, что при подобном перевесе смысловая интонация не только избыточна, но и противопоказана» [6, 12].

2) Существование ритмоинтонаций, то есть слов или словоформ, смысловая значимость которых обогащена ритмической и фонической значимостью. Они отражают характерные авторские «ритмы», их взаимодействие и развитие оформляет движение поэтической

мысли, а их ритмическое и звуковое подобие, в свою очередь, создает между ними необъяснимые с точки зрения логики, но интуитивно постигаемые смысловые корреляции.

3) Проблема становления поэтической формы. Как уже говорилось, первая строка определяет эмоциональный характер стихотворения: ее ритм (ритмоинтонации) «вынуждает» сравнивать с ней все последующие. Но ее роль не ограничивается созданием единого эмоционального континуума: ведь в сопоставлении ритмизованного материала рождается поэтическая *форма*, возникает ее динамика (аналогично тому, как возникает и музыкальная форма: из сравнения последующего с предыдущим). Ритмическое подобие (или варьирование, или контраст) при изменении смыслового наполнения создает единство и непрерывность развития, подобного музыкальному. Борис Владимирович Асафьев подробно раскрывает процесс рождения из интонации музыкальной формы, он подчеркивает, что музыкальная форма строится из сравнения интонаций в отношении их сходства или различия: «через сравнение и выяснение тождества и контраста сознание идет ко все дальнейшему продвижению звуков» [1, 199]. Как оказалось, это актуально и для становления формы поэтической.

Итак, проблема диссонанса, возникающего между внешне «экспрессивной» подачей стихотворения и его внутренним смыслом, оказывается, в итоге, важнейшей проблемой завершенности, единства, художественной целостности произведения. Михаил Моисеевич Гиршман, сопоставляя роль интонации в прозе и стихе, отмечает, что, если в прозе речевая интонация всегда соотносится с более или менее конкретной внеречевой ситуацией, то в стихе «любое предметно-образительное значение подчинено доминирующей интонации, в единстве которой непосредственно выражается единство субъекта, сосредоточивающего в себе весь мир» [3, 266]. Именно поэтому так

называемое «актерское» прочтение, нередко строящееся на «естественной речевой интонации», внешних контрастах и укрупнении деталей, оказывается губительным для образно-смысловой и интонационно-смысловой «музыки стиха».

Иными словами, благодаря стиховой интонации, выявлению ритма поэт воплощает интонационную «музыкальную» форму стиха, ее звуко-смысловое становление, развитие, завершенность. Как представляется, это и есть та самая многократно упоминаемая «стиховая мелодия», которая служит способом непосредственной передачи поэтического смысла. «Поэт слышит ее еще до появления слов и строк, заботясь об ее воспроизведении в тексте – об этом есть немало высказываний, – и рассчитывает на ее восприятие читателем» [7, 59].

В моем диссертационном исследовании предпринята попытка спроецировать указанную проблематику чтения и прочтения поэтического текста на композиторские интерпретации блоковских стихотворений: ведь одни композиторы «выразительно читают» текст подобно актерам-декламаторам, другие – вслушиваясь в интонацию поэта, стремятся создать созвучную ей музыку. Как правило, гармоничным оказывается такое музыкальное решение, в основе которого лежит верно услышанная «ритмическая идея» (очень точно соответствующая ритмической идее стихотворения, – строке, дающей «инвариант» основного ритмоинтонационного характера стиха). Вся остальная форма, как правило, строится на ее развитии, то есть исчерпывании ее содержательных возможностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971.
2. *Блок А.А.* Полное собрание сочинений в 20-ти томах. М.–СПб.: Наука. Т. VIII – 2010.
3. *Гиришман М.М.* Ритм художественной прозы. М.: Советский писатель, 1982.
4. *Златоустова Л.В.* Ритмическая организация стихотворений А. Блока (ранняя лирика) // Вестник Моск. ун-та. 1980. Сер.9. №6. С. 34–41.
5. *Ковтунова И.И.* Поэтика Александра Блока. Владимир: А. Ковзун, 2004.
6. *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986.
7. *Невзглядова Е.В.* О стихе. СПб.: АО «Журнал “Звезда”», 2005.
8. *Сабанеев Л.Л.* Музыка речи. Эстетическое исследование. М., 1923.
9. *Тарановский К.Ф.* Звуковая ткань русского стиха // Тарановский К.А. О поэзии и поэтике / Сост. М.Л. Гаспаров. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 343–348.
10. *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. М.: URSS, 2007.
11. *Чуковский К.И.* Александр Блок как человек и поэт: введение в поэзию Блока. М.: Русский путь, 2010.

REFERENCES

1. *Asafiev B.V.* Muzykal'naya forma kak process [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka [Music], 1971.

2. *Blok A.A.* Polnoe sobranie sochinenij v 20-ti tomah [Complete Works in 20 Volumes]. Moscow – Saint-Petersburg: Nauka [Science]. Vol. VIII – 2010.
3. *Hirshman M.M.* Ritm hudozhestvennoj prozy [The Rhythm of Fiction]. Moscow: Sovetskij pisatel' [Soviet Writer], 1982.
4. *Zlatoustova L.V.* Ritmicheskaya organizaciya stihotvorenij A.Bloka (rannaya lirika) [Rhythmic Organization of A.Blok's Poems (Early Lyrics)] // Vestnik Mosk. un-ta [Bulletin of the Moscow University]. 1980. Ser.9. №6. Pp.34–41.
5. *Kovtunova I.I.* Poetika Aleksandra Bloka [Poetics of Alexander Blok]. Vladimir: A. Kovzun, 2004.
6. *Kovtunova I.I.* Poeticheskij sintaksis [Poetic Syntax]. Moscow: Nauka [Science], 1986.
7. *Nevzglyadova E.V.* O stihe [About the Verse]. Saint-Petersburg: JSC Zvezda Magazine, 2005.
8. *Sabaneev L.L.* Muzyka rechi. Esteticheskoe issledovanie. [Music of Speech. Aesthetic Research]. Moscow, 1923.
9. *Taranovsky K.F.* Zvukovaya tkan' russkogo stiha [The Sound Fabric of Russian Verse]. In: *Taranovsky K.F.* O poezii i poetike / Sost. M.L. Gasparov [About Poetry and Poetics / Comp. M.L. Gasparov]. Moscow: YAzyki russkoj kul'tury [Languages of Russian Culture], 2000. Pp. 343–348.
10. *Tynyanov Yu.N.* Problema stihotvornogo yazyka [The Problem of Poetic Language]. Moscow: URSS, 2007.
12. *Chukovsky K.I.* Aleksandr Blok kak chelovek i poet: vvedenie v poeziyu Bloka [Alexander Blok as a Man and a Poet: an Introduction to Blok's Poetry]. Moscow: Russkij put' [Russian way], 2010.





Иммануил Кант о музыке: парадоксы эстетического рационализма

Татьяна Павловна Разбеглова

Гуманитарно-педагогическая академия (филиал Крымского Федерального университета имени В. И. Вернадского), г. Ялта, Россия,
philosophy_kqu@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7997-0277>



Аннотация. Предметом настоящей статьи является исследование оснований противоречивости кантовских суждений о музыкальном искусстве. Эстетика И. Канта представляет собой строгую и стройную систему анализа эстетического сознания. Она имела широкий резонанс в последующей истории эстетической мысли. Величие кантовской философской системы и, в частности, эстетической, не позволяет отказаться от нее на основании заключенных в ней противоречий. Эти противоречия требуют своего осмысления. Канта неоднократно упрекали в формализме суждений с точки зрения художественной практики. Однако не столько критика, сколько прямая апологетика кантовских суждений у его последователей вела к эстетическому формализму, будучи следствием переноса рациональности мышления на сам объект — искусство.

Оценка музыки Кантом, являясь составной частью его эстетической теории, отличается скупостью и формализмом. Это составляет контраст с возрастающей на рубеже XVIII и XIX веков значимостью музыкального искусства в культуре, с одной стороны, и пространностью его характеристик, данных другим искусствам, с другой. Хотя признание значимости музыки как эстетического объекта нашло проявление в кантовской классификации искусств.

По мнению автора статьи, противоречивость вызвана не только традиционным разрывом между эстетическим объектом и суждением о нем, но и сознательным отстранением философа от современной ему музыкальной практики и, шире, от иррациональной сущности музыки, которая неявно ощущалась философом. Отказ Канта от чувственно-эмоционального восприятия музыки в пользу рационального ее осмысления обозначил одну из важных эстетических проблем для ее будущего разрешения. Вопрос о том, можно ли воспринимать музыку как искусство непонятное с помощью рационального мышления, выявившийся в противоречиях кантовской эстетики, не только не потерял своей актуальности, но и составил основу современных трансформаций музыкального искусства в сторону выраженного интеллектуализма.

Выявление сущности и оснований указанных противоречий позволит переосмыслить обвинения Канта в формализме, выдвинутые его последователями и критиками.

Ключевые слова: Кант, музыка, музыкальная эстетика, классификация искусств, рационализм, аффект, изящное искусство

Для цитирования: Разбеглова Т. П. Иммануил Кант о музыке: парадоксы эстетического рационализма [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыковедения / Contemporary Musicology. 2021. № 4. С. 79–94. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-079-094>

Musicology in Relation to Other Humanities

Original article

Immanuel Kant on Music: Paradoxes of Aesthetic Rationalism

Tatyana P. Razbeglova

Humanities and Education Sciences Academy (branch of V. I. Vernadsky Crimean Federal University), Yalta, Russia,
philosophy_kqu@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7997-0277>

Abstract. The article explores the reasons behind the inconsistency of Kant's perspective on the art of music. Kant's aesthetics is a strict and harmonious system underpinning the analysis of aesthetic consciousness. His views produced a huge impact on the subsequent development of aesthetic thought. Despite certain contradictions, the Kantian philosophical system and, in particular, his aesthetic views are of timeless value. In this respect, it is paramount to explore these contradictions and understand their role in the Kantian philosophy. Kant was repeatedly reproached for his formal approach to aesthetics that disregards artistic practice. However, it was not criticism but, rather, direct apologetics of Kant's philosophical vision promoted among his followers that led to aesthetic formalism. In other words, the rationality of thinking was transferred on the very object of exploration—the art.

Kant's comments on music, as an integral part of his aesthetic theory, are formal and sparing. They contrast with a growing role of music in the cultural landscape at the turn of the 18th and 19th centuries and the scope of Kant's commentary given to other arts. Nonetheless, the aesthetic value of music was still recognised as music was listed in Kant's classification of arts.

Our research has concluded that the reasons behind Kant's inconsistencies are not limited to the well-known gap between the aesthetic object and the judgment about it. Another reason is his conscious detachment from contemporary musical practice, and, more broadly, from the irrational essence of music which he implicitly felt. Kant's rejection of sensory and emotional perception of music in favor of its rational interpretation identified one of the key issues for the future research agenda in aesthetics. The question of whether it is possible to perceive music as a non-conceptual art with the help of rational thinking alone emerged from the contradictions of Kant's aesthetic. This issue has not lost its relevance. In fact, it has created the basis for modern transformations of musical art towards pronounced intellectualism.

The identification of the essence and grounds for Kant's contradictions will allow to fend off accusations of formalism put forward by his followers and critics.

Keywords: Kant, music, musical aesthetics, classification of arts, rationalism, affect, fine art

For citation: Razbeglova T. P. Immanuel Kant on Music: Paradoxes of Aesthetic Rationalism [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykovaniya / Contemporary Musicology*, 2021, no. 4, pp. 79–94. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-079-094>

Эстетика Иммануила Канта – фундаментальное философское исследование основ художественной деятельности. Породив целую плеяду апологетов и противников, третья «Критика» осталась непоколебимой значительной вехой сложного пути развития мировой эстетической мысли. В «Критике способности суждения» («*Kritik der Urteilskraft*», 1790) Кант с истинно немецкой обстоятельностью создал рациональную систему, ставшую предметом для попыток последующего ее преодоления и развития, своего рода стартом для начавшегося в XIX веке интенсивного осмысления искусства, и особенно музыки, в Германии.

Выдающееся значение кантовской эстетики заключается, как известно, в том, что в ней впервые был осуществлен собственно философский анализ сферы эстетического, спроецированный на искусство. Однако при всей монументальной строгости и глубине кантовской философской системы, те ее разделы, которые посвящены характеристике искусств, особенно музыке, на первый взгляд поражают поверхностностью взгляда.

Высказывания Канта о музыке в его трудах занимают весьма скромное место и вызваны они, главным образом, логикой развития его философской системы, а не потребностью обсудить эстетические

проблемы современной музыкальной практики. Скупость его анализа и формальный подход к этому виду искусства составляет разительный контраст с тем широким полем теорий и оценок, которые получила музыка в европейской культуре, и с самой масштабностью музыкальной практики его времени.

Известно, что Кант не только плохо знал музыку, но и, по свидетельству его современников, испытывал эмоциональное неудовольствие при ее восприятии, имея, по всей вероятности, индивидуальный, весьма специфический вкус. Интересные сведения о жизни и особенностях частной жизни Канта оставил его ученик, личный секретарь и близкий друг Эрегот Андреас Кристоф Васянский [2]. По его воспоминаниям, концерты Кант посещал редко и впоследствии вовсе отказался от них, ссылаясь на полученные «отвратительные впечатления»¹. Лирической музыке, называемой им «ноющей», Кант предпочитал громкую, энергично-маршеобразную [11, 75]. По воспоминаниям Васянского, когда мимо проходили маршем караульные части, Кант открывал настежь двери комнаты и слушал с вниманием и удовольствием. Герман Гюттлер, исследовавший музыкальную жизнь Кенигсберга и пытавшийся выявить возможные впечатления Канта в этой сфере, приходит к выводу о музыкальной невосприимчивости философа [там же]. обстоятельное описание культурной жизни Кенигсберга в XVIII веке было предпринято в работах Ирины Сергеевны Кузнецовой, составившей панораму возможного музыкального опыта Канта. Упоминается также и о его дружбе с Иоганном Фридрихом Райхардом – талантливым композитором и исполнителем [6, 230–231].

Открывшаяся в результате этих исследований светская сторона жизни философа выявляет в его характере затаенную человечность и

¹ Здесь и далее ссылки на воспоминания современников даны по вступительной статье Ал.В. Михайлова к разделу «Иммануил Кант» Антологии «Музыкальная эстетика Германии XIX века» [11].

обходительность, исключают открытое выражение чувств. Его глубокая преданность своей научной деятельности, требовавшая постоянного и неизменного жизненного распорядка, побудила к сознательному ограничению чувственно-эмоциональных аспектов жизни. Не будет преувеличением также предположение о том, что неуклонно разворачивавшаяся в преддверии эпохи Романтизма чувственная, дионисийская сущность музыкального искусства в некотором роде пугала философа, грозя поколебать строгие устои его рационального мышления. Возможно, что именно душевная скромность, а не только бытовые перипетии², заставила Канта привести такой странный довод в пользу низкого эстетического значения музыки, как ее «неучтливость», поскольку «она... распространяет свое влияние *дальше, чем требуется* (на соседей), и таким образом как бы навязывает себя...» [5, 348] (курсив мой. – Т.Р.).

Суждения Канта о музыке не отличаются цельностью и аналитической последовательностью. В основном они изложены в том разделе третьей «Критики», который посвящен характеристике изящных искусств, отчасти рассматриваются и в ряду общих проблем эстетики. Совершенно очевидно, что Кант не намеревался предпринимать сколько-нибудь глубокий анализ искусств (музыка в данном случае – не исключение). Как отмечает Валентин Фердинадович Асмус, Кант подчеркивал, что ставит своей целью преимущественно классификацию; она не была задумана им заранее и была лишь попыткой применить найденные эстетические принципы к систематизации искусств [1, 511]. То есть, некоторый схематизм подхода был предопределен.

² В статье И.С. Кузнецовой упоминается следующий факт биографии философа: «Когда Кант приобрел, наконец, собственный дом, то оказалось, что за садом находится городская тюрьма. Летом открывали окна и оттуда доносились церковные песнопения, которыми, по мнению философа, арестанты демонстрировали свое исправление... Философ добился, чтобы эти музыкальные номера прекратились» [6, 236].

Прежде чем рассмотреть кантовское понимание музыки, необходимо принять во внимание тот факт, что «Критика способностей суждения» – необходимое звено общей философской системы Канта, а значит, главной своей целью имеет исследование познавательной способности субъекта. Анализ способности суждения призван был привести к полноте и ясности всю систему возможностей человеческого познания. В этом смысле способность суждения занимает срединное положение между метафизической сферой идей разума и законодательной сферой понятий рассудка, обеспечивая их связь и единство, как между собой, так и с эмпирическим миром явлений. Она представит, в первую очередь, как телеологическая, то есть способность суждения о целесообразности вообще, в рамках которой «критика вкуса» являет собой относительно самостоятельную, специфическую область.

Это существенное уточнение требует, прежде всего, разграничить сферы приложения кантовских характеристик, что позволит избежать ряда противоречий, встававших перед самим философом. Речь идет о следующем. Если отправной точкой и целью размышлений Канта было не само искусство, а анализ субъективной способности эстетического восприятия, то рассмотрение искусства (в том числе, музыкального) производится Кантом лишь в аспекте его данности для формирования эстетического суждения субъекта. Раскрыть полноту имманентной сущности искусства в его задачи не входило. Это значит, что выделенные Кантом закономерности эстетической способности суждения субъекта в отношении музыки не следует отождествлять с характеристикой объективных свойств самого предмета.

Например, возьмем чувство удовольствия, наслаждения как один из основных элементов в кантовской характеристике музыки. Если вывести его за пределы субъективной сферы, где оно выступает в качестве основы способности суждения, как выражение принципа це-

лесообразности, и распространить его в той же полноте на объект – музыку, то тут же обнаружится противоречие: согласно Канту, в некоторых случаях этот вид искусства может и не доставлять удовольствие (в случае частого повторения, навязанного восприятия и т.д.) и, тем не менее, остается самим собой.

В недооценке важности этого разграничения, на наш взгляд, заключалась причина последующих расхождений в оценке кантовских высказываний о музыке. Пылкую полемику с идеями Канта ведет Иоганн Готфрид Гердер в эстетическом трактате «Каллигона» [4]. Формалистическому, с его точки зрения, подходу Канта он противопоставляет свое понимание музыки как смыслового искусства на всех ступенях ее становления – от природного ее состояния до выражения сущности человека и бытия в целом. Противоположную позицию, направленную на популяризацию идей Канта, занимает Вильгельм Траугот Круг³: упрощая теоретические рассуждения Канта, он проецирует их на музыкальную практику, сводя тем самым значение музыки к простой сентиментальности и незамысловатости. Однако ни тот, ни другой, по сути, не приняли во внимание чисто теоретическую, рациональную отвлеченность рассуждений Канта. Музыка как объект анализа и как художественная практика оказались разорванными в сознании самого философа, что стало одним из источников и его собственных противоречий.

Это свойство эстетических положений Канта неоднократно становилось предметом исследования. Александр Владимирович Кучеренко [4] рассматривает внутреннюю противоречивость самих кантовских категорий, в частности, эстетическое суждение вкуса, в котором объединены рациональный и эмоциональный компоненты. Лариса Вячеславовна Никитина [10] склонна связывать такое качество сужде-

³ См.: *Krug W.T. System der theoretischen Philosophie. 3. Theil. Geschmackslehre oder Aesthetik. 2 Abth. W. 1818. Перевод Ал. В. Михайлова [9, 94–101].*

ний философа с эволюцией его представлений. На наш взгляд, немаловажную роль сыграла занятая Кантом позиция намеренного (или ненамеренного) отделения суждения от его объекта, отрыв рационального высказывания от эмоционального восприятия, замыкание суждений в рамках собственной внутренней рациональности. Созданная Кантом стройная мыслительная конструкция «не совпала» с анализируемым им искусством ни в содержательном, ни в концептуальном смысле.

Остановимся на основных положениях интерпретации музыки Кантом.

1. Согласно классификации Канта, музыка принадлежит к изящным искусствам. Она направлена на получение чувства удовольствия, но при этом «содействует культуре способностей души», поскольку «для изящного искусства требуются воображение, рассудок, дух и вкус» [5, 337].

2. Музыка рассматривается как искусство игры ощущений, основанной на впечатлении внешних чувств. С этим связан ряд положений, которые определяют для Канта место музыки не только в системе искусств, но и духовном мире человека, и даже в культуре в целом. Во-первых, музыка должна оцениваться прежде всего с точки зрения формы, поскольку она и есть суть «форма сочетания этих ощущений» [там же, 347]. Во-вторых, этот вид искусства, говоря языком ощущений, может обходиться вовсе без понятий, а, следовательно, по словам Канта, «ничего не оставляет для размышления» [там же]. Не будучи, таким образом, прямо связанной ни с понятиями рассудка, ни с идеями разума, музыка занимает самое низкое место в системе искусств. Воздействие ее преходяще, частая повторяемость вносит скуку, коммуникативная способность чрезмерно велика,

вплоть до «неучтивости», способной превратить человека в слушателя поневоле.

3. Воздействие музыки как языка ощущений Кант связывает с аффективностью звука как такового: звук выражает аффект говорящего и в свою очередь возбуждает аффект в слушателе. Поскольку язык звуков, его «модуляция» (термин, который в широком смысле, принятом в XVIII веке, означает интонационную выразительность речи) есть «всеобщий, всем людям понятный язык ощущений», то музыка, таким образом, является языком аффектов, с помощью которых «по закону ассоциации» сообщает всем связанные с этим эстетические идеи [там же].

4. Эстетические идеи – это не понятия и не определенные мысли, они шире и обладают многозначностью. Вследствие этого музыкальная ткань (гармония и мелодия как форма сочетания ощущений, то есть звуков) должна выразить эстетическую идею связанного целого – «неизреченного богатства мыслей», как преобладающий аффект в музыкальном произведении [там же].

5. Музыка принадлежит сфере прекрасного благодаря музыкальной форме. Звук возбуждает и трогает, но сам по себе не является прекрасным (если только не рассматривать его как форму, вызывающую ощущения). Истинным предметом чистого суждения вкуса в искусстве звуков служит композиция.

Приведенные тезисы передают суть кантовской характеристики музыкального искусства. Общий смысл ее сводится к следующему: музыка способна передавать чувства человека (аффекты) посредством слуховых ощущений, их многообразия и смены; игра ощущений рождает чувство удовольствия, наслаждения. В этом и состоит истинная ее сущность и назначение. Однако, поскольку звук не имеет конкретного смысла и не есть понятие, то музыка весьма далека как от теоретиче-

ской, так и от практической сфер разума. Поэтому, как заключает Кант, «по суду разума» музыка должна занимать последнее место среди всех искусств.

Ход мысли философа предстает логичным и последовательным. Однако при более детальном приближении к самому тексту работы оказывается, что все кантовские определения музыки полны неясностей и противоречий.

В первом же определении музыки в § 51 «О делении изящных искусств» Кант характеризует ее как «искусство изящной игры ощущений» (слуха). Вопрос, который стоит перед Кантом, звучит так: «Есть ли цвет или тон (звук) только приятные ощущения, или же они уже сами по себе суть прекрасная игра ощущений и как такая игра вызывают удовольствие от формы при эстетической оценке» [там же, 342]. Решение обозначенной дилеммы Кант ищет в области физических законов звука. Само восприятие звука ввиду его природной сложности предстает уже в виде процесса многих преобразований. Именно на этом основании музыка определяется Кантом как прекрасная игра ощущений либо как игра приятных ощущений.

Характерно, что философ на этом этапе не уточняет, какое из двух определений все же предпочтительнее, хотя и указывает границу между ними как между изящным и приятным искусством. Если признать музыку только приятным искусством, единственная цель которого давать удовольствие в ощущениях, то это равносильно утверждению полной ее бессодержательности, несвязанности с жизнью духа, отсутствию самозначимости. Если же отнести ее к изящным искусствам, то это явное возвышение, поскольку изящное искусство – искусство гения. Изящное искусство, кроме своей совершенной эстетической формы (в чем обнаруживается вкус), может содержать в себе еще и дух, то есть быть одухотворенным искусством.

Таким образом, в этом разделе, посвященном, казалось бы, именно характеристике музыки, Кант только ставит вопрос о ее сущности, но не говорит о ней как о самостоятельной, широкой сфере искусства (в традиционном понимании), подменяя ее то акустическими законами звука, то субъективными особенностями слуха.

Далее Кант возвращается к музыке в § 53 «Сравнение изящных искусств по их эстетической ценности». Здесь он видит свою задачу в том, чтобы проанализировать саму сферу ощущений, связанную с искусством звуков. Этот небольшой по объему раздел насыщен самыми разнородными и даже противоположными по смыслу высказываниями. Начинает его Кант с явного возвышения музыки как искусства, способного вызвать душевное волнение. В этом порыве естественного чувства Кант ставит ее выше поэзии, признавая, что «она волнует душу многообразнее и при всей мимолетности глубже» [там же, 347].

Признав чувственную природу музыки, ее способность, с одной стороны, выражать эмоции, а с другой – вызывать аналогичные чувства в слушателе, Кант сосредоточивает внимание на анализе воздействия звука на слух, оставив в стороне саму музыку. В этом «уходе» – проявление строгой логики мыслителя, соблюдение поставленных самому себе границ: отвлеченное, «очищенное» (в том числе и от самого объекта) эстетическое отношение обусловлены позицией разума, рациональности. Здесь Кант, опираясь на распространенную в эстетике XVII–XVIII веков теорию аффектов, воспроизводит некоторые ее положения. Представление об аффектах как о всеобщем языке ощущений, родственном речи по своей звуковой природе, но не обладающем понятийной формой, было завоеванием эстетики Просвещения, поставившей вопрос о содержательности музыки.

Ход мысли Канта в точности воспроизводит суть этой теории, хотя очень схематично и предельно обобщенно. Так же, как и другие

мыслители Просвещения, Кант исходит из установки, согласно которой музыка является особой, выражающей аффекты, речью. Ее эстетическое восприятие и оценка не сводится к расшифровке «герменевтического словаря» звуков, но предполагает адекватное постижение смысла целостной композиции. Это требование нашло проявление и в идее «ведущего аффекта», и в понимании композиции, художественной формы произведения как «истинного предмета чистого суждения вкуса» [там же, 228].

Кант вполне осознавал различие между эстетическим объектом и суждением о нем. Произведенная им попытка отделить музыку от субъективного эстетического суждения о ней проявляется, в частности, в чрезмерной рационализации свойств объекта. Философ часто апеллирует к природно-акустическим закономерностям музыки, как бы «пропуская» следующую ступень – огромное поле художественных воплощений и смыслов. Этот сознательный пробел создает иллюзию самостоятельности, самодостаточности субъективного эстетического суждения. Однако здесь и вскрывается противоречие, поскольку сами по себе «удары приводимого в колебательное движение воздуха», которые, якобы, «душа воспринимает... как правильную игру впечатлений путем рефлексии», не смогли бы вызвать ни «душевного волнения», ни «оживления души», ни наслаждения [там же, 348]. Сознательный разрыв с музыкальной практикой, кардинальная оторванность от нее не позволили Канту опереться даже на собственный музыкальный опыт, поскольку в реальном восприятии общность физико-акустических законов не могла дать ему основания предпочесть военные марши той кантате памяти философа Моисея Мендельсона, которая была названа им «ноющей»⁴.

⁴ Впечатлениями от прослушивания кантаты памяти Моисея Мендельсона (автор неизвестен) Кант поделился с Э.А.К. Васянским, который написал об этом в своих воспоминаниях. См.: [11, 75].

При чтении всего раздела создается впечатление, что в душе Канта боролись «живой» слушатель музыки и философствующий эстетик, сердце и ум, чувства и мысль. Если говорить об общей линии развития мысли, то необходимо констатировать, что живой эмоциональной душе пришлось уступить позиции трезвому философскому уму. Эта вынужденная уступка царствующему разуму для сохранения порядка не была такой уж легкой, и желание скрыть капитуляцию, скрыть во имя торжества разума даже сам факт борьбы, заставило, в конце концов, принять позу «недовольного» слушателя, разразиться «ворчанием» по поводу «невежливости» музыки, причиняющей неудобства и отвлекающей от мыслей [5, 348].

Итак, в позиции Канта непосредственно столкнулись просветительский реализм и лейбницева «неосознанный счет» души («...музыка чарует нас, хотя ее красота состоит только в соотношениях чисел и счете ударов и колебаний звучащих тел, повторяющихся через известные промежутки, счете, который мы не замечаем и который, однако, душа наша непрестанно совершает» [8, 412]). Первый ведет к утверждению содержательности музыки, выражающей с помощью языка аффектов «эстетические идеи». Второй замыкает сферу субъективности, помещая внутри нее эстетический смысл и оставляя музыке область природно-объективных закономерностей.

Колебание Канта между двумя столь противоположными направлениями в мышлении имеет существенное значение для общей характеристики им музыкального искусства. Это еще один источник противоречий в его оценке, причина того, что из всего текста кантовской эстетики так и осталось неясным, относится ли музыка к изящным искусствам (в которых «удовольствие есть также культура и располагает дух и идеям»), или она только приятное искусство («ничего не оставляющее для размышлений», «в большей степени наслажде-

ние, чем культура»). Хотя Кант в классификации рассматривает ее как изящное искусство, отдельные его высказывания по поводу музыки располагают как в пользу одного, так и в пользу другого суждения.

Если следовать логике самого философа, то следует признать, что, поскольку музыка «сообщает всем» посредством языка аффектов эстетические идеи, то она должна их содержать в себе. Более того, в пользу содержательности музыки Кант приводит ее способность «выразить эстетическую идею связного целого – неизреченного богатства мыслей – в соответствии с определенной темой, которая составляет преобладающий аффект в музыкальном произведении» [5, 347]. Понятое таким образом искусство выступает символом нравственно-добраго, то есть способного воплотить высший этический идеал.

С другой же стороны Кант резко сужает значение музыки, когда исходит из тезиса о ее непонятности. Отсутствие конкретных, мыслимых понятий отделяет ее от сфер рассудка и разума. Оперирова только ощущениями, музыка «ничего не оставляет для размышления» и, следовательно, она есть «в большей мере наслаждение, чем культура (порождаемая попутно игра мыслей есть лишь следствие как бы механической ассоциации)» [там же].

С этой точки зрения музыка предстает бессодержательным искусством, и даже пробуждаемые ею ассоциативные связи с понятиями относятся целиком к области субъективного опыта, рождаются лишь в результате восприятия и не являются ее «заслугой». Отсюда – самодевлеющее значение формы, которая при отсутствии смысла становится основным объектом эстетического суждения. Главное назначение такой музыки – получение наслаждения, «чистого» эстетического удовольствия.

Это заключение о сущности музыки, частично сформулированное, но в большей степени вытекающее из высказываний Канта по

различным проблемам эстетики, стало главной причиной его обвинения в формализме и гедонизме, а впоследствии было взято сторонниками формализма в музыке на вооружение. Однако оно так и осталось в странном противоречии и с «разнообразием аффектов», и с требованием композиционной целостности как «истинного предмета чистого суждения вкуса», и с «неизреченным богатством мыслей».

Современники и последующие поколения не только подвергли музыкальную эстетику Канта критике, но и переосмыслили, развили отдельные ее мотивы и темы. Это было связано с формированием нового взгляда на эстетическое и его соотнесенность со сферами субъективного и объективного, а также, главное, с развивающейся проблематикой самой музыки.

В эстетике Канта нашло отражение кризисное состояние музыки в современную ему эпоху конфликтов старого и нового. Образно говоря, философ сказал последнее слово в эстетическом рационализме, доведя его до вершины логического осмысления искусства. Однако с его же суждений открылся путь и к новому пониманию субъективности, к новой романтической эстетике, избирающей иные ориентиры: чувство – вместо разума, интуицию – вместо логики, целостность и единство – вместо дискретности и разъединяющего рационализма. Если говорить о музыке, то вскользь оброненное Кантом замечание о глубоком воздействии этого искусства на человеческую душу – это уже провозвестник будущего романтического мышления. От кантовского «глубокого волнения души» – всего один шаг до гегелевского «сердца как простого концентрированного центра» [9, 277–296] человека, – и целый слой духовного осмысления искусства, надстроенный над эстетической системой Канта, осмысления, устанавливающего глубокую связь между искусством, миром и человеком.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асмус В.Ф.* Иммануил Кант. М.: Наука, 1973.
2. *Васянский Э.А.К.* Иммануил Кант в последние годы жизни // Кантовский сборник. 2012. №1. С. 100–114.
3. *Гегель Г.Ф.* Эстетика. В 4-х т. Т. 2. / Пер. Б. Г. Столпнера, Ю.Н. Попова. М.: Искусство, 1971.
4. *Гердер И.Г.* Каллигона // Иоганн Готфрид Гердер. Избранные сочинения / Составитель В.И. Жирмунский. М.–Л.: Госиздат. художественной литературы, 1956. С. 196–224.
5. *Кант И.* Критика способности суждения // Сочинения: в 6 т. Т.5. М: Мысль, 1966.
6. *Кузнецова И.С.* Кант и музыка // Кантовский сборник: Межвуз. темат. сб. науч. тр. Вып. 26. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2006. С. 220–236.
7. *Кучеренко А.В.* Противоречие внутри кантовского понятия «Эстетическое суждение вкуса» в свете трансверсальной философии // Вестник ВятГУ. 2010. №4. С. 32–37.
8. *Лейбниц Г.В.* Начала природы и благодати, основанные на разуме // Лейбниц Г.В. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. М.: Мысль, 1982. С. 404–412.
9. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т. 1: Антология / Сост. А.В. Михайлов, В.П. Шестаков, ред. Н.Г. Шахназарова. М.: Музыка, 1981.
10. *Никитина Л.В.* Эволюция взглядов И. Канта на музыкальное искусство // Вестник МГУКИ. 2009. №5. С. 56–59.
11. Философская теория музыки. Иммануил Кант // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т. 1: Антология / А.В. Михайлов, В.П. Шестаков, ред. Н.Г. Шахназарова. М.: Музыка, 1981. С. 74–81.

REFERENCES:

1. *Asmus V.F.* Immanuel Kant [Immanuel Kant]. Moscow: Nauka [Science], 1973.
2. *Vasyansky E.A.K.* Immanuel Kant v poslednie gody zhizni [Immanuel Kant in the Last Years of his Life]. In: Kantovskij sbornik [Kant's Collection]. 2012. №1. Pp. 100–114.
3. *Hegel G.F.* Jestetika. [Aesthetics]. In 4 volumes Vol. 2. / Transl. by B.G. Stolpner, Yu.N. Popov. Moscow: Iskusstvo [Art], 1971.
4. *Herder J.G.* Kalligona [Calligone]. In: Iogann Gotfrid Gerder Izbrannye sochinenija / Sostavitel' V.I. Zhirmunskij [Johann Gottfried Herder. Selected Works / Compil. by V.I. Zhirmunsky] Moscow–Leningrad: Gosizdat. hudozhestvennoj literatury [State Publishing House of Fiction], 1956. Pp. 196–224.
5. *Kant I.* Kritika sposobnosti suzhdeniya [Criticism of Judgment]. In: Works: in 6 volumes. Vol. 5. Moscow: Mysl' [Thought], 1966.
6. *Kuznetsova I.S.* Kant i muzyka [Kant and Music] // Kantovskij sbornik: Mezhvuz. temat. sb. nauch. tr. Vyp. 26. [Kant's Collection: Interuniversity Thematic Collection of Scientific Papers. Issue 26]. Kaliningrad: Izd-vo RGU im. I. Kanta [Publishing House of the Russian State University named after Immanuel Kant], 2006. Pp. 220–236.
7. *Kucherenko A.V.* Protivorechie vnutri kantovskogo ponjatija «Jesteticheskoe suzhdenie vkusa» v svete transversal'noj filosofii [Contradiction within Kant's concept of “Aesthetic judgment of taste” in the light of transversal philosophy]. In: Vestnik Vyatgu. 2010. №4. Pp. 32–37.
8. *Leibniz G.W.* Nachala prirody i blagodati, osnovannye na razume [Principles of Nature and Grace Based on Reason]. In: Leibniz G.W. Sobranie sochinenij v chetyrekh tomah. T. 1. [Collection of Works in Four Volumes. Vol. 1.]. Moscow: Thought, 1982. Pp. 404–412.

9. Muzykal'naja jestetika Germanii XIX veka: v 2-h t. T. 1. Antologija [Musical Aesthetics of Germany of the 20 Century: in 2nd vol. Vol. 1. Anthology] / Compil. by A.V. Mikhailov, V.P. Shestakov, ed. by N.G Shakhnazarova. Moscow: Muzyka [Music], 1981. Pp. 74–81.

10. Nikitina L.V. Jevoljucija vzgljadov I. Kanta na muzykal'noe iskusstvo [Evolution of I. Kant's Views on Musical Art]. In: Bulletin of Moscow State Institute of Culture. 2009. №5. Pp. 56–59.

11. Filosofskaja teorija muzyki. Immanuel Kant (1724–1804) [Philosophical Theory of Music. Immanuel Kant (1724–1804)]. In: Muzykal'naja jestetika Germanii XIX veka. V 2-h t. [Musical Aesthetics of Germany of the 20 Century: in 2nd vol. Vol. 1. Anthology] / Compil. by A.V. Mikhailov, V.P. Shestakov, ed. by N.G Shakhnazarova. Moscow: Muzyka [Music], 1981. Pp. 74–81.





Хронотопические метаморфозы в пьесе Белы Бартока «Малые секунды и большие септимы»

Ольга Андреевна Астахова

Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова,
г. Москва, Россия,
astolgandra@gmail.com



Аннотация. Время и пространство существуют в музыке в неразрывном единстве, хотя эти категории рассматриваются порой отдельно. Интегрирующий обе категории термин «хронотоп» давно применяется в музыковедении, но под ним подчас скрываются самые разные смыслы. Автор формулирует собственное понятие музыкального хронотопа, исходя из логики и целей предлагаемого метода хронотопического анализа фортепианной музыки. Сочетаясь с семантическим анализом, он позволяет ощутить глубину деталей, смысловых и эмоциональных «вибраций» музыкальной ткани, оправдывает себя и в музыке классического периода, и в музыке последующих эпох. Аналитический метод подробно раскрывается на примере пьесы Б. Бартока «Малые секунды и большие септимы» из фортепианного цикла «Микрокосмос». В данном сочинении можно проследить, с одной стороны, всевозможные изменения как временной структуры хронотопа, так и пространственной, которая здесь является ведущей. Эти изменения (метаморфозы) не все здесь заметны с первого взгляда. С другой стороны, в развитии пьесы можно наблюдать своеобразный «диалог» интервалов, их отношения и преобразования, что позволяет говорить об интервальной драматургии сочинения, его наполненности микросмыслами. Это характерно для творческого метода Бартока, который чрезвычайно тщательно относился к звуковому материалу, исследуя его малые структурные единицы.

Ключевые слова: время, пространство, ритм, фактура, фаза, хронотоп

Для цитирования: Астахова О. А. Хронотопические метаморфозы в пьесе Белы Бартока «Малые секунды и большие септимы» [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 4. С. 95–108. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-095-108>

Technique of Musical Composition

Original article

Chronotopic Metamorphoses in Béla Bartók's *Minor Seconds, Major Sevenths*

Olga A. Astakhova

The State Musical Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, Moscow, Russia,
astolgandra@gmail.com

Abstract. Despite time and space are inseparable in music, they are sometimes explored separately. The term 'chronotope' unites both categories and has found an extensive use in musicology. However, musicologists use the term to denote quite different concepts. The article proposes a new definition of 'chronotope'. It draws on the framework and aims of the suggested method of chronotopic analysis of piano music. Together with the semantic analysis, this method ensures in-depth comprehension of all the elements of musical fabric and its semantic and emotional 'vibrations'. This approach has proved effective to study both classical music and music of later eras. The article reports the results of the application of the analytical method to explore B. Bartók's *Minor Seconds, Major Sevenths*, for piano (Mikrokosmos Vol. 6/144).

On the one hand, Bartók's piano work exemplifies all kinds of changes in temporal and spatial structure of the chronotope, with the spatial structure taking the lead. Not all the changes (metamorphoses) are noticeable at first glance. On the other hand, *Minor Seconds, Major Sevenths* develops as a dialogue of intervals, i.e., their relations and transformations. It is filled with micro-meanings and may be referred to as an interval-based dramaturgy of the composition. This is characteristic of Bartók's creative method. He was extremely careful about the sound material and tended to explore its small structural units.

Keywords: time, space, rhythm, texture, changes, stage, chronotope

For citation: Astakhova O. A. Chronotopic Metamorphoses in Béla Bartók's *Minor Seconds, Major Sevenths* [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaneya / Contemporary Musicology*, 2021, no. 4, pp. 95–108. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-095-108>

Музыкальный хронотоп Белы Бартока часто познается на примере его «малых» пьес. Композитор виртуозно оперирует музыкальным «временем-пространством», играя разнообразными приемами письма и извлекая все возможное из базового музыкального материала – его звукового слоя. При этом внимательный исследователь может выявить не только сугубо рациональный замысел, но и «теневые» смыслы, скрытый внутренний сюжет, который может быть обнаружен в самых неожиданных элементах. Как пишет Ирина Самойловна Стогний в монографии «Коннотативные свойства музыкального текста», «смысл целого складывается из слияния микросмыслов, действующих в интонационном, жанровом, структурном, композиционно-драматургическом, стилевом пространствах музыкального произведения» [6, 202]. Постараемся показать это на примере одной из ярких миниатюр фортепианного цикла Бартока «Микрокосмос» («Mikrokozmosz», между 1926 и 1939), прибегая к методам хронотопического и семантического анализа музыкальных произведений¹.

¹ Хронотопический метод анализа фортепианной музыки принадлежит автору данной статьи. Он изложен в монографии, ряде статей и практических пособий/ См.: [1], [2].

Фортепианное письмо Бартока, наделенное намеренной аскетичностью и графичностью, демонстрирует характерный почерк композитора, интеллектуальные основы его творческого метода, большую изобретательность в работе с избранным материалом. Она проявляется как в сфере времени (ритма), так и в сфере пространства – фактуры.

Пьеса «Малые секунды и большие септимы» (№ 144) из Шестой тетради «Микрокосмоса» имеет весьма своеобразную программность. Она содержит особый смысловой концепт: «рассмотрение» начальных конструктивных элементов музыки – интервалов, выявление их выразительного потенциала, раскрытие возникающих по ходу пьесы взаимоотношений. Это не первая пьеса из цикла, посвященная интервалам: к таковым относятся № 131 «Кварты», № 132 «Большие секунды» (из Пятой тетради). Барток внимательно исследует и другие музыкальные основы, что следует из самих названий – ритмику (№ 133 «Синкопы», № 135 «Перпетуум мобиле», № 146 «Оstinато», №№ 148–153 «Танцы в болгарских ритмах»), штрихи (№123 «Стаккато и легато», №124 «Стаккато»), лад (№103 «Мажор и минор») и т.п.

Рассматриваемая пьеса в полной мере показательна для стиля композитора. Внимание к деталям музыкального языка, выведение их из категории материала в самостоятельный содержательный семантический план, в сферу игры и борьбы, явилось в свое время новаторским шагом в музыке.

Предметом внимания композитора становятся здесь только *акустические диссонансы* (проявление одной из главных тенденций звуковысотной организации XX века – эмансипации диссонанса). Интервалы, будучи выражением физико-акустического уровня музыкального пространства («микропространства»), интересуют Бартока и как вопло-

щение принципов горизонтали и вертикали (они представлены в мелодическом и гармоническом виде); и как обращения одних акустических диссонансов в другие (малых секунд – в большие септимы, секунд – в ноны). На сопоставлениях горизонтали и вертикали, предельно узких и широких (в том числе, ультрашироких) интервалов и строится сочинение, в котором явно доминирует пространственная идея; именно она организует его целостный хронотоп. Впрочем, таких идей здесь много. Одной из них можно считать переход изначально гармонических интервалов в мелодические как преобразование вертикали в горизонталь (такты 60–67, см. нотный пример 1):

Пример 1. Б. Барток. «Малые секунды и большие септимы», фрагмент

Tempo I

pp

poco a poco accelerando

p

cresc.

В приведенном примере обращает на себя внимание продление секундового мотива, его ускорение и расширение («наращивание» секунд). Таким образом, в сочинении проявляется целый комплекс пространственных композиторских идей.

Помимо этого, большое значение имеет и временная сторона музыкального хронотопа. Пьеса предполагает медленный темп (*Molto adagio, mesto*), однако в ней заметна активная темповая динамика, есть разнообразные приемы нерегулярной ритмики, главное в которой – нестабильная смена размеров. Как и все миниатюры цикла, она, будучи снабженной ремарками ускорения, жестко хронометрирована: время реального звучания – 3 минуты 25 секунд.

Несмотря на «конструктивистскую» идею этого внешне статичного сочинения, пьеса имеет глубокую внутреннюю динамику,

содержит значительные образные контрасты. В ней явно ощущается различие двух образных сфер, основанных на принципе диалога и темпового нарастания. Первая – медленно развивающийся, с постепенным ускорением, обмен репликами «нервных» и жестких синкопированных секунд и ровных размеренных септим. Вторая – диалог плавного, выразительного мелодического движения и интервально-аккордовых последований. В пьесе нет более или менее точных повторов материала, однако ее композиция имеет вполне четкие очертания, многофазовый структурный ритм. Форма определяется не по тематизму, а по фактурным и темповым сменам: таким образом, можно считать, что выстраивается *поликомпонентная двойная трехчастная (или пятичастная круговая) форма (a в a1 в1 a2)*.

Рассмотрим поэтапно каждую фазу сочинения, отмечая особенности и пространственной, и временной стороны фазового хронотопа. Целостный хронотоп состоит из пяти фазовых, неравных по объему:

Первый (a) – такты 1–17

Второй (в) – такты 18–33

Третий (a1) – такты 34–42

Четвертый (в1) – такты 44–61

Пятый (a2) – такты 62–71

Первый фазовый хронотоп

Первый фазовый хронотоп в пьесе Бартока состоит из 17 тактов; за начальный хронотоп (микрохронотоп) принимаем первый четырехтакт (2+2), см. нотный пример 2:

Пример 2. Б. Барток. «Малые секунды и большие септимы», фрагмент

Molto adagio, mesto ♩ = 56

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with two staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *sempre simile* marking. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and intervallic relationships. A 'Rea' marking is present in the first system, and a '3' marking is present in the second system. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D-flat minor).

Здесь представлены главные «участники действия», обозначены их контрасты. В первом такте – предельно узкое пространство, сжатые в кластер секунды. Они звучат настойчиво троекратно, и острота малых секунд подчеркнута резко синкопированным («ломбардским» ритмом). Секунды (в объемах малой терции и кварты) сразу даны и в мелодическом движении, и гармонически. Отметим три линии в этих узких интервалах: верхняя и нижняя (синкопированные восьмые, зеркально отраженные) и четверти в средней линии. Во втором такте возникает «ответ» септим. Здесь сразу же резко, скачкообразно расширяется фактурное поле – и диапазон (до трех октав), и интервальное пространство: между дублированными септимами образуется интервал ноны. Ровные половинные длительности создают эффект торможения.

Сразу же вслед за изложением этих контрастных позиций возникает их вариант. Так, в третьем такте есть изменения со стороны ритмики: секунды начинаются уже с первой доли, а не со второй, их становится четыре. В средней линии происходит двойное увеличение

(половинные), удлиняется и вторая длительность мелодических секунд. Меняется изложение: теперь кластер расслаивается на переключки; соединение всех шести голосов происходит лишь на последней доле. В четвертом такте вместо септим $es-d$ звучат $as-g$, а возвращаются $es-d$ в пятом такте, за счет чего временное поле элемента септим расширяется. Таким образом, уже в начальном хронотопе показаны метаморфозы; хотя они и незначительные, но сразу же определяют семантический план содержания: игру с материалом, показ его возможных вариантов.

Далее наблюдается процесс взаимодействия двух элементов: сначала секунды временно отступают (такты 5–7), затем активизируются, захватывая более обширное поле (особенно в тактах 13–15). Их звучание становится напряженнее – этому способствует ускорение движения и устремление в высокий регистр. Второй элемент появляется всего два раза, однако заканчивается первый хронотоп именно на нем (но другими, ультраширокими интервалами, последний из них – нона).

Особенность *временной структуры* первого фазового хронотопа – темповое ускорение и замедление к концу. По строению и тактовым группировкам здесь условно можно выделить два подраздела (такты 1–8 и 8–17). Первый напоминает классическую синтаксическую структуру дробления с замыканием (2+2+1+1+2). Второй раздел, темповая волна («дуга»), связан с более мелким дроблением.

Пространственная структура первого хронотопа определена основной идеей данного сочинения и проявляется уже в самом начале. Наблюдаются резкие скачки границ фактурного поля: от кластеров к широким, просторным объемам дублированных интервалов. Максимальный регистровый диапазон – четыре октавы (в такте 12). Если сначала секунды и септимы разделены по времени, и склад определяется

как интервально-аккордовый, то далее, когда они взаимодействуют вместе, образуется пластовый склад (такты 5–6).

Второй фазовый хронотоп

Второй фазовый хронотоп включает в себя 16 тактов. На этой стадии появляется новый образный смысл: активный, порой напряженный диалог двух элементов здесь сменяется материалом лирического плана, более спокойным, плавным звучанием в певучем среднем регистре. Хотя композитор ставит ремарку *intenso* (напряженно, интенсивно), сам характер изложения, легато, ровное движение этому несколько противоречат. Возможно, подразумевается напряжение внутреннее, предвосхищающее некие события, и это указание вносит сложный семантический смысл.

Начало – трехтактовый микрохронотоп – имеет вертикальную секундовую основу, предельно узкий диапазон, который затем постепенно расширяется до интервала ноты на завершающем квартаккорде. Фактура становится смешанной. Крайние голоса образуют контрапункт двух достаточно протяженных мелодических линий. Их ритмическая комплементарность, «перебивка» синкоп создают непрерывность, ровность движения. В средних голосах звучит унисонная педаль на звуке *f*. Отметим смену размера с 4/4 на 3/2.

В целом этот хронотоп, как и начальный, состоит из двух подразделов, и к его концу также происходит темповое ускорение. Первый подраздел, заканчивающийся квинтаккордом, включает семь тактов и имеет более мелкую внутреннюю структуру 3+2+2, где в среднем двутакте возникает новый элемент – воздушные хроматические пассажи (см. нотный пример 3):

Пример 3. Б. Барток. «Малые секунды и большие септимы», фрагмент

The image shows a musical score for a piano and harpsichord. The piano part is written in a 4/4 time signature and features a melodic line with a dynamic marking of *intenso*. The harpsichord part is also in 4/4 time and includes two sections marked *pp* (pianissimo), characterized by dense, multi-octave chords. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 4.

Девятитактовый второй подраздел начинается с резкого расширения и сужения фактурного поля. Он более цельный, основан на перекличках квинтаккордов и регистрово разобщенных септим (*d-cis* и *g-fis*) в очень широком диапазоне – сверх четырех октав, благодаря чему заметное увеличение тонов по вертикали (до восьми) отнюдь не способствует впечатлению плотности фактуры. Напротив, создается эффект пространственной глубины: Барток подчеркивает разность двух пластов расположением, паузами и контрастными длительностями. Более компактные квинтаккорды в среднем регистре, изложенные целыми, и широко раскинутые септимы, затрагивающие крайние точки диапазона, повторяются четыре такта; затем происходит смещение на другие звуки с постепенным сужением фактурного поля. Интересным представляется противоречие выразительных средств: ремарка *Grave*, ускорение крещендо явно противоречат «воздушно-картинной» структуре пространства. Заканчивается второй хронотоп на аккорде, складывающемся из двух больших септим.

Итак, на протяжении второго фазового хронотопа мы наблюдаем как временные метаморфозы (смены размеров, ускорение темпа),

так и пространственные (смена складов, резкое расширение и сгущение фактурного поля).

Третий фазовый хронотоп

Третий фазовый хронотоп охватывает восемь тактов. Начинается он с септим в низком регистре: *g-fis* и *h-ais*. Эти созвучия чередуются со своими терцовыми вариантами: *fis-ais* и *g-h*. Ровное мерное движение четвертями, тяжелые акценты на каждой доле, глухой регистр, пианиссимо создают новый образ – затаенный, настороженный. Затем следует яркий контраст – взлет порхающих мотивов секунд – это горизонтальный вариант секунд из начала пьесы, который уже предвосхищался в конце первого фазового хронотопа (см. такты 13–15). Этот взлет в очень высокий регистр заканчивается хроматическим пассажем из второго хронотопа (такты 21–22). Таким образом, здесь собираются почти все фактурные элементы (см. нотный пример 4). Далее излагается вариант этого сопоставления.

Пример 4. Б. Барток. «Малые секунды и большие септимы», фрагмент

The musical score consists of two systems. The first system is in 4/4 time, marked 'Doppio movimento' and 'Tempo I'. It begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of quarter notes. The second system continues the piece, marked with a piano (*p*) dynamic. It features a more active right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with a similar rhythmic pattern. The score concludes with a '8va - 7' marking, indicating an octave shift.

Временная структура хронотопа. Третий фазовый хронотоп достаточно короткий, но насыщенный контрастами. Здесь можно говорить о структуре, условно напоминающей по материалу чередующуюся пару периодичностей (а в а1 в1). Но, несмотря на восьмитакт целого, симметрии группировок не возникает. Пропорции неравны, есть смена размеров, смещения акцентов.

Пространство-фактура характеризуется резкими сменами интервально-аккордового движения на фигурационно-пассажное, регистровыми контрастами звучаний в контроктаве и высокой четвертой (такт 38). Легчайшие импровизационные всплески от тридцатьвторых к восьмым, постепенно замедляя движение, собираются в созвучие с кластером в середине.

Четвертый фазовый хронотоп

Четвертый фазовый хронотоп пьесы занимает 18 тактов; так же, как и первые два хронотопа, он делится на два подраздела. Девятитактовый первый строится на материале второго хронотопа. Можно сказать, что здесь происходит его вариантно-мелодическое развитие – сохраняется тип фактуры, динамика, но происходит интонационное обновление. Возвращается начальный фактурный диалог: мелодическое движение, постепенно ускоряясь, завершается тихими «колокольными» отзвуками просторно расположенных септим *fis–eis* и *c–h* (такты 47 и 51). В такте 51 достигается предельный объем звукового диапазона – пять октав. Интересно, что к нему ведет последовательное двустороннее раздвижение фактурного поля; мелодические интервалы в крайних голосах постепенно расширяются, «сходясь» в общих септимах *a–gis*.

Второй подраздел хронотопа звучит довольно напряженно – в нем расположена динамическая кульминация. Она строится на акцентировании предыдущих септим *fis–eis* и *c–h*, которые звучат в общем движении четвертями. Барток применяет свой излюбленный прием временного варьирования: пласт септим смещается с сильной на доли на четвертую, затем на третью и вторую (такты 53–55). На пике кульминации септимы маркированы половинными длительностями, после чего движутся параллельно, как в такте 7. Можно сказать, что этот момент – своего рода торжество септим: секунды исчезают! Размер меняется на 3/2 и обратно, постепенно замедляя темп (см. нотный пример 5).

Пример 5. Б. Барток. «Малые секунды и большие септимы», фрагмент



Пятый фазовый хронотоп

Пятый фазовый хронотоп состоит из десяти тактов. В нем возобновляется начальный диалог секунд и септим, но в сильно измененном виде. По структуре он един; в плане музыкального склада в нем наблюдается относительный синтез предыдущих рисунков при резком разрежении фактурного поля. Повторяются фигурации из третьего хронотопа (такты 37–38): мелодизация секунд, их развитие, продление, превращение в легчайшие всплески, в воздушные хроматические пассажи, которые взлетают к четвертой октаве. Возникают стилистические ассоциации с тонким фортепианным письмом Клода Дебюсси: звучание становится предельно прозрачным, исчезает начальная жесткость, дублировки септим, плотные секундовые кластеры. Септим сначала нет

вовсе, затем они возникают как слабые колокольные отзвуки. В конце пьесы звуки вновь кристаллизируются в просторно расположенные начальные дублированные септимы $es-d$; однако в самом последнем такте в средний голос встраивается одна из малых секунд $gis-a$. Такова «интервальная драматургия» данной пьесы, выраженная посредством движения от вертикали к горизонтали и обратно, таковы ее «микросмыслы», образующие стержень музыкальной формы-процесса.

Целостный хронотоп сочинения вдвойне-мобильный: и время, и пространство, несмотря на явную медитативность драматургии, как мы убедились, внутренне подвижны. Тихая динамика и медленный темп, внешне не очень заметные волны ускорений и замедлений, частые смены размеров и вариативность длительностей, смены типов фактуры и приемов изложения интервалов говорят о глубоком внутреннем созерцании композитора. Барток как бы «всматривается» в начальные элементы музыки, сотворяя из них тончайшую ткань, наделенную некими трудно уловимыми смыслами...

ЛИТЕРАТУРА

1. Астахова О.А. Метод хронотопического анализа музыкального произведения (на примере прелюдии К. Дебюсси «Канопа») [Электронный ресурс] // Журнал Общества теории музыки. 2019/1 (25). С. 33–44. URL: <http://journal-otmroo.ru/node/168> (дата обращения: 14.11.2021).
2. Астахова О.А. Музыкальный хронотоп. М.: ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова, 2020.
3. Гоменюк С.Г. Музыкальный хронотоп: предмет и явление. Типология форм пространственно-временной организации в авангардной музыке. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. Киев, 2006.

4. Горщук А.А. Метод хронотопического анализа фортепианной музыки (на примере одной прелюдии Дебюсси // Актуальные проблемы музыкального анализа: сб. научных статей и материалов. М.: ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова, 2017. С. 180–193.

5. Сараева М.И. Особенности музыкального хронотопа в творчестве Б. Бартока // Пространство и время в музыке. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 121. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. С. 47–63.

6. Стогний И.С. Коннотативные свойства музыкального текста. М.: РАМ имени Гнесиных, 2013.

7. Стогний И.С. Феномен «второго плана» в музыке // Музыковедение. 2011. № 11. С. 2–10.

REFERENCES

1. *Astakhova O.A.* Metod hronotopicheskogo analiza muzykal'nogo proizvedeniya (na primere prelyudii K. Debyussi «Kanopa») [The Method of Chronotopic Analysis of a Musical Work (on the Example of C. Debussy's prelude "Canopa")] [Electronic resource]. In: ZHurnal Obshchestva teorii muzyki [The Journal of Russian Society for Theory of Music]. 2019/1 (25). Pp. 33–44. Available at: <http://journal-otmroo.ru/node/168> (accessed: 14.11.2021).

2. *Astakhova O.A.* Muzykal'nyj hronotop [Musical Chronotope]. Moscow: GMPI imeni M.M. Ippolitova-Ivanova [The State Musical Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov], 2020.

3. *Gomenyuk S.G.* Muzykal'nyj hronotop: predmet i yavlenie. Tipologiya form pro-stranstvenno-vremennoj organizacii v avangardnoj muzyke. Dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya. [Musical chronotope: object and phenomenon. Typology of spatio-temporal organization forms in avant-garde music: PhD thesis]. Kyiv, 2006.

4. *Gorshchuk A.A.* Metod hronotopicheskogo analiza fortepiannoj muzyki (na prime-re odnoj prelyudii Debyussi) [The Method of Chronotopic Analysis of Piano Music (on the Example of one Debussy Prelude)]. In: Aktual'nye problemy muzykal'nogo analiza: sb. nauchnyh statej i materialov [Actual problems of musical analysis: collection of scientific articles and materials]. Moscow: GMPI imeni M.M. Ippolitova-Ivanova [The State Musical Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov], 2017. Pp. 180–193.

5. *Saraeva M.I.* Osobennosti muzykal'nogo hronotopa v tvorchestve B. Bartoka [Features of the Musical Chronotope in the Work of B. Bartok]. In: Prostranstvo i vremya v muzyke. Trudy GMPI im. Gnesinyh, vyp. 121 [Space and Time in music. Proceedings of the State Musical and Pedagogical Institute Named after the Gnessins, issue 121]. Moscow: State Musical and Pedagogical Institute Named after the Gnessins, 1992. Pp. 47–63.

6. *Stogniy I.S.* Konnotativnye svojstva muzykal'nogo teksta [Connotative Properties of Musical Text]. Moscow: RAM imeni Gnesinyh [Gnessins Russian Academy of Music], 2013.

7. *Stogniy I.S.* Fenomen «vtorogo plana» v muzyke [The Phenomenon of “Second Plan” in Music] // Muzykovedenie [Musicology]. 2011. № 11. Pp. 2–10.



Техника музыкальной композиции

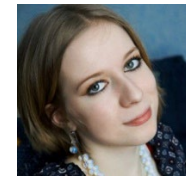
Научная статья
УДК 782.91
DOI: 10.56620/2587-9731-2021-4-109-125



Цикл концертов Антонио Вивальди «Времена года»: от барочного синтеза искусств к новым формам художественного синтеза XX века

Александра Андреевна Горщук

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова,
г. Москва, Россия,
andragor_a@mail.ru



Аннотация. Музыка концертов «Времена года» рассматривается в статье в контексте барочной культуры. В ней, по мнению автора, нашли отражения важнейшие общекультурные тенденции, характерные для этой эпохи, в частности, проблемы времени и синтеза искусств. Данные тенденции воплощаются и во «Временах года» Вивальди. Автор отмечает, что тема смены сезонов в целом весьма интересна в плане ее хореографического воплощения.

В статье рассматриваются два хореографических воплощения музыки концертов А. Вивальди «Времена года» – это балет Ролана Пети (запечатлен на киноленте в 1984 году) и фильм-балет Джеймса Куделки (2003 год).

В центре внимания Р. Пети – идея вечного повтора, а в фокусе внимания оказывается общее, объективное, что согласуется с художественными принципами неоклассицизма. С этим связаны объективность тона высказывания, преобладание массовых сцен. Характерно также сюитное сопоставление концертов между собой, отсутствие сквозного развития между ними. Концепция Пети тяготеет к эпическому роду. В балете присутствует элемент симметрии за счёт повтора двух частей концерта «Весна» после окончания «Зимы». Таким образом, в постановке находит выражение осознание времени как циклического, а на уровне соотношения музыкального и хореографического ряда наблюдается скорее параллелизм «текстов», нежели синтез.

В балете Дж. Куделки воплощена драма отдельной взятой личности. Художественное время здесь предстаёт как векторное, необратимое, что характерно для драмы. Этому способствует и ускорение движения к концу, когда пантомима начинает постепенно вытеснять танец. Из двух возможных трактовок названия циклов концертов на первый план выходит аллегорическая – движение человека от рождения к смерти. В соотношении музыки и танца возникает не параллелизм, а синтез «текстов», интертекст.

Ключевые слова: Вивальди, балет, Ролан Пети, Джеймс Куделка, хореография, необарокко, неоклассицизм

Для цитирования: Горщук А. А. Цикл концертов Антонио Вивальди «Времена года»: от барочного синтеза искусств к новым формам художественного синтеза XX века [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 4. С. 109–125. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-109-125>

Technique of Musical Composition

Original article

Antonio Vivaldi's Group of Concerts *The Four Seasons*: From Baroque Synthesis of Arts to New 20th-Century Forms of Artistic Synthesis

Aleksandra A. Gorshchuk

The State Musical Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, Moscow, Russia,
andragor_a@mail.ru

Abstract. The article examines Antonio Vivaldi's *The Four Seasons* concerts from the perspective of baroque culture. We believe that baroque culture reflects the key general cultural trends characteristic of this era, in particular, such issues as time and the synthesis of arts. These trends manifest themselves in *The Four Seasons*. The topic of changing seasons is generally very interesting in terms of its choreographic production.

The article discusses two choreographic productions based on the music from Antonio Vivaldi's *The Four Seasons*: the ballet by Roland Petit (captured on video in 1984) and the screen ballet by James Kudelka (2003).

Petit's concept evolves around the idea of eternal repetition. He focuses on the general and the objective, which is in line with the artistic principles of neoclassicism. This becomes manifest in the objectivity of statements and the preference for crowd scenes. The representation of concerts is suite-based with no continuous development between them. Petit's concept tends towards the epic genre. The ballet is not devoid of certain symmetry due to the repetition of two parts of the concert *Spring* after the end of *Winter*. Thus, Petit's production views time as cyclical, while the correlation between music and choreography indicates a parallelism of texts rather than their synthesis.

The ballet by J. Kudelka is the drama of an individual human life. Here, the artistic time resembles a vector, it is irreversible, which is typical of drama. This is achieved by the acceleration of movement towards the end of the production with the pantomime gradually replacing the dance. The title *The Four Seasons* allows two possible interpretations and in Kudelka's case the allegorical one comes to the fore. His concept is the life course of a person from birth to death. The ballet does not reveal a parallelism between music and dance, on the opposite, it is a synthesis of texts, an intertext.

Keywords: Vivaldi, ballet, Roland Petit, James Kudelka, choreography, neo-baroque, neoclassicism

For citation: Gorshchuk A. A. Antonio Vivaldi's Group of Concerts *The Four Seasons*: From Baroque Synthesis of Arts to New 20th-Century Forms of Artistic Synthesis [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2021, no. 4, pp. 109–125. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-109-125>

Эпоха барокко – совершенно особенное явление в истории музыкальной культуры. Ряд революционных прорывов в науке (открытие законов Кеплера, изобретение телескопа и микроскопа, маятниковых часов, постепенное формирование концепции правового государства) привели к значительным изменениям представлений человека об окружающем мире и его месте в нем. Это не могло не сказаться и на искусстве, также открывающего для себя новые горизонты.

Именно в музыке барокко впервые активно осознаются важнейшие философско-эстетические категории времени, пространства и движения. Категория *пространства* осваивается в том числе через введение динамических контрастов «тихо – громко», то есть «далеко – близко», «звук – эхо», а также фактурных контрастов. Все это сказывается на формировании староконцертной формы¹ с ее противопоставлениями *тутти* и *солю*.

В музыке барокко впервые осознается категория *времени*. Еще для Средневековья была актуальна антитеза «время – вечность», где

¹ Староконцертная форма – термин И.В. Способина; также употребительны и другие обозначения – концертная (термин Ю.Н. Холопова) и ритуальная форма.

время брэнно, и только вечное неподвижно, а потому единственно значимо. В эпоху барокко возникает напряженный интерес к времени, нередко окрашенный трагическими тонами, но непреходящий. Постоянное вслушивание в пульсацию времени приводит к появлению в музыкальных произведениях первых темповых обозначений, имеющих эмоциональную окраску. Сама музыкальная ткань наполняется моторикой, чеканными ритмами. Отсюда, в том числе, происходит растущий интерес к теме смены сезонов, которая воспринимается не только буквально, но и аллегорически – как путь человеческой жизни от рождения и юности к зрелости и старости.

Проблема времени напрямую связана с эстетической категорией *движения*. Марина Николаевна Лобанова тонко подмечает, что даже французские клавесинисты в своих «программных» зарисовках прибегали к описанию тех явлений и предметов, которые пребывают в движении: вихри, развевающиеся ленты, ветряные мельницы [5]. Представляется, что сами названия барочных музыкальных жанров также связаны с идеей движения: фуга – бег, концерт – состязание, инвенция – изобретение (то есть движение мысли), соната – звучание (длящееся во времени). Так же подвижны, изменчивы и природные сезоны.

Наконец, еще одна важная эстетическая тенденция эпохи барокко – стремление к *синтезу искусств*. Считалось, что разные виды искусства, выступая вместе, способны лучше отобразить полноту жизни. Культивировался графический стих (в форме креста, сердца), в поэзию проникали чисто музыкальные приемы. Музыка, со своей стороны, стремилась к изобразительности.

Все эти тенденции нашли отражение в цикле концертов *Le quattro stagioni* («Времена года») Антонио Вивальди, созданных в

20-е годы XVIII века². Каждому из сезонов композитор предпосылает сонет, подробно описывающий происходящее в музыке. До «Времен года» Вивальди писал и другие концерты, имеющие «программные» названия («Кукушка», «Ночь» и так далее), но только «Времена года» имеют настолько развитую и подробную программу: строчки из сонета последовательно выписываются над нотным текстом, что усиливает иллюстративный эффект музыки. Части сонета (два катрена, два терцета) по-разному соотносятся с нотным текстом, что можно отразить следующей схемой:

Схема 1. Соответствие строк сонетов частям концертов

Весна	Лето	Осень	Зима
I ч. – 1 и 2 катрены II ч. – 1 терцет III ч. – 2 терцет	I ч. – 1 и 2 катрены II ч. – 1 терцет III ч. – 2 терцет	I ч. – 1 катрен II ч. – 2 катрен III ч. – 1 и 2 терцеты	I ч. – 1 катрен II ч. – 2 катрен (1 и 2 строки) III ч. – 2 катрен (3 и 4 строки), 1 и 2 терцеты

Как видим, поначалу Вивальди следует одной схеме, где главная смысловая «нагрузка» приходится на первую часть цикла; но в третьем и четвертом концертах «удельный вес» финала возрастает. Вторая часть в «Зиме» оказывается наименее подробно иллюстрированным номером, зато финал концерта – сцена катания на коньках – выписана максимально детально.

Считается, что Вивальди создал новый жанр – жанр наглядного сонета. Есть также мнение, что стихи были написаны к уже существующей музыке.

² Точная дата создания концертов неизвестна, первая публикация осуществлена в 1725 году.

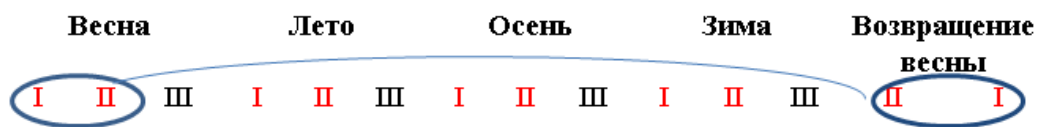
Каждый концерт состоит из трех частей, следующих друг за другом по принципу «быстро – медленно – быстро», унаследованного от итальянской оперной увертюры. Всего получается 12 частей, что можно соотнести с количеством месяцев в году. Первая и третьи части пишутся в основной тональности, вторая – в параллельной (кроме «Лета»: в нем все три части имеют единую тональность).

Помимо Вивальди, к теме времен года обращались и другие композиторы. Из четырех наиболее известных произведений на эту тему (сочинения Вивальди, Йозефа Гайдна, Петра Ильича Чайковского, Александра Константиновича Глазунова, Астора Пьяццоллы) три связаны с танцем. «Времена года в Буэнос-Айресе» Пьяццоллы – четыре танго-композиции, «Времена года» Глазунова – балет, «Времена года» Вивальди имеют значительное количество балетных интерпретаций; среди них балеты Ролана Пети, Анжелена Прельжокажа, Джеймса Куделки, Мауро Бигонцетти. Это неслучайно. Тема смены сезонов предоставляет богатый материал для хореографического воплощения: возможность для каждого сезона подбирать костюмы, различные типы танцевальных движений, возможность фантазировать на близкую каждому человеку тему, которая и абстрактна, и аллегорична, и, в то же время, конкретна. Таким образом, синтез искусств становится уже тройным: словесный – музыкальный – хореографический ряды. При этом, несмотря на достаточно подробную программу, каждый постановщик создает свою неповторимую интерпретацию, по-разному трактуя заявленную тему, расставляя смысловые акценты, развивая собственную концепцию. Одинаково ли глубокие и убедительные эти концепции? Как выявить художественную ценность различных балетных интерпретаций, можно ли сопоставлять их и какими критериями при этом пользоваться?

Рассмотрим две хореографические интерпретации вивальдиевского цикла: балеты Ролана Пети и Джеймса Куделки.

Балет «Времена года» Ролана Пети (1924–2011), одного из признанных классиков хореографического искусства XX века, был поставлен силами артистов труппы «Балет Марсея» под его руководством. В 1984 году на основе этого спектакля был создан фильм³. По словам Николая Цискаридзе, постановку можно назвать «бессюжетным неоклассическим балетом, сделанным как приношение Баланчину»⁴. Интересная находка Пети: артисты танцуют в естественных декорациях, на венецианской площади Святого Марка, ночью. Ветер развеивает их одежды, что согласуется с эстетической категорией движения, воплощенной Вивальди в музыке концертов. Интересна композиция целого: после привычной череды «весна – лето – осень – зима» Пети вводит дополнительную часть «Возвращение весны» (с припиской «финал»). В ней проводится сначала вторая, а затем первая часть «Весны», что придает форме спектакля закругленность, черты зеркальной симметрии с «Осенью» в центре:

Схема 2. Структура балета «Времена года» Р. Пети



Сам танец и одежды танцоров достаточно классичны: балерины не в балетных пачках, а в платьях, но на пуантах, мужчины в трико. Вторая часть «Лета» – скорее гимнастика, нежели танец: это любовный дуэт, в котором солисты выполняют элементы – растяжки и под-

³ В главных партиях: Доминик Кальфуни, Дени Ганьо, Луиджи Бонино, Жан-Пьер Авиотт, Жан-Шарль Жильо

⁴ Во вступительном слове к фильму, показанном телеканалом «Культура». См.: [http://cyclowiki.org/wiki/Времена_года_\(балет_на_музыку_Вивальди\)](http://cyclowiki.org/wiki/Времена_года_(балет_на_музыку_Вивальди)).

держки – преимущественно на земле. Каждой части соответствуют костюмы разных цветов: «Весна» – лимонно-желтые и белые, «Лето» – синие, «Осень» – бронзовая цветовая гамма, «Зима» – атласные белые костюмы. Вторые, медленные части концертов, представлены дуэтами (кроме «Возвращения весны»), первые и третьи – в виде массовых сцен. При этом в каждом из концертов солисты свои, нет ведущих персонажей, концентрирующих на себе внимание. Каждое время года рассказывает историю, но обобщенно, сдержанно, абстрактно; герои, солисты здесь – не конкретные люди, а скорее эмоции, их олицетворение.

Как соотносится хореография Пети с музыкой Вивальди? Хореограф не следует музыкальной форме, заданной композитором, воспринимая музыку, скорее, как общее сопровождение танца. Структура и другие языковые (стилистические) особенности концертов не находят прямой поддержки в хореографии. Так, в первой части «Весны» смена тютти и соло не подкреплена сменой состава танцоров; за проведениями музыкальных тем (например, ригурнеля) не закрепляется какой-либо комплекс движений. Практически отсутствуют хореографические репризы – только в первой части «Зимы» проведению ригурнеля соответствуют припадания на одну ногу, будто бы движение против зимнего ветра. За каждым концертом закреплен скорее некий общий эмоционально-хореографический «тонус» – легкие, почти «детские» припрыгивания в «Весне», более изящные движения в «Лете», тяжелые «втаптывания», «земные» движения в «Осени», некоторая резковатость и при этом скованность, статические позы в «Зиме». При этом различия в хореографии между частями все же не являются значительными. В целом, на первом плане находится кордебалет, массовые танцевальные сцены, большую роль играют элементы

симметрии (например, зеркально симметричные движения правой и левой групп участников в первой части «Весны»).

Балет Пети не повествователен и не скреплен единой линией развития. Превалирование массовых сцен, смена солистов в каждом концерте способствуют созданию образа несколько отстраненного, холодноватого, что соотносится с высказыванием Цискаридзе о бессюжетном неоклассическом балете. Не занятое отслеживанием развития сюжета сознание естественным образом концентрируется на танце как таковом – видимо, такой и была цель постановщика. Единственный раз между частями возникает намек на сквозное развитие – между «Зимой» и «Возвращением весны». Третья часть «Зимы», как можно было бы ожидать, – не массовая сцена, а трио, ведь подлинный финал у Пети – не конец зимы, а возвращение весны. Вторая часть «Весны», следующая за «Зимой» – это робкое, медленное, еще будто бы скованное холодом, движение танцоров, словно пока еще не верящих в возвращение тепла. Часть завершается лаконичной пантомимой: артист, находящийся в центре сцены, медленно поднимает вверх ладонь руки, собранную подобно закрытому бутону – и вот бутон раскрывается... В звонком, светлом *E-dur* вновь звучит первая часть концерта, общий танец, празднующий возрождение природы.

Что касается стихотворного текста, то он практически нигде не отражен в хореографии – разве что в первой части «Осени», где танцоры на заднем плане складывают руки, подобно спящим, что соответствует строкам сонета, рисуя дремлющих захмелевших крестьян. В целом, Пети воплощает в большей степени именно смену сезонов, а не этапов человеческой жизни. Конечно, аллегория остается, но, скорее, на заднем плане – в качестве неизбежных ассоциаций зрителя.

Совершенно другой – и, на наш взгляд, более интересной, – представляется постановка *Джеймса Куделки* (р. 1955), современного канадского танцора, хореографа и постановщика. Его «Времена года» сняты в 2003 году в небольшой студии силами труппы Канадского национального балета. Жанр фильма-балета позволяет использовать различные приемы видеомонтажа, что в рамках театрального представления невозможно. Таким образом, к синтезу слова, музыки и танца прибавляется еще один вид искусства – кинематограф. С его помощью достигаются особые художественные эффекты. Так, например, во второй части «Лета» используется рапидная (замедленная) съемка. Другой кинематографический прием, осуществляемый путем видеомонтажа, – сочетание в одновременности двух сюжетных планов. Один из них – то, что происходит в реальном времени, второй – ранее снятые сцены с другими участниками, которые в это же время транслируются на стенах-экранах. Так, например, во второй части «Весны» дуэту солиста и солистки, находящихся на сцене, противопоставлен экранный ансамбль мужчин-танцоров, занимающих различные статические позы – возникает контрапункт двух сюжетных планов.

Свой отпечаток на особенности фильма-балета накладывает сама студия, камерная по размерам. Возможно, именно условия осуществления постановки оказали влияние на формирование ее концепции (вспомним гипотезу Арнольда Наумовича Сохора о связи законов музыкальных жанров с условиями их бытования [6]).

Так, в отличие от балета Пети, в версии «Времен года» Куделки преобладают небольшие ансамбли танцоров; есть главный герой – солист, вокруг которого разворачивается действие. Обнаруживается определенный сюжет, хотя и лишенный детальной конкретизации и допускающий различные трактовки. Кроме того, у каждого времени

года есть своя персонификация: роли Весны, Лета и Осени исполняют солистки труппы, а Зима представлена сразу в двух ипостасях – пожилая женщина и молодой мужчина, обозначенный в титрах как «Человек-зима». Все эти персонажи несут в себе сложный множественный смысл: это воплощения и природных сезонов, и, вероятно, определенных жизненных перипетий, и конкретных людей. За сменами времен года можно проследить нить жизни главного героя, полную драматических коллизий и устремленную к неизбежному трагическому финалу.

Весна у Куделки предстает порой легкомысленно радостной; солистка-Весна равно одаривает героя и других персонажей, символизируя полноту жизни, молодость, дарящую счастье всем просящим. Весну сменяет лето. В центре повествования – любовная линия между главным героем и солисткой-Лето; попытки удержать любовь не увенчиваются успехом – пара расстается, и жизненная буря – третья часть цикла – захватывает и уносит их. В «Осени» воплощена зрелость, разгар трудовой жизни – это жанровая зарисовка, в которой сцена жатвы перемежается с моментами отдыха. Наступает зима – конец жизненного пути. Героя преследует мужчина, олицетворяющий зиму: в его действиях – злая издевка. Кто он? Опасный человек, наветчик? Болезнь? Скорбь? Неотступная мысль о напрасно прожитой жизни, о приближающемся конце? Во второй части «Зимы» на сцену выходит ансамбль пожилых людей, исполняющих танец, напоминающий отчасти о стиле ретро. Среди них – вторая персонификация зимы. По поведению танцовщицы мы понимаем: это мать героя. Быть может, она – гость из другого мира, куда старики увлекают молодого героя вслед за собой? Он сопротивляется, как бы говоря: «Не хочу стареть, не хочу умирать», но затем присоединяется к их танцу. Третья часть – это последний выход солиста, полный изломанных, резких движений, ри-

сующих образ состарившегося, больного человека, тяготящегося своей немощью. В исступленном танце он в последний раз совершает попытку бежать от собственного неотвратимого будущего. Являющаяся к нему мать – Зима – успокаивает его, тянет за собой, увлекает на землю и закрывает ему глаза. На сцене появляются все участники балета, одетые в тяжелые зимние одежды; в их числе утраченная любовь – Лето, оплакивающая героя. Только Весна указывает прочь, словно пророча свое скорое возвращение. Как видим, Джеймс Куделка рассмотрел макроцикл Вивальди в трагическом аспекте, трактуя смену сезонов как взросление, старение и умирание отдельно взятой личности.

Уделим внимание особенностям танца и сценографии. В качестве декораций выступают мониторы, занимающие все видимое пространство, кроме пола. Они изображают небо, меняющее цвета в зависимости от текущего сезона: весной – светло-голубое, летом – оранжевое и алое, осенью – желтое, с бронзовым отливом, зимой – белое, впоследствии сменяющееся холодным, даже мертвенным голубым свечением. На женщинах – платья, кроме Осени, танцующей в брючном костюме, и пуанты. Мужчины одеты в костюмы с длинными рукавами и на подтяжках. Длина и плотность тканей меняется в зависимости от сезона; весной и летом – легкие платья, осенью и зимой – тяжелые, длинные одежды, плащи.

Замечательна та чуткость, с которой хореограф вслушивается в музыку Вивальди. Зачастую он следует заданной композитором форме, иногда своеобразно переосмысливая ее. Так, например, в первой части «Весны» ритуурнель, исполняемый оркестровым тутти, в большинстве случаев соответствует соло главного героя, а предполагающие звучание концертирующей группы интермедии – ансамблю тан-

цоров. В первой части «Лета» проведения ритурнеля привязаны к статичной позе солиста, сидящего на полу.

Интересно, что в номерах концертов есть наборы повторяющихся лейтдвижений, ярко характеризующих сезон и тонко отражающих звучащую музыку. В ритурнелях третьей части «Весны» это руки, поднимаемые к солнцу, а также размеренная ходьба на пальцах, сопровождающаяся в музыке ровным ритмическим движением. В «Лете» – прыжки; в «Осени» – движения, изображающие жатву, наклоны, активные втаптывания, в «Зиме» – колкие, рваные движения, переход от танца к пантомиме. Куделка использует хореографические репризы, закрепляя за отдельными музыкальными фрагментами и местами формы определенные движения или даже целые сценические ситуации.

Отчасти в балете находит свое воплощение и стихотворный текст – например, в общем тоне «Весны», в жанровой сценке «Осени» (правда, у Куделки – жатва, а у Вивальди – охота). В трактовке средней части «Лета» главный герой балета испытывает страх перед ударами молний и громом, переданными в музыке с помощью тремоло струнных – так же, как пастушок в тексте сонета боится грозы. Однако гроза в постановке не буквальная: это аллегория приближающейся жизненной бури. Удивительно хорош в этой ситуации прием видеомонтажа. Надвигающаяся стихия воплощена с помощью показанного на экранах гран-жете балерин, разрастающегося в масштабах: в первый раз элемент исполняется втроем, во второй – вшестером, в третий – вдевятиером; эффект усилен с помощью рапидной съемки. Затем виртуальный план переходит в реальный, и танцовщицы увлекают героя за собой, разлучая с любимой. В конце третьей части происходит обратное: в самом конце танцовщицы в гран-жете переходят из реального плана в виртуальный и растворяются на экране в багряном

фоне. В этом можно усмотреть параллель с барочной традицией смешения реального и иллюзорного. Только сюжет «Зимы» осмыслен хореографом совсем иначе – как мы помним, она заканчивается гибелью героя.

Интересно, что строение вивальдиевского макроцикла в чем-то схоже с будущей классической симфонией. Куделкой подчеркнуты эти ассоциации, правда, смысловой акцент в его балете смещается на финал. В целом, первый концерт по преобладающим темпам можно соотнести с сонатным аллегро, второй – с медленной частью (как известно, в нем оба крайних раздела исполняются довольно сдержанно), третий – с жанровой частью, четвертый – с симфоническим финалом. Заключительная часть выполнена балетмейстером в трагических тонах, в чем видится параллель с финалом Шестой симфонии Чайковского. Также можно порассуждать о финале «Лета» – одиночество среди толпы («анти-концепция» финала Четвертой симфонии Чайковского). Вероятно, это случайное совпадение, обусловленное самим замыслом Куделки, связанным с темой неотвратимости смерти, бессилием перед лицом жизненных бурь.

Итак, два художника, Пети и Куделка, создав балеты на основе вивальдиевского цикла «Времена года», максимально непохоже трактуют идеи смены сезонов: первый – более буквально, второй – скорее, аллегорично. Отсюда совершенно разное отношение к сюжету и различный тип выстраивания композиции целого.

В центре внимания Пети – восприятие времени как *циклического*, обусловленного природой, идея вечного повтора, возвращения на круги своя. В его балете акцент сделан на коллективном, общем, а, следовательно – на объективном. Солисты меняются в каждом концерте, лишь на время выделяясь из толпы как некие обобщенные фигуры, персонифицирующие эмоциональные состояния, а затем снова

сливаясь с ней. Коллективное доминирует над личным, общее возвышается над частным, подчиняя его себе, обезличивая. Здесь нет драмы или трагедии, а цель – только вечное движение. Отсюда объективность тона высказывания, преобладание массовых сцен. Концепция Пети тяготеет к эпическому роду, а для эпических произведений крайне характерна симметричность формы, ее закольцованность, что находит отражение в структуре балета, оканчивающейся музыкой начальной части. Такая трактовка в целом оказывается созвучна концепции Вивальди, у которого в ремарках к партитуре третьей части «Зимы» появляются «ветры Сирокко», то есть теплые ветры, предвестия весны. Характерно также сюитное сопоставление частей между собой, отсутствие единого сюжета и сквозного развития. Времена года здесь – в первую очередь именно времена года; второй, аллегорический, смысл не исчезает, но уходит на задний план. Смысловые ряды – музыка (вместе со словом) и танец не образуют неразрывного единства: музыка сопровождает движение, но не находит в нем детального воплощения. Это скорее параллелизм текстов, нежели их синтез.

Концепция Куделки выстроена совершенно иначе. В центре повествования – драма отдельно взятой личности, одна человеческая жизнь. Сделан акцент на ее неповторимости и неповторяемости, индивидуальности – и потому художественное время здесь другое: векторное, однонаправленное, необратимое. Неповторимая история, которая обречена закончиться, – вот что составляет смысловое зерно концепции постановщика. Именно поэтому повествование в этой постановке окрашивается в трагические тона. Сквозное развитие объединяет все части целого. Между драматическим «Летом» и трагической развязкой в «Зиме» вводится жанровая часть, останавливающая действие, что только усиливает общее напряжение. Все это характерно для иного рода искусства – драмы. Этому способствует и ускорение

движения к концу, когда пантомима начинает постепенно вытеснять танец. Из двух возможных трактовок названия циклов концертов на первый план выходит аллегорическая – движение человека от рождения к смерти. Другой смысл – буквальный – напротив, уходит на второй план. Постановщик, трактуя «Зиму» иначе, чем Вивальди, не вступает в непримиримое противоречие с «программой»: в зиме часто видится нечто трагическое, и в силах художника так расставить смысловые акценты, что именно этот аспект выйдет на первый план, служа опорной точкой, вокруг которой строится концептуальное целое. При этом, как мы отмечали выше, постановщик в высокой степени ориентируется на музыку Вивальди, а иногда и на предпосланный ей поэтический текст, отражая различные элементы музыкального языка и композиции в хореографии. Именно благодаря этому возникает не параллелизм, а синтез «текстов» – сложный интертекст. Особенно важно, что смысловая полемика с Вивальди в отношении «Зимы» не делает хореографию чужеродной, а наполняет целое дополнительным смыслом, сообщая концепции глубину и многогранность. Все это указывает на высокую художественную ценность постановки канадского хореографа.

Оба балета – Пети и Куделки – поставлены в конце XX и начале XXI века, соответственно. Как известно, для XX столетия в высшей мере характерен интерес к музыкальным мирам барокко. Это, вероятно, объясняется определенным созвучием эстетических устремлений двух переломных, насыщенных событиями, эпох, к которым применима философская категория «безвременья». Барокко свойственно стремление к синтезу искусств; аналогичные процессы происходят в XX и XXI столетиях с их междисциплинарными исследованиями и сложными взаимодействиями между текстами. Однако интерес хореографов нашей эпохи к «Временам года» Вивальди не исчерпывается

только этим. Вне сомнений, бессмертная музыка итальянского мастера и извечная тема смены сезонов как олицетворение течения человеческой жизни вдохновляет балетмейстеров на создание новых прочтений этого цикла концертов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анисимов А.В.* Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск, 2011.
2. *Аркадьев М.А.* Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. / 2-е изд., доп. М., 1992.
3. *Барбье П.* Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2016.
4. *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. / 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1983.
5. *Лобанова М.Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Монография. М.: Музыка, 1994.
6. *Сохор А.Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968.
7. *Сысоева А.Е.* Программность в инструментальной музыке эпохи барокко. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02/ Магнитогорск, 1993.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Времена года / хореография Дж. Куделки, музыка А. Вивальди, режиссер Б. Уиллис Суит [Электронный ресурс] /

EuroArts Music International. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hOnCoMrзесс> (дата обращения – 12.11.2021).

2. Времена года / хореография Р. Пети, музыка А. Вивальди, режиссер Х. Монтеc-Бакер [Электронный ресурс] / Decca Music Group Ltd., 1984. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_V5p-D_fjYI&t=229s (дата обращения – 12.11.2021).

REFERENCES

1. *Anisimov A.V.* Vzaimodejstvie solista i orkestra v zapadnoevropejskom skripichnom koncerte XVII–XIX vekov [Interaction Between Soloist and Orchestra in the Western European Violin Concerto of the 17th-19th century centuries]: Dissertatsiya doktora iskusstvovedeniya [Doctor's thesis]. Magnitogorsk, 2011.

2. *Arkadiev M.A.* Vremennye struktury novoevropejskoj muzyki. Opyt fenomenologicheskogo issledovaniya [Temporal Structures of Modern European Music. An Issue of Phenomenological Investigation] / 2nd edition, appended. Moscow, 1992.

3. *Barbier P.* Venecija Vival'di. Muzyka i prazdniki jepohi barokko [Venice of Vivaldi (Baroque music and festivals)]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha [Publishing House of Ivan Limbakh], 2016.

4. *Livanova T.N.* Istorija zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda: Uchebnik v dvukh chastyakh. T1. Po XVIII vek [History of Western European Music until 1789: A Textbook in Two Parts. P. 1. According to the 18th century] 2nd edition, restructured and appended. Moscow: Muzyka [Music], 1983.

5. *Lobanova M.N.* Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy jestetiki i pojetiki [Western European Musical Baroque. Problems of Aesthetics and Poetry]. Moscow: Muzyka [Music], 1994.

6. *Sohor A.N.* Jesteticheskaja priroda zhanra v muzyke [Aesthetic Nature of Genre in Music]. Moscow: Muzyka [Music], 1968.

7. *Sysoeva A.E.* Programmnost' v instrumental'noj muzyke jepohi barokko [Programmability in Instrumental Music of the Baroque Era]: avtoreferat dissertatsiyi doktora iskusstvovedeniya [Abstract of Doctor's thesis]. Magnitogorsk, 1993.

FILMOGRAPHY

1. Vremena goda [Seasons] / choreography by J. Koudelka, music by A. Vivaldi, director B. Willis Sweet [Electronic resource] / EuroArts Music International. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=hOnCoMr3ecc> (accessed: 12.11.2021).

2. Vremena goda [Seasons] / choreography by R. Petit, music by A. Vivaldi, director J. Montes-Baquer [Электронный ресурс] / Decca Music Group Ltd., 1984. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=_V5p-D_fjYI&t=229s (accessed: 12.11.2021).

