

УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.129-156>

Научная статья

Origin Article

Музыкальный образ: понятие и сферы музыкальной образности

The Musical Image: the Concept and Spheres of Musical Imagery

ЛЮДМИЛА ПАВЛОВНА КАЗАНЦЕВА

LIUDMILA P. KAZANTSEVA

Астраханская государственная
консерватория,

г. Астрахань, Россия,

kazantseva-lp@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>

Astrakhan State
Conservatory,

Astrakhan, Russia,

kazantseva-lp@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>

Аннотация. Публикуемый материал открывает собою цикл из двух частей «Музыкальный образ». Первая из них вводит понятие музыкального образа как представления, воплощаемого («материализованного») в музыкальном звучании. Развёртывается обширная панорама запечатлеваемых образами «предметностей». Они группируются в сферы Человек, Мир и Музыка или же — как Движение и Игра — свободно проникают в любую из сфер. Во второй, заключительной части рассмотрению будут подвергнуты общие и особенные свойства музыкального образа.

Abstract. The material published here opens a two-part cycle titled as “The Musical Image.” The first of them introduces the concept of the musical image as the perception manifested (or “materialized”) in the musical sound. A vast panorama of objective aspects rendered by images is unfolded. These are categorized into the spheres of Man, the World and Music, or – as Motion and Play – they freely penetrate into any of the spheres. In the second, conclusive part both the general and the specialized features of the musical image shall be examined.

Ключевые слова:

музыкальный образ,
Человек — Мир — Музыка,
иллюстративно-образительный образ,
образ-абстракция, движение, игра

Keywords:

the musical image,
Man — the World — Music,
illustrative-figurative image,
image-abstraction, motion, play

Для цитирования:

Казанцева Л.П. Музыкальный образ: понятие и сферы музыкальной образности // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 2. С. 129–156. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.129-156>

For citation:

Kazantseva L.P. The Musical Image: the Concept and Spheres of Musical Imagery. *ICONI*. 2022;(2):129-156. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.129-156>

Понятие музыкального образа

Искусство — в том числе и музыка — сопряжено с образным мышлением. Отдавая себе в этом отчёт (как это делает, например, Н.В. Королевская: [1]), мы, тем не менее, вынуждены признать, что сформулировать сегодня понятие музыкального образа — задача не из лёгких. Основная её трудность заключается в том, что понятие образа, одно из фундаментальных в эстетике, психологии и философии (гносеологии), широко применяясь музыкантами, по отношению к музыкальному искусству остаётся эстетически почти не разработанным [2] и тем самым довольно сложным для анализа [3]. Поэтому музыкантам естественно опереться на наработки прежде всего эстетиков.

Разграничивая типы образов — образ-ощущение (слепок отдельных свойств непосредственно воздействующего единичного явления), образ-восприятие (синтетичное, целостное отражение непосредственно воздействующего явления) и образ-представление (результат опосредованной деятельности памяти, воображения, интуиции, эмоций, интеллекта, то есть аналитической и обобщающей работы психики), — С. Раппопорт относит художественный образ к третьему типу: переработке психикой художника былых ощущений и восприятий — и говорит о том, что это особое представление (или совокупность представлений)¹. Согласимся с эстетиком в целом, хотя заметим, что художественный образ-представление, в том числе и музыкальный, открыт также и непосредственным ощущениям и восприятиям, которые всё же для него менее значимы.

¹ Раппопорт С.Х. Художественное представление и художественный образ // Эстетические очерки. М.: Педагогика, 1973. Вып. 3. С. 45–84.

Подобно прочим художественным образам, музыкальный охватывает как сферу идеального, выводящую к теме и идее, так и сферу «материализации». В области материального «овеществления» музыкальный образ также решительно заявляет о своей специфике. От других художественных образов его отличает звуковое бытие. Это означает, что музыкальный образ вызывает преимущественно слуховые представления, хотя, как добавочные, обогащающие, могут возникнуть и представления зрительные, осязательные, тактильные, обонятельные. Поскольку именно звучание соответствует природе нашего вида искусства, музыкальным образом **естественно назвать представление, воплощаемое («материализованное») в музыкальном звучании.**

Видя в звуке материальный фундамент, не будем забывать и о том, что уже этот мельчайший компонент музыки заключает в себе также смысловые предпосылки и даже порой способен концентрировать в себе сущностные смыслы произведения (как, например, звук *B* в роли монограммы Бориса Тищенко). Поэтому столь важно присутствие материально-идеального феномена звука в определении музыкального образа.

Сферы музыкальной образности

Уяснив, что музыкальный образ есть представление, естественно задаться вопросом: представление о ком / о чём? Пытаясь найти на него ответ, оттолкнёмся от предметной стороны музыки как вида искусства. Последняя, довольно многогранная, может быть систематизирована и понята как охват трёх крупных сфер предметностей. В их освоении участвуют все компоненты музыкального содержания, в том числе и музыкальные образы. Обозначим и далее подробнее рассмотрим эти крупные сферы музыкальной образности: *Человек — Мир — Музыка.*



Человек. Бесспорно, для музыки существенна её способность воплощать присутствие человека — реально существующего (существовавшего) или же вымышленного (мифологического или фантастического персонажа), индивидуальную личность (Татьяна Ларина, Борис Годунов, Риголетто) или же «человека вообще» (как, например, в: [4]). Разумеется, далеко не все атрибуты человеческой личности мы можем обнаружить в музыкальном образе — среди них есть более и менее податливые для музыкального запечатления. К числу широко и многообразно отображаемых в музыке сторон человека, безусловно, относится **эмоциональность**.

Эмоциональность — широкое понятие. Оно включает в себя прежде всего *эмоции* и *чувства*. В психологии (в том числе музыкальной) эмоции и чувства соотносят двояко. Возможно различие эмоций как непосредственных ситуативных переживаний и чувств — как стабильно и целенаправленно мотивированных и включающих понятийные элементы отношений. В этой связи называются чувства нравственные (любовь, ненависть, зависть), интеллектуальные (любопытность), практические (удовлетворение или неудовлетворение трудом, учёбой, спортом), эстетические (вызываемые отношением к прекрасному в искусстве, природе, жизни), мировоззренческие (ирония, юмор), а также — конкретные (по отношению к данному произведению искусства), обобщённые (к музыке вообще), абстрактные (чувство справедливости). Возможно и отождествление эмоций и чувств, к которому в дальнейшем прибегнем и мы. Помимо эмоций и чувств психологи называют также *настроение* — не обязательно связанный с конкретным объектом эмоциональный тонус человека, удерживаемый продолжительное время (приподнятый, подавленный, печальный, торжественный, решительный).

Эмоциональный мир человека обладает рядом характеристик. Среди них — **знак** эмоции. В зависимости от наклона, эмоции подразделяются на положительные (радость, ликование, веселье, любовь, гордость, спокойствие, счастье, удовольствие) и отрицательные (печаль, горе, страх, гнев, огорчение, негодование, тревога, ненависть, уныние, неудовольствие); психологам известна и нейтральная эмоция. Крут эмоций настолько широк, настолько богат всевозможными нюансами, что какая-либо иная их систематизация становится более затруднительной, хотя подобные попытки предпринимались.

Имея в виду это многообразие, нельзя, однако, не заметить, что среди эмоций есть такие, к которым особо расположены композиторы. В их числе — меланхолия. Настроение, особенно показательное для художника-романтика («Меланхолии» Э. Грига, Ф. Листа, А. Рубинштейна, Э. Изай; «Меланхолические вальсы» Э. Грига, Ф. Листа; «Меланхолическая серенада» П. Чайковского), пришлось по душе и нашим современникам («Меланхолии» Х. Асакавы, Х. Бертуистла, М. Дэнхоффа, А. Лурье, Ф. Пуленка, Э. Раутаваары, П. Хиндемита, «Сплин» И. Лоудовой). Близкое меланхолии элегическое настроение дало жизнь музыкальному жанру (инструментальные элегии Ж. Массне, С. Рахманинова, И. Стравинского) и музыкально-поэтическому (многочисленные элегии-романсы). В музыке XX века также обретает значение жанрового признака более тёмная эмоция жалобы (*Lamento* А. Кнайфеля, В. Мартынова, Д. Смирнова.). Если вспомнить к тому же, что в XVIII веке активная радостная эмоция закрепились в сонатном Allegro, то можно утверждать, что типизированная эмоция с канонизированными способами её музыкального воплощения в состоянии породить музыкальный жанр.

Жанровая стабилизация эмоции радости в музыке XVIII века глубоко

закономерна: именно в ней сконцентрировалось жизнеутверждающее мировоззрение классицизма. Впоследствии на смену этой эмоции пришли другие: XIX век отличался эмоциональной нестабильностью, лёгкими переходами из одного состояния в его противоположность (что наиболее явно в сменах «флорестановского» и «эвзэбиевского» начал у Р. Шумана), да и сама эмоция филигранно расцвечивалась. Некоторые течения музыки XX века (экспрессионизм, авангардизм) стали культивировать эмоции, сопровождающие стрессовые состояния личности, — страх, крайнюю возбуждённость, тревогу. Таким образом, сфера человеческих эмоций остаётся неисчерпаемым источником музыкальных образов, обогащаясь всё более тонкими градациями и оттенками.

Эмоции в музыке (как и в жизни) выражаются с разной **степенью интенсивности**, колеблющейся от слабой выраженности настроения до аффектированности и пароксизма, **устойчивости** (от мимолетной эмоциональной реакции до длительно переживаемого личностью чувства), глубины (от поверхностного увлечения до захватывающей человека страсти). Этюд Шопена ор. 10 № 12 *c moll* и музыкальный момент Рахманинова ор. 16 № 6 *C dur* демонстрируют интенсивные, устойчивые и глубокие, распространённые на всё произведение чувства соответственно гневного волнения и радостного возбуждения; «Баркарола» Шопена излучает устойчивое и глубокое чувство покоя и удовлетворения; I часть (*Maestoso*) полонеза Шопена *es moll* моделирует глубоко захватившее субъекта и длительно проживаемое эмоционально неустойчивое состояние с диапазоном чувств от беспросветной скорби до робкой надежды и гнева, интенсивность которых меняется от полного смирения до яростных вспышек отчаяния. Процессуальное развёртывание эмоционального мира человека —

существенное отличие музыкального образа от лишь обозначающей эмоцию лаконичной музыкальной интонации.

Характеризуя эмоцию, важно выявить её **принадлежность**. Хотя эмоция, казалось бы, — атрибут человека, её воссоздание музыкой неправомерно автоматически присваивать какому-либо субъекту. Эмоция может носить типовой, обобщённый характер, быть «эмоцией вообще», не связанной с определённой личностью и ситуацией. Таковы эмоции-портреты у французских клавесинистов — приподнятые, печальные и иные настроения персонажей практически не закреплены за названными в заголовках пьес людьми и не индивидуализированы. Столь же условно связаны с персонажами эмоции в ариях из опер XVIII века — в арии мести, жалобной, героической, патетической, лирико-элегической, буффонной.

Ситуативно мотивированная, но неиндивидуализированная эмоция опять-таки указывает не на единичного человека, а на группу людей. Коллективные чувствования более уместны в хоровом, оркестровом и ансамблевом звучаниях, хотя принадлежность эмоции обуславливается, в первую очередь, не количеством исполнителей, а качеством интонации. В романсе М. Глинки «Венецианская ночь» яркая запоминающаяся мелодия у певца, поддержанная скромными аккордами фортепиано, представляет не единственную личность — интонация здесь жанрово (песенно-танцевально) опосредована и передаёт всеобщее спокойно-радостное настроение. Как видно в этом романсе, при сольном выражении коллективных эмоций высказывающий их всё же выступает не как индивидуум, а как человек, принадлежащий к некой общности людей.

Наконец, при ситуативной мотивированности и индивидуализированности эмоция становится неотъемлемой от конкретного человека, то есть *индивидуальной*. Именно Лиза и именно в дан-

ной фазе оперной интриги открывает свою истерзанную душу в арии «Откуда эти слёзы» из «Пиковой дамы» П. Чайковского; не кто иной, как Татьяна из его же «Евгения Онегина» живёт своей эмоциональной жизнью в сцене письма из Второй картины. Достоверность в данных обстоятельствах и самой эмоции, и характера её переживания должны расцениваться как проявление индивидуальной личности.

Приведённые нами параметры эмоции далеко не однозначно раскрываются в музыке, в каждом из них возможны свои колебания и даже противоречия. В начале мазурки Ф. Шопена *op. 7 No 2 a moll* мелодический, фактурный и тональный элементы интонации направлены на элегическую эмоцию, которой противоречит придающий взволнованность темп *Vivo, ma non troppo* (пример № 1). Изначальная двойственность эмоции усугубляется неустойчивостью, появлением впоследствии новых эмоциональных оттенков: негодования (т. 7–8), настойчивой горестной жалобности (т. 17–24). Так в очередной раз подтверждается тезис о бесконечном богатстве и динамичности мира эмоций, требующего от аналитика, интерпретатора и слушателя максимума чуткости и деликатности.

Достаточно точная характеристика человека достигается воспроизведением его **речи**. Благодаря удачно отысканной речевой интонации в некоторых романсах А. Даргомыжского мы почти видим их персонажи: тугодума-недотёпу и его лукавую ворчащую жену («Мельник»), с грустью вспоминающего о достойно прожитой жизни солдата («Старый капрал»), «маленького человека» — титулярного советника и горделивую дочь генерала («Титулярный советник»), преисполненного собственным ничтожеством мелкого чиновника («Червяк»). Необычайно рельефны речевые портреты М. Мусоргского.

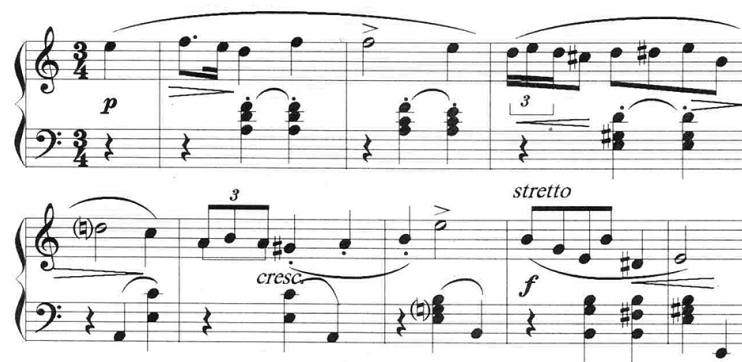
Мастерски рисует портреты действующих лиц, усиливая речевую характерность интонации, Р. Щедрин в опере «Мёртвые души». Медоточиво-любезный Манилов (у Гоголя: «...черты лица его не были лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару...») изъясняется приторно-сладкими интонациями сентиментального романса. Упрямая ворчливая Коробочка, «одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок

Пример № 1

Ф. Шопен. Мазурка *op. 7 No 2*

Example No. 1

Frederic Chopin. Mazurka *op. 7 No. 2*



The image shows a musical score for Chopin's Mazurka op. 7 No. 2. It consists of two systems of piano and bass clef staves. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The second system features a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic and a *stretto* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

в пестрядевые мешочки, размещённые по ящикам комодов», — назойливо бубнит. В музыкальном портрете бесшабашного хвастливого жизнелюба Ноздрёва («...здоровье, казалось, так и прыскало с лица его») немало размашистых, остро ритмованных скачков. Неуклюже резкие броски из одного регистра в другой, многочисленные неожиданные ритмические «срывы», бессвязная манера звукоизвлечения portamento и пение, как сказано в ремарке партитуры, «немного в нос» будто иллюстрируют данную Чичиковым одному из персонажей — Собакевичу — характеристику: «медведь! совершенный медведь». Из речевой интонации Плюшкина, кажется, выхолощено всё сколько-нибудь одухотворенное, человеческое (примеры № 2, а–д).

Возможности речевого интонирования отнюдь не фокусируются, как это может показаться, в крупно поданном, схематизированном, статичном портрете человека. Они много шире, как, например, в «Болтунье» С. Прокофьева, где резкие переходы от безостановочной скороговорки к лирической распевности, вскрывающие сложную психическую конституцию героини, выстраивают многоплановый образ. Последовательное изменение речевых интонаций способно также детализировать динамику самого образа. Это убедительно сделано, например, в моноопере Ф. Пуленка «Человеческий голос», где мы становимся свидетелями напряжённой душевной жизни героини, говорящей по телефону с бросившим её возлюбленным. В образе, складывающемся на основе преимуще-

Пример № 2 (а, б, в, г, д)
Р. Щедрин. «Мёртвые души»

Example No. 2
Rodion Shchedrin. “Dead Souls”

a) *Andante amoroso* Манилов

 О, Павел Иванович! О, я бы с радостью отдал бы

б) *Andante moderato* Коробочка

 Ох, батюшки, беда, времена плохи. Неурожай да убытки.

в) *Allegro di marcia* Ноздрев

 По-здравь! продулся в пух! Не загни я после па-ро-ле на про-кля-той се-мер-ке ут-ку,

г) *Moderato* Собакевич

 Тол-ку-ют: про-све-щень-е, про-све-щень-е,

д) *Moderato* Плюшкин

 Я дав-нень-ко не ви-и-и-и-жу гос-тей,

ственно выразительности речи, показательна не только речевая индивидуальность, характерность, но и то, как организован процесс речевого самовыражения — избегание повторов и симметричности, аperiodичность, неожиданные переходы.

Помимо монолога, музыкальный образ не менее ярко запечатлевает и диалог, обмен репликами. Чаше диалогически чередуются контрастные высказывания, ассоциируясь со спором, самоутверждением, увещанием «действующих лиц», стремлением убедить друг друга, настоять на своём. Напомним излюбленную венскими классиками вопросо-ответную природу тем симфонии «Юпитер» Моцарта; медленной части IV фортепианного концерта, первых частей фортепианных сонат ор. 2 № 2, ор. 10 № 2, ор. 27 № 1, ор. 31 № 1, ор. 31 № 2, ор. 90 Бетховена. При интонационном сходстве реплик диалог расценивается нами как внутренний, протекающий в сознании человека — так видится состояние человеческой души романтиками (этюд ор. 25 № 7 Шопена, *Warum?* из «Фантастических пьес» Шумана).

Как мы замечаем, выразительность характеристики человека, «схваченного» в манере его «говорения», настолько убе-

дительно, что выдвигается композиторами как художественная задача и в музыке инструментальной, как, например, у Бетховена (добавим к уже названному речитативы в I части V симфонии, начале финала IX симфонии, в репризе I части фортепианной сонаты ор. 31 № 2), Шостаковича (в симфониях, во второй части «Речитатив и ария» из Квартета № 2 ор. 68). В этой связи показательна пьеса Щедрина «Разговоры» из фортепианной «Тетради для юношества».

Художественный образ пьесы — беседа двух персонажей. Интонационно он решён как обмен темпово и метроритмически свободными речевыми репликами. Поначалу они идентичны и демонстрируют приоритет первого персонажа (его речь протекает в более высоком регистре) и полное единение с ним второго (имитации в нижнем голосе).

Продолжается, однако, беседа не столь гладко. В её ходе возникают вопросы, несогласия, недоумение; инициативу перехватывает второй говорящий. Настойчиво-требовательные высказывания первого не находят поддержки. Уход реплик его собеседника в «родной» низкий регистр окончательно фиксирует отдаление говорящих, их взаимное непонимание (пример № 3).

Пример № 3
Р. Щедрин. «Разговоры»

Example No. 3
Rodion Shchedrin. "Conversations"

Rubato, ma rapido

В центре музыкального образа могут стоять **двигательные характеристики** человека: плавно и грациозно скользят дельфийские танцовщицы в одноимённой прелюдии Дебюсси; бодро и радостно шагает поутру мальчик Петя в симфонической сказке «Петя и волк» Прокофьева, степенно ступают сваты и тучей налетают гайдамаки в его же опере «Семён Котко». Через пластику мы получаем возможность узнать не только о переживаемой в данный момент эмоции, тону, в котором находится субъект, но и о чём-то значительно большем — о чертах его характера. Не удивляет, что пластические характеристики персонажей шумановского «Карнавала» — изнеженность и чувствительность Пьеро, гримасничество и ужимки Арлекина, меланхолическая мечтательность Эвзебия, взрывчатая непредсказуемость Флорестана, хрупкость и нежность Киарины — оказались настолько точны, что повлекли за собой оркестровку (А. Глазуновым, Н. Римским-Корсаковым, А. Лядовым,

Н. Черепниным, А. Арениным) и балетную постановку (М. Фокиным) этого фортепианного цикла.

Яркие двигательно-пластичные образы персонажей созданы С. Прокофьевым в балете «Ромео и Джульетта»: безрассудно-неугомонный Меркуцио, мудрый рассудительный патер Лоренцо, неумолимо жестокие Монтекки и Капулетти. Один из персонажей — Джульетта — достоин особого разговора.

На протяжении балета пластический образ главной героини претерпевает серьёзные изменения, но все основные черты её характера собраны в номере под названием «Джульетта-девочка». В лёгких воздушных пассажах основной музыкальной темы Джульетта предстаёт непоседливой беспечной шалуньей (пример № 4). Следующая музыкальная тема (лёгкие *staccatti* в *Vivace*) высвечивает в персонаже свой, комически-игривый, штрих. Очередная эпизодическая музыкальная тема (аккомпанированная кантиленная мелодия в *As dur*) вводит

Пример № 4

С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта».
«Джульетта-девочка»

Example No. 4

Sergei Prokofiev. "Romeo and Juliet."
"Juliet as a Girl"





лирическую интонацию и спокойно-размеренную пластику. Утончённо-возвышенной свободной мечтательности полна очередная *C-dur*'ная тема. Если учесть, что после первоначальных показов в темах появляются существенные смысловые нюансы (в коде тема мечтаний звучит загадочно-насторожённо, а восходящие гаммообразные пассажи — нерешительно), пластический портрет юной Джульетты оказывается многогранным и детально «прорисованным».

Задачей музыкального образа может стать запечатление **мышления** человека. Воссоздавать мыслительный аспект человека отчасти умеет и музыкальная интонация. Правда, с последней обычно связываются такие элементы мысли, как понятия. В компетенции же музыкального образа находится *процесс* мышления. Он подразумевает соответствующий эмоциональный настрой — спокойный, довольно устойчивый (особенно поначалу), с невысоким уровнем интенсивности. Необходимая для него психическая предпосылка — сосредоточенность. В немалой степени названные условия обеспечиваются медленным темпом и спокойной однообразной ритмикой.

Становление мысли — образная сфера, облюбованная полифонической музыкой. Полифонические жанры и формы, включая фугу, в большинстве случаев пользуются обобщённо-абстрагированными интонациями, отдалёнными от конкретики жанра, обходясь в качестве интонационного материала общими формами движения или же уравновешивая ими любые проявления индивидуализации (в фуге интонационно «индивидуальная» часть темы гасится «общей» частью, выпуклая рельефность темы — «расплывчатостью» интермедий). Полифония располагает к пребыванию в довольно ровном спокойном

эмоциональном состоянии, избегающем эксцессов. И то, и другое оптимально для переключения на ток мысли, не отвлекающийся ни на внешние «раздражители», ни на интенсивные внутренние переживания.

На процесс мышления, и порой довольно активный, указывает интонационная драматургия. Её задача — подать образ не как уже существующую, «сформированную» целостность, а как процесс постепенного становления, поиска мысли, разворачивающийся словно в присутствии слушателя. Отвечая определённым традициям *музыкально-интонационного становления* (интонационному сквозному развитию, интонационному конфликту, интонационному произрастанию и т. д.), интонационная драматургия в то же время следует и нормам *общей логики*. Здесь мы обнаруживаем тезис, его подтверждение, его анализ и обсуждение, его опровержение, его доказательство и утверждение. Показательно воспроизведение операций анализа (разрушения целостности музыкальной темы) и синтеза (порождение новой целостности, например образование темы *Adagio* Симфонии *c moll* Танеева из мотивов тем главной и побочной партий первой части).

Вот как осуществлено самодвижение мысли в двухголосной инвенции Баха *a moll* (пример № 5). Инвенция представляет собой сквозное развитие простого, имитационно проведённого интонационного ядра — волны со стремительным арпеджированным подъёмом и замедленным скачкообразным спуском. Ядро закрепляется и сразу же подвергается «рассмотрению»: преобразуется в обращённую волну (т. 3), секвенцируется (т. 3–6), дробится (т. 5–6).

Следующий этап «обсуждения» ядра (т. 6–17) — различные тональные ракурсы его бытия: *C dur*, *a moll*, *G dur*, *e moll*.

Пример № 5
И.С. Бах. Инвенция *a moll*

Example No. 5
J.S. Bach. Invention in *A minor*



Дальнейшая проверка тезиса на тональную «прочность» — перенос посредством секвенций в *d moll*, *C dur*, *h* локрийский — зарождает сомнения, так как, трансформируясь в уменьшённые септаккорды (т. 14–17), он звучит неуверенно, вкрадчиво, на время потеряв былую лапидарность. Возобновление основной тональности в т. 18 и плавные переходы имитационной полифонии в контрастную не только возвращают исходному тезису определённости, но и усиливают её. Даже мелькающие время от времени уменьшённые созвучия не в состоянии поколебать той уверенности, которая приобретена начальным импульсом к концу пьесы.

Развёртывание и самоутверждение мысли мы проследили в небольшой интонационно однородной пьесе. Однако общая логика этого процесса воспроизводится и в более сложных полифонических сочинениях. Те же стадии сменяют друг друга, например, в последней фуге *d moll* из цикла прелюдий и фуг ор. 87 Шостаковича. Мысль-импульс подвергается здесь очень длительному и обстоятельному анализу (только в экспозиции

четырёхголосной фуги тема проводится шесть раз). Опровержение тезиса совпадает с введением новой контрастной темы. Наконец, фаза утверждения осуществлена совмещением тем, логической процедурой синтезирования тезиса и антитезиса и достижением единства высшего порядка.

Ассоциации с процессом размышления не случайно вызывает именно полифоническая музыка — имитационная фактура и трансформации темы едва не иллюстративно воспроизводят фазы выдвижения, обсуждения и утверждения идеи. Напомним в этой связи, что одно из толкований фуги риторикой XVIII века — это диспут. А. Должанский правомерно назвал фугу «тезисом с последующим доказательством»². Закономерно и раздел «О науке» в симфонической поэме «Так говорил Заратустра» Р. Штрауса выполнен как фуга. Однако процесс мыш-

² Должанский А.Н. Относительно фуги // Должанский А.Н. Избр. статьи. Л.: Музыка, 1973. С. 151.



ления не обязательно «овеществляется» в полифонии. Музыка гомофонно-гармонического склада также в состоянии его моделировать. Правда, здесь интонации не столь абстрагированы, но всё же они не выходят за пределы жанровых границ речи, в которой преимущественно и высказываются мысли, или напевно-декламационного синтеза. Спокойная эмоция и ровное поступательное продвижение на основе гомофонно-гармонического склада — по-прежнему необходимые условия для раздумий. Все они соблюдены в пьесе ор. 32 «Размышление» А. Глазунова для скрипки и фортепиано.

Пьеса выдержана в спокойно-светлых тонах. Её открывает интонационный импульс — волна с гаммообразным

взлётом мелодии и мягким синкопированным спуском (т. 3). Интонационно вся пьеса представляет собой многократные секвентно-вариационные преобразования этого ядра, где каждая фаза показывает его новый ракурс. В первой фазе-волне (т. 3–8) секвенцирована синкопированная фигура (пример № 6а). Вторая волна (т. 8–21) линейно и ритмически «выпрямляет» мотив интонационного ядра — крошечную синкопированную волну. В третьей фазе развития (т. 22–34) интонационное ядро вспыхивает новой тональной краской — *B dur*. В последней фазе, коде пьесы, исходная интонация постепенно лишается прежней мелодической и ритмической индивидуализированности, практически окончательно превращаясь в гамму (пример № 6б).

Пример № 6а
А. Глазунов. «Размышление»

Example No. 6a
Alexander Glazunov. "Meditation"

Пример № 6б
А. Глазунов. «Размышление»

Example No. 6b
Alexander Glazunov. "Meditation"



Ассоциация интонационной драматургии с процессом мышления обычно подкрепляется структурированием интонационного потока. Конечно, выделить какие-то структуры, специфические именно для воплощения мышления, невозможно. Тем не менее структурирование ткани таково, что обнаруживает рассудительность мыслящего субъекта и целенаправленность мыслительного процесса. Это особенно важно в начальной фазе, ибо далее процесс может быть более свободным. В приведённой ранее инвенции Баха начальный шеститакт содержит тенденцию к дроблению, а затем к некоторому укрупнению. В пьесе же Глазунова реализована модель поэтапного интенсивного укрупнения: 2 + 4 + 13. И первый, и второй принципы вполне отвечают музыкально-интонационному развороту мысли. Скорее в качестве эквивалента мышления менее приемлемо иное — последование однотипных единиц (периодичность) как слишком статичное «стояние» на месте, математически пропорциональные структуры и квадратность как свидетельства логических схем-абстракций, чуждых естественному самодвижению мысли, и, наконец, конструктивно-хаотический «беспорядок».

Бесконечно многообразны и запечатлеваемые музыкой *психические состояния* человека. Психическое состояние — сложное, достаточно устойчивое явление, охватывающее всю психику человека в целом, включая эмоции, речевое самовыражение, мыслительные и двигательные процессы, по которым оно опознаётся. Психологам известны комплексы признаков, по которым опознаётся то или иное состояние: человек *радующийся* подвижен, смешлив, многословен, общителен; человек *удивляющийся* растерян, бездвижен, издаёт восклицания; человек *страдающий* молчалив, малоподвижен, плачет, не желает общаться; человек *гневающийся* аффективно жестикулирует, кричит, теряет самообладание³. Добавим также наблюдение В. Медушевского, который небезосновательно связывает психические состояния с физиологическими процессами, такими как дыхание⁴.

³ Лабунская В.А. Невербальное поведение. Р/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1986. С. 51–57.

⁴ Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. С. 72–77.



Психологи выделяют множество состояний, прибегая к их классификациям, на чём мы сейчас останавливаться не будем. Для нас важно то, что музыка старательно осваивает спектр психических состояний. Особенно она преуспела в XIX–XX веках, когда круг привычных ранее, довольно ясных, несложных для атрибуции состояний стал активно пополняться, в том числе и так называемыми «изменёнными состояниями». Назовём лишь некоторые из них. Романтически настроенный лирический герой любит грезить (в «Грёзах» А. Бородина, П. Хиндемита, Р. Шумана, Первой симфонии «Зимние грёзы» и фортепианных «Сладкой грёзе», «Грёзах», «Вечерних грёзах» П. Чайковского). Он делится переживанием своих сновидений («Ночь и сны» Ф. Шуберта; «Сновидения» Э. Грига и Р. Шумана; «Сны» С. Прокофьева; «Мечты (Сны)» Б. Сметаны).

Ему мерещатся причудливые образы и сцены (в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза; «Фантастических танцах» Д. Шостаковича, «Фантастических пьесах» Р. Шумана; «Иллюзиях» Э. Грига; «Видениях» Ю. Буцко, Д. Лигети, Ф. Листа, Р. Малипьеро; «Вызове видений» А. Русселя; «Петербургских видениях» С. Слонимского; «Наваждении» С. Прокофьева; «Миражах» Э. Артемьева и Д. Смирнова; «Призраках» Е. Фирсовой).

В музыке XX века величина искажения восприятия бывает столь велика, что указывает на специфическое, болезненное, состояние (в сцене бреда князя Андрея из оперы «Война и мир» С. Прокофьева, в «белой музыке» для камерного оркестра «Безумие» А. Кнайфеля, «Безумном видении» Е. Фирсовой). Человек часто теряется в сомнениях, мучительно терзается, бывает подвержен предчувствиям (в оркестровых «Предчувствиях» А. Шёнберга), прострации, мистическим погружениям и массовому психозу (в финале «Огненного ангела» С. Прокофьева), депрессиям

или стрессам (в «Ожидании» А. Шёнберга).

Порой субъект впадает в оцепенение (в Прологе «Руслана и Людмилы» М. Глинки, квинтете «Мне страшно» из I картины «Пиковой дамы» П. Чайковского, «Оцепенении» для фортепиано Ю. Буцко) — то спровоцированное созерцанием природы (в «Фонтанах виллы д'Эсте» Ф. Листа), то естественно продолжающее длительное любование идеалом (в Ноктюрне *b moll* op. 9 № 1 Ф. Шопена), то, по достижении апогея аффектации, спасительно переключающее из реально переживаемой эмоции в нивелирующую её заторможенность (в разделе *Nach und nach immer lebhafter und stärker* «Юморески» op. 20 Р. Шумана, в Trio Мазурки *As dur* op. 7 № 4 Ф. Шопена). Его манит медитирование (в четырёх медитациях «Вознесение» и девяти медитациях «Рождество Господне» О. Мессиаана; «Медитациях» В. Бибика, С. Губайдулиной, В. Дешеева, В. Сильвестрова, Б. Тищенко; «Нирване» Т. Маюдзуми).

Не довольствуясь преходящими состояниями, музыка стремится запечатлеть более устойчивые свойства человека. Одно из них — **темперамент**. Из множественного чередования сильно контрастирующих (в том числе темпово и метрически) интонаций складывается диалог сангвиника с меланхоликом в Трио-сонате *c moll* для двух скрипок и баса К.Ф.Э. Баха. Узаконенная психологией типология обусловила художественные концепции Темы с четырьмя вариациями П. Хиндемита и симфонии № 2 К. Нильсена, названных «Четыре темперамента», а также Трио для скрипки, тромбона и фортепиано «Темпераменты» В. Успенского.

Среди музыкальных образов встречаются и такие, которые запечатлевают, помимо названных, и иные свойства личности — волю, память, ощущения, восприятие. Наиболее основательно, однако, человека представляет **характер**.

Характер объединяет интеллектуальные, эмоциональные, волевые качества и проявляет себя в деятельности. В характере раскрываются отношения человека к себе, другим людям, коллективу, обществу, базовым принципам бытия, вещам. В зависимости от них, различают характеры сильный и слабый, мягкий и твёрдый и т. д. Тот или иной склад душевной жизни, «нрав» человека достоин стать музыкальным образом.

Для обстоятельной музыкальной обрисовки человека особенно удобна опера. К многогранной характеристике персонажа располагает не только сольный раздел оперы (ария, монолог), но и ансамблевая сцена. Сюжетная коллизия застаёт персонажа в различных ситуациях и заставляет его реагировать, вскрывая всё новые и новые черты характера. Неудивительно, что именно в опере созданы глубокие, незабываемые образы-характеры Риголетто, Виолетты, Бориса Годунова, Татьяны Лариной, Катерины Измайловой. Очевидно, благодаря слову возрастает возможность представлять характер и в романсе (у Даргомыжского, Мусоргского).

Сложность, многосоставность характера, казалось бы, должна быть притягательна для музыканта. Однако в инструментальной музыке она скорее оборачивается едва преодолимой композитором трудностью. «Чистая» музыка более преуспела в воплощении отдельных черт характера, складывающихся в неразвёрнутый портрет-маску. Такие портреты в инструментальных сочинениях в немалой степени инспирированы театром и напоминают традиционных сценических персонажей — благородного отца, изящную юную девушку, легкомысленно-кокетливую служанку, бесстрашного героя.

Вероятно, развивая афористичную мысль Гайдна о том, что квартет — это беседа четырёх неглупых людей, от лица «одной умной женщины» дал характе-

ристики инструментам гайдновского квартета французский писатель Стендаль: «...первая скрипка походит на человека средних лет, наделённого большим умом и прекрасным даром речи, который поддерживает разговор, давая ему то или иное направление. Во второй скрипке она видела друга первого, соседа, причём такого, который усиленно старается подчеркнуть блестящее остроумие своего приятеля, крайне редко занимается собой и, заботясь об общем ходе беседы, скорее склонен соглашаться с мнением остальных её участников, чем высказывать свои собственные мысли. Виолончель олицетворяла собой человека положительного, учёного, склонного к наставительным замечаниям. Этот голос поддерживает слова первой скрипки лаконическими, но поразительно меткими обобщениями. Что же касается альты, то это милая, слегка болтливая женщина, которая, в сущности, ничем особенно не блещет, но постоянно стремится принять участие в беседе»⁵.

Некоторые портреты дорастают до подлинных, многогранных образов-характеров. Один из таковых дан в прелюдии «Генерал Лявин — эксцентрик» Дебюсси.

Портрет реально существовавшего человека, клоуна, эквилибриста, фокусника Эдуарда Ла Вина, — апофеоз музыкальной эксцентриады. Перед нами непредсказуемый в своих репликах, движениях и поступках человек. Его портрет соткан из музыкальных «гримас», «ужимок», «прыжков», «острот», «насмешек». Игровая природа интонации сказалась в многочисленных контрастах (динамических, ритмических, регистровых, артикуляционных), фрагментарности

⁵ Стендаль. Собр. соч.: в 15 т. Т. 8. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазии. Жизнь Россини. М.: Правда, 1959. С. 36–37.



и «клочковатости» мотивов-импульсов, «не желающих» вплестаться в единую линию развёртывания. Многократные тончайшие варьирования крошечных мотивов обнажают черты неуёмной натуры (примеры № 7, а–е). Запечатлённый в портрете артист — человек остроумный, непоседливый, деятельный.

Как мы видим, воссоздавая человека, музыкальный образ вбирает в себя то, что уже было заложено в музыкальной интонации, — способность воплощать разнородные черты личности. В этом смысле он — продукт совокупного действия музыкальных интонаций. Однако несмотря на то, что многое уже запрограммировано интонациями, музыкальный образ отличается от них значительно большей детализированностью и полнотой характеристики субъекта, что позволяет составить о последнем более глубокое представление.

Мир. Вторая из названных ранее сфера музыкальной образности охватывает окружающую среду, в которую человек погружён. Как и в случае с музыкальной интонацией, её сформировали такие «предметы» отображения, как природа (природные стихии, явления, флора и фауна), городская среда, космическое пространство, общественно значимые ценности, законы, традиции (религиозные, философские, этические и эстетические, типовые и ситуативные модели жизни общества). Не останавливаясь на каталогизации каждой из этих составляющих Мира, укажем лишь на их качественную разнородность — здесь соединились, с одной стороны, образы максимально приближенные к нашему жизненному опыту (иллюстративно-изобразительные), с другой же — максимально от него отдалённые (абстрагированные). Рассмотрим их.

Пример № 7 (а–е)
К. Дебюсси. «Генерал Лявин — эксцентрик»

Example No. 7
Claude Debussy. “General Lavine — Eccentric”

Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk

The musical score consists of five sections, each with piano and bass staves. Section a) is marked 'f strident' and 'p'. Section b) is marked 'ff' and 'p'. Section c) is marked 'ff' and 'sff'. Section d) is marked 'f'. Section e) is marked 'f'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions like 'm.g.' and 'm.d.'.

Необычайно широкую область сферы Мир составляют образы **иллюстративно-изобразительные**. Музыкальные образы этого типа довольно явственно уподобляются явлениям и процессам, известным по жизни. Они воссоздают свойства материального мира: лёгкость или тяжесть, плотность или прозрачность, блеск или матовость, гладкость или шершавость, цельную монолитность или рыхлость и даже его освещённость, цветовые характеристики, конфигурацию, траекторию движения. Иллюстративно «достоверные» образы активно вызывают ассоциации, причём не только слуховые, но и зрительные, осязательные, обонятельные, вкусовые.

К предметно-изобразительной сфере правомерно отнести, скажем, плеск воды (море у А. Глазунова, Л. Грабовского, К. Дебюсси, Н. Римского-Корсакова; ручьи в «Пасторальной симфонии» Л. Бетховена, фортепианной пьесе Э. Грига «Весной» и «Весенних водах» С. Рахманинова, песнях Ф. Шуберта; мягкие переливы волн в многочисленных баркаролах), блеск огня (в финалах «Гибели богов» Р. Вагнера и «Орлеанской девы» П. Чайковского, в последних куплетах Песни Марфы и самосожжения раскольников из «Хованщины» М. Мусоргского, у А. Скрябина, в арии Огня из оперы «Дитя и волшебство» М. Равеля).

Здесь же находятся изображаемые музыкантами обитатели природы: животные (симфоническая сказка «Петя и волк» С. Прокофьева, «Карнавал животных» К. Сен-Санса, «Зверинец» («Бестиарий, или Кортеж Орфея») Ф. Пуленка), в том числе многочисленные птицы и насекомые, а также растительный мир («Каталог цветов» Д. Мийо, «В лесу» М. Чюрлёниса). В художественном произведении мы слышим урбанистическую среду — работу машин и механизмов (поезд в «Попутной песне» М. Глинки, песне «Пути-дороги» И. Дунаевского, пьесе «Пасифик 231» А. Онеггера, финале бале-

та «Анна Каренина» Р. Щедрина; станки в «Заводе» А. Мосолова) и многое другое.

Для яркого и убедительного иллюстративного эффекта бывает вполне достаточно интонационно указать на отдельные признаки изображаемого и тем самым лишь обозначить предмет или явление. Однако порой необходима более тщательная и длительная интонационная работа, только в результате которой — уже в образе — появится «зримо» воспринимаемое. В этом нуждаются запечатлеваемые музыкой явления, не мгновенно охватываемые взором, а длительно обозреваемые и, возможно, со временем изменяющиеся. Длящегося созерцания требует пьеса «Утро» из сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига. Светлая мажорная волнообразная интонация фиксирует эмоциональный строй природы, а мелькающие в ней мелизмы могут быть проассоциированы с пением птиц. Однако главным образом пьеса становится другое — *восход солнца*. Рассвет изображён длительным варьированием начальной интонации, приводящим к расширению диапазона; постепенным захватом верхнего регистра; обогащением тембровой палитры; тональным перекрашиванием интонации, в которой словно переливаются солнечные лучи.

В последние десятилетия притягательной для композиторов образной сферой, нуждающейся в длительном интонационном процессе, стал космос — происходящие в нём явления и объекты, глобальное пространство и время, формы космической энергии (импульсы, излучения, потоки, вибрации, вспышки, сияния, всплески, сгущения и разряжения). Загадочный феномен манит слушателя в опусах «Атмосферы» Д. Лигети, «От каньонов к звёздам» О. Мессиана, «Вспышка» П. Булеза, «Дыхание Космоса» и других опусах В. Ульянича. Разумеется, в данных случаях ассоциативная энергия слушателя сопоставляет звучащее не с реальным опытом



человека, а с тем, какой образ космоса сформировался в его сознании.

В сфере, именуемой Мир, находятся также **образы-абстракции**. С общественно значимыми ценностями соотнесены образы Судьбы, бесконечности, Прекрасного, Добра и Зла, Любви, Родины, Хаоса и т. п., коими изрядно населена музыка. Сюда же относятся образы-символы религиозного происхождения (Судный день, принесение жертвы, восхваление Богородицы, *mememento mori*) и мифологии (олицетворяющий силу искусства Орфей, принёсший огонь людям Прометей). К образам-абстракциям, словесно формулируемым как этические, эстетические, религиозные, философские категории, принадлежат как объективно существующие данности (Родина, культура, мир, город, история, движение, игра), так и понятия, рождённые мыслью человека, но дистанцированные от него, автономизированные (мечта, Идеал, совершенство, Любовь). В качестве примеров образов-абстракций назовём романтические идеалы (скажем, у Шопена, Листа), Рок Чайковского, «грандиозность» и «утончённость» Скрябина.

Итак, сфера Мир объединила образы, очерчивающие Бытие — как онтологическое, так и социально регулируемое. Указание на них — задача, подвластная уже лаконичной музыкальной интонации. Однако вырастающему на основе становления и взаимодействия интонаций музыкальному образу присущи большая внутренняя детализированность, масштабность и временной разворот художественных «событий».

Музыка. Следующая область музыкального содержания, ранее уже названная нами, — музыка как вид искусства [5]. В неё погружает **звучание как самоценность**, На статус главного «действующего лица» способен претендовать даже звук.

Сколь бы дерзкой ни казалась претензия единичного звука на целостный

художественный образ, подобная задача ему порой на самом деле посильна. Его смысловая весомость способна возрасти до такой степени, что он достигает статуса художественного образа. Впечатляющие, например, в музыке композитора Э. Денисова звуковые эффекты, о которых говорят Ю. Холопов и В. Ценова: «стрельба», «уколы», остроритмизованные точки, «россыпи» точек, пуантилистические «всплески», «шорохи», «гладкие нити» и т. д.⁶

Композитор вправе подвергнуть звук «анатомированию». Препарирование звука может привести к выявлению его акустических компонентов, его обертонового ряда. Внутри образа разворачиваются драматургические «события», в ранг которых возводятся изменения параметров звука, таких как высотность, тембр, регистр, динамический нюанс, *attacca* и т. п.

Поиском «празвучаний», связывающих музыку как художественный феномен и звучащую природу, были одержимы ещё романтики. Из обертонов выстраиваются многие их аккорды (особенно у Шопена, Листа); многообразными способами арпеджирований воспроизводятся «фантазирующий перезвон», «внутренние звуковые переливы», переборы струн эоловой арфы порывами ветра⁷. Беспрецедентно Вступление к «Золоту Рейна» Вагнера — на протяжении 136 тактов «играющее» красочными блика-

⁶ Холопов Ю.Н., Ценова В.С. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 313 с.

⁷ См. об этом: Лобанова М.Н. Проблемы музыкального синтаксиса и семантики в эпоху барокко и романтизма (к вопросу о моделировании «внутренней» и «внешней речи в музыке») // Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1998. Вып. 144. С. 46–47; Махов А.Е. Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный быт. М.: Лабиринт, 1993. С. 71–84.

ми ми-бемоль-мажорное трезвучие есть не что иное, как разложенный на свои составляющие звук, рождающий исчерпывающий образ-символ «доисторического», мифологического пред-бытия, «начала всех начал».

Интерес к звуку и его эстетическим свойствам заметно активизировался в музыке XX века. Настойчиво приглашает вслушаться во внутреннюю структуру тона А. Кнайфель в Вариациях и строфе посвящения «Вера» (памяти Веры Комиссаржевской) для оркестра струнных инструментов. В ряде пьес этого десятичного цикла (№ 4, 5, 7, 10) композитор словно «собирает» «расплывающийся» целостный звук-пятно из «обертонов». Не абсолютная, а «искажённая» звуковосотность обертонов формирует и соответствующий, раздираемый внутренними противоречиями, жёсткий, «кричащий», переполненный экспрессией «тон».

О самоценности звучания приходится говорить также в тех случаях, когда генеральная художественная задача заключается в воссоздании тембрового облика какого-либо музыкального инструмента — его фонических особенностей, приёмов игры на нём. О большом художественном значении «иллюзорных тембров» (термин В. Цытовича) в фортепианной музыке К. Дебюсси пишет Л. Гаккель — колокола (в «Затонувшем соборе», «Мёртвых листьях», пьесе «Колокола сквозь листья» из цикла «Образы»), гитары (в «Вечере в Гренаде», «Прерванной серенаде»), флейты (в «Вереске», «Террасе, посещаемой лунным светом», «Шести античных эпитафиях»), струнных («флажолеты» в третьей октаве в «Террасе...»)⁸.

В качестве образов-звучаний композиторами облюбованы колокола (в кон-

церте для оркестра «Звоны», «Русских звонах» из «Концертино» для хора и «Русских трезвонах» из «Тетради для юношества» Р. Щедрина, пьесе «Звонили звоны» из «Альбома пьес для детей» Г. Свиридова, произведениях Ф. Листа), куранты (в «Вандомских курантах» для фортепиано Д. Лесюра), фанфары (в одноименной пьесе из «Тетради для юношества» и увертюре «Симфонические фанфары» Р. Щедрина, в оркестровой пьесе «Фанфара» М. де Фальи). В «Русских наигрышах» для виолончели solo Р. Щедрин подражает свистульке, балалайке, контрабасу. Особенно часто музыкальный образ становится звуковым эквивалентом какого-нибудь инструмента: гудка, балалайки, барабана, трубы, рожка и т. д. — в детской фортепианной музыке.

Интонационно и образно более сложный случай — пьеса *Concordanza* для 10 инструменталистов (1971) С. Губайдулиной. Образ здесь вырастает из множества перипетий, происходящих в сфере звучания. «Действующие лица» произведения — конкорданс (согласованность) и дискорданс (рассогласованность). Музыкальный образ пьесы складывается из их взаимодействия. Нечто подобное происходит и в Пассакалье из Первого фортепианного концерта Р. Щедрина, пьесе № 6 из фортепианного цикла «Пожелтевшие страницы» Н. Мясковского, в пьесе Ч. Айвза «Плохие решения — и хорошее» и других сочинениях. Однако в них диатоника и хроматика нагружаются символизирующим музыку прошлого и настоящего значением. Помогают таковому жанровая и стилевая конкретность каждого из антиподов. В сочинении же Губайдулиной гармоничность и дисгармоничность звуковых сочетаний лишены жанрово-стилевой определённости, тем самым слушательское внимание заостряется на акустической самоценности звучаний.

Взаимодействие тональной и атональной систем в пьесе обретает концепту-

⁸ Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. Л.: Сов. композитор, 1990. С. 32–33.



ально направленный характер. Угадывается стремление к гармонии и устою, что отвечает названию пьесы. Она развёртывается как достижение и утверждение незыблемого покоя в бескомпромиссной борьбе с антиподом — нарочитым непостоянством, дисгармонией. Вырисовывается несколько этапов их взаимодействия от многоликой панорамы звукового хаоса в начале через непосредственное противоборство консонанса и диссонанса (трезвучия у струнных

и жёсткие вертикали духовых в ц. 22 и далее — пример № 8) до кодового обобщения и итога: кластер *d – es – e – f* постепенно превращается в унисон *e*, закрепляющийся во всех регистрах и тембрах. Полный ясности и уверенности, он прекращает полемику, утверждая идеально-ясное, совершенное, вечное.

Спектр специфически музыкального, показываемого музыкальным образом, не ограничивается звуковым началом. Он включает в себя палитру элементов

Пример № 8

С. Губайдулина. *Concordanza*

Example No. 8

Sofia Gubaidulina. *Concordanza*

музыки (органные Хроматическая фантазия и fuga *d moll* и дорийская Токката и fuga *d moll* И.С. Баха и «Багатель без тональности» Ф. Листа; прелюдия «Чередующиеся терции» К. Дебюсси; крупно «портретирующие» лады, интервалы, аккордику пьесы из «Микрокосмоса» Б. Бартока; *Crescendo e diminuendo* для клавесина и 12 струнных Э. Денисова, *Pianissimo...* для оркестра А. Шнитке, струнный квартет «Антифоны» С. Слонимского), сложившийся в ней жанровый арсенал («реанимация» гавота в творчестве С. Прокофьева, старинных танцев — в «Паване на смерть инфанты» и «Гробнице Куперена» М. Равеля, фортепианной Сюите ор. 25 А. Шёнберга), существующие стилевые модели (в «испанских» увертюрах М. Глинки, нескольких «испанских» произведениях М. Равеля, «Итальянском каприччио» П. Чайковского, «японских» «Эстампах» К. Дебюсси, в серии пьес-стилизаций «В манере...» А. Казеллы, полистилевых вариациях), выработанные техники письма (апофеоз полифонической оснащённости композитора в фуге и ричеркаре, демонстрация виртуозного полифонического письма как первозадача «Музыкального приношения» И.С. Баха и «Полифонической тетради» Р. Щедрина, монтажирование калейдоскопически пёстрого множества тем в «Токкатине-коллаж» и финале Второго фортепианного концерта Р. Щедрина), отточенные типы композиции (соната как воплощение диалогически развёртывающегося движения к цели; концентрическая планировка как знак эстетического совершенства в арии Царевны-Лебедь из оперы «Сказка о Царе Салтане» Н. Римского-Корсакова и — как один из аспектов Игры в фортепианном цикле *Ludus tonalis* и одноактном скетче «Туда и обратно» П. Хиндемита). В образе, погружающем в тайны музыки, должное отдаётся также манифестированному исполнительскому мастерству (в этюде, вокализе, концерте, виртуозной пьесе, джазовой импровизации).

Итак, нам открылся своего рода «каталог» музыкальных образов, который охватил отображения Человека, Мира вне человека и Музыка. Однако, несмотря на обширность возможностей, кроющихся в этой триаде, необходимо признать, что за её пределами остались предметные области, которые не получили закрепления в какой-то одной сфере. Это своего рода универсалии, крупные категории, способные адаптироваться к любой из рассмотренных нами сфер. Одна из таковых — **движение**.

Названная категория органично связана с коренной чертой музыки как вида искусства — её преимущественно (но не исключительно) временной природой. Поэтому движение несложно усмотреть в ранее представленных нами трёх образных сферах, например, Человек: эмоция раскрывается в изменении её оттенков, мышление — это процесс развёртывания мысли, не говоря уже о двигательно-жестикультурных характеристиках человека. То же мы наблюдаем и в образах, дистанцированных от человека: сфера изобразительности вбирает в себя массу пребывающих в движении одушевлённых и неодушевлённых объектов (животные, пламя, вода, ветер и т. д.), образов обобщённых и абстрактных (неперсонализированные неконкретизированные процессы приближения — удаления, увеличения — уменьшения, уплотнения — разрежения и т. д.). Те или иные акустически-эстетические качества постепенно обнаруживаются также в длении звучания и становлении образа из сферы Музыка.

Понимая движение как исконное свойство музыкального образа, приходится, однако, признать, что в рассмотренных образных сферах оно порой способно занимать существенные позиции, затмевая собою то, кто/что именно движется. Смещение смыслового центра тяжести на продвижение речи показательно, например, для оперных и кантатно-ораториальных речитативов, для моно-



логов-рассказов (в фортепианной пьесе «Разговоры» Р. Щедрина исходные речевые характеристики говорящих похожи, не индивидуальны, главный же интерес слушателя прикован к ходу и результату диалога).

Сдвиг смыслового акцента в сторону движения — не редкость и в сфере предметно-изобразительной. Казалось бы, перед нами парадокс: «визуальный» образ, довольно полно воспринимаемый одномоментно, воплощается не интонационной «вспышкой», а длительным интонационным становлением. На самом деле никакого противоречия здесь нет, ибо восход солнца (в упомянутом ранее «Утре» из сюиты «Пер Гюнт» Грига, «Рассвете на Москва-реке» из «Хованщины» Мусоргского, во Второй картине «Евгения Онегина» Чайковского, пьесе «Пробуждение птиц» О. Мессиана с первоначальным подзаголовком «Весна» и подробным описанием в программе постепенного перехода от полночи к восходу солнца), приближающаяся гроза с громом и молниями (в «Пасторальной симфонии» Бетховена, начале оперы «Отелло» Верди, скрипичном концерте «Весна» Вивальди, «Севильском цирюльнике» Россини), затмение (в «Князе Игоре» Бородина и «Ярославне» Тищенко), сгущение тумана (в конце Первой картины Третьего действия «Китежа» Римского-Корсакова), приближение-приход и удаление-исчезновение (Лоэнгина в одноимённой опере Вагнера, Весны в «Снегурочке» Римского-Корсакова), таяние (Снегурочки) и т. п. — процессы временные.

Уже в приведённых нами примерах заметно, что движение не только скрыто в глубинах музыкального образа, характеризующего человеческую личность или её окружение, но и способно становиться его сутью. Не будет ошибкой слышать в джазовой импровизации бесконечный ток неуёмной энергии. В этюде осуществляется самодвижение фактурно-ритмического импульса при очевид-

ном снижении интонационной индивидуализированности последнего. Те или иные типы метроритмической организации пластики олицетворяются танцами, объединёнными в барочную сюиту — грандиозную космогоническую картину Движения. (Решению такой художественной задачи способствуют обобщённость ключевых интонаций, интонационная однородность каждой пьесы, сквозное интонационное становление со слабо дифференцированными формообразующими функциями экспонирования — развития — завершения.) Постепенное присоединение новых голосов и безостановочное их взаимодействие в фуге также порой олицетворяют собой «чистое» движение (вспомним: *fugare* означает «бежать»). О. Соколов обращает внимание на специфическую моторность токкаты и то, что «известное понятие “общих форм движения” в токкате приобретает буквальный смысл: авторы стремятся сосредоточить внимание на образе движения как такового, намеренно отвлекая слушателя от того, что именно движется»⁹. Торжество моторики — содержание жанра *perpetuum mobile* («Вечное движение» А. Вустина, Н. Паганини, Ф. Пуленка, А. Пярта, А. Черепнина, И. Штрауса).

Из сказанного ясно, что процесс движения, охватывающий собой почти всё пространство музыкального образа, может моделироваться как общая закономерность бытия, то есть как образ-абстракция. Как таковое оно манифестируется композиторами XX века в заголовках «Движение» (у Э. Артемьева, Л. Берио, К. Дебюсси, Э. Денисова, Д. Лигети, А. Онегера) или «Движения» (у Н. Корндорфа, Ф. Пуленка, И. Стравинского). Не менее

⁹ Соколов О.В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. С. 30.

явственно и другое: движение как своего рода *modus vivendi* способно стать одним из ракурсов любой образности.

Такой же — универсальный — статус присущ ещё одной категории — *игре*. Посвятивший ей специальное фундаментальное исследование Й. Хёйзинга называет игру «свободной деятельностью, которая осознаётся как “невзаправду” и вне повседневной жизни выполняемое занятие, однако она может целиком овладевать играющим, не преследуя при этом никакого прямого материального интереса, не ищет пользы, — свободной деятельностью, которая совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно, по определённым правилам...»¹⁰.

Казалось бы, игрой занят человек, стало быть, её стихия относит нас к первой из ранее названных образных сфер. Тем не менее игру в музыку допустимо расценивать и как концентрацию сущности бытия, непосредственно не связанного с субъектом. В игровом аспекте видится, скажем, природа («Игра воды» Равеля, «Игра волн» из трёх эскизов «Море» Дебюсси, «Шум леса» из Двух концертных этюдов Листа).

Довольно сильно игровое начало в таком виде общественной жизни, как танец — от магического, священного, культового у первобытных народов до празднично-увеселяющего и спортивного в наше время. «Танец есть сама Игра», — небезосновательно считает Хёйзинга¹¹. Именно с ней мы имеем дело в танцевальных музыкальных пьесах. Композитор представляет нам возможность ощутить и осознать самоценность танцевальной стихии и в масштабных музыкальных спектаклях (танцы на ба-

лах в «Иване Сусанине» Глинки, «Лебедем озере» и «Спящей красавице», «Евгении Онегине» и «Пиковой даме» Чайковского, «Ромео и Джульетте», «Золушке» и «Войне и мире» Прокофьева; «Князе Игоре» Бородина, «Весне священной» Стравинского).

Музыка не обошла вниманием игру в карты (балет «Игра в карты» Стравинского, «Пиковая дама» Чайковского, оперы «Игрок» и «Любовь к трём апельсинам» Прокофьева), трактуя её не столько как досуг, сколько как философскую доктрину жизни — игру с Судьбой.

В инструментальных пьесах для начинающих немало детских игр.

Вполне очевиден игровой аспект не только сфер Человек и Мир, но и — Музыка. «Музицирование несёт в себе самом почти все формальные признаки игры: деятельность протекает внутри ограниченного пространства, способна к повторению, состоит из порядка, ритма, чередования и выводит исполнителей и слушателей из сферы “обычного” бытия, сообщая им радостное чувство, которое даже при грустной музыке сохраняет способность дарить наслаждение и возвышенное переживание», — пишет Хёйзинга¹². Выдающийся нидерландский мыслитель также обращает внимание на то, что в арабском и германских языках (к ним следует добавить и русский) исполнение на музыкальном инструменте называется игрой. Именно в этом, специфическом значении — музицирование — игра опять-таки проявляет себя в песнях Орфея из одноимённой оперы Глюка, песнях Леля в «Снегурочке» Римского-Корсакова, музыкальных развлечениях девушек во второй картине «Пиковой дамы» П. Чайковского или царедворцев во втором действии оперы «Пугачёв» В. Кобекина.

¹⁰ Хёйзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992. С. 24.

¹¹ Там же. С. 186.

¹² Там же. С. 56–57.



Игровая природа музыки по-своему осознаётся композиторами XX века. Она осмысливается как звуковая игра — в продолжающем традиции гармонического варьирования романтиков и русских композиторов ладотональном варьировании (пьеса № 81 «Странствование» из «Микрокосмоса» Б. Бартока) и полифункциональных, политональных модификациях; в самодостаточном анализе звуковой ткани («Игры звуков» В. Котоньского, «Игра тембров» Е. Адлера). В игру вступают стили и жанры (в «Токкатине-коллаж» из «Полифонической тетради», финальной части Второго фортепианного концерта, пьесе «Играем оперу Россини» из «Тетради для юношества» Р. Щедрина). Игровое структурирование произведения, шутливо продекларированное В. Моцартом как следующее выбросу жребия, в музыке наших современников стало принципом созидания алеаторического опуса («Людмила» из «Силуэтов» Э. Денисова, ряд произведений Р. Щедрина). Игровое усиление визуального начала музицирования привело к появлению инструментального театра, основанного на преувеличенной значимости жестикюляции и телодвижений музыкантов, их перемещениях по сцене.

Поскольку игра столь многолика, в музыке она выражается самыми разными средствами, но, пожалуй, основным принципом её воплощения является вариативность. Вариативно-изменчиво при этом ведёт себя любой из выразительных компонентов — фактура, регистр, ритм, тембр и т. д. Так решены многие шутливо-игровые образы у Гайдна, одна из граней характера Людмилы (во второй части её арии) из «Руслана и Людмилы» Глинки. Наряду с вариативностью игра раскрывает себя и через диалогичность (в теме «Блестящего каприччио» Вебера), монтаж (у Щедрина), полифоничность (стретты,

зеркальный канон, инверсия в «Полифонической тетради» Щедрина).

Подытоживая разговор об Игре, выскажем, как и в случае с категорией Движение, два соображения: о возможности показать её в музыке как абстракцию (скажем, в бессюжетном балете «Агон» Стравинского, «Движении» из «Образов» Дебюсси) и — о гибкости и адаптивности этого концепта к любой из сфер рассматриваемой нами триады.

В завершение панорамы образных сфер музыки укажем на важную закономерность музыкального образа: в нём вполне вероятно обнаружить черты сразу нескольких образных сфер. Это свойство музыкального образа правомерно назвать *синтетичностью*, интегративностью, которая ведёт к смысловой неоднозначности. В музыкальном образе потенциалы разных сфер могут реализовывать себя **одновременно**, спрессовываясь в неразделимый комплекс. Так, музыкальный образ, создаваемый прежде всего приметами речи персонажа, не исключает также участия двигательного-жестикюлятивных, как их называл Б. Асафьев, «немых» интонаций. У Даргомыжского исповедь Старого капрала «дисциплинирована» маршевой ритмоформулой, в угодливой речи Червяка распознаётся подобострастие не только в мыслях, но и поступках. Социальные акценты — величаявая независимость и благополучие контрастируют униженности и обездоленности — в двойном портрете Мусоргского «Два еврея, богатый и бедный» из «Картинок с выставки» поставлены воссозданием одновременно и речевых, и жестикюлятивных свойств персонажей. В разухабистой речи Гришки Кутерьмы из «Китежа» Римского-Корсакова едва не видятся также гротесковая жестикюляция и «неверная» пританцовывающая походка (пример № 9). Понятно, что союз пластических и речевых свойств личности делает музыкальный

Пример № 9
Н. Римский-Корсаков.
«Сказание о невидимом граде Китеже»

Example No. 9
Nikolai Rimsky-Korsakov.
“The Legend of the Invisible City of Kitezh”

89 *poco meno mosso* ♩ = 100



Нам-то что? Мы ведь лю - ди гу - ля - щи - е.

образ «стереофоничным» и тем самым более рельефным и убедительным.

Столь же вероятен в пределах одного образа **последовательный** переход из одной образно-художественной сферы в другую. Прячущаяся в образе-мышлении эмоция порой постепенно захватывает субъекта и на время оттесняет собою сосредоточенное обдумывание — такая драматургическая стратегия многих медленных частей сонатно-симфонических циклов. Она также воспроизведена в анализируемом ранее «Размышлении» Глазунова для скрипки и фортепиано.

Вступая во взаимодействие, те или иные аспекты музыкальной образности получают определённое значение (что прослеживается, например, в публикациях [6; 7; 8; 9]¹³). В фортепианной пьесе Грига «Весной» op. 43 № 6 из «Лирических пьес», например, «человеческое» и «природное» начала находятся в весьма гибких сочетаниях. В первой её части устойчивое спокойное, статично-созерцательное эмоциональное состояние человека довольно условно связано с природой

(пример № 10а). Омрачение колорита среднего раздела уже двойственно — его можно понять и как рецидивы зимнего холода, сопротивляющегося весеннему солнцу и теплу, и как сопряжённую с природным катаклизмом тревогу, кульминация которой приходится на аффективно-страстные возгласы протеста. В репризном разделе воодушевление и ликование субъекта недвусмысленно мотивировано пробуждением природы, интонационно обозначенной арпеджированными-струениями весенних ручейков (пример № 10б). Стало быть, эмоциональный компонент образа, заданный в начале, в последующих двух разделах пьесы дополняется всё более конкретизируемым пейзажно-визуальным.

Итак, прояснились некоторые закономерности такого элемента структуры музыкального содержания, как музыкальный образ — представление, воплощаемое («материализованное») в музыкальном звучании. Открылась своего рода панорама из множества встречающихся в музыке «предметов» отображения, которые группируются в сферы Человек, Мир и Музыка. Её дополнили концепты Движение и Игра, проникающие в любую из составляющих этой триады. Оперевшись на определение музыкального образа и удостоверившись в том, что именно он умеет запечатлевать, естественно углубиться в вопрос: какими свойствами он обладает.

¹³ См. также: Kazantseva L.P., Volkova P.S. Semantic Analysis of a Musical Work // In: Proceedings of the Worldwide Music Conference 2021 / Khannanov I. D., Ruditsa R. (eds.). (Current Research in Systematic Musicology, vol. 8.) Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-74039-9_7



Пример № 10а
 Э. Григ. «Весной»
 Example No. 10a
 Edvard Grieg. "In Spring"



Пример № 10б
 Э. Григ. «Весной»
 Example No. 10b
 Edvard Grieg. "In Spring"



Продолжение следует



 СПИСОК ИСТОЧНИКОВ 

1. Королевская Н.В. Смысл и подходы к исследованию музыкального смыслообразования в отечественной музыкальной науке // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2020. Т. 13. Вып. 12. С. 249–255. <https://doi.org/10.30853/mns200587>
2. Тулаева В.В. Проблема эстетического суждения о музыкальном образе в исследованиях 20–30-х годов XX века в России // Современные проблемы науки и образования. 2022. № 2. <https://doi.org/10.17513/spno.31594>
3. Паршина Л.Г., Карпушина Л.П. Формирование готовности студентов к раскрытию музыкального образа (в рамках дисциплины «Основы музыкально-теоретических знаний») // Гуманитарные науки и образование. 2021. Т. 12. № 2. С. 75–83. https://doi.org/10.51609/2079-3499_2021_12_02_75
4. У Мина. Образ человека в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы // Манускрипт. 2021. № 12. С. 2803–2807. <https://doi.org/10.30853/mns20210486>
5. Григорьев А.Ф., Целковая Ю.М., Захарченко Н.С. Образ музыки как феномен культуры // KANT: Social Science and Humanities Series. 2022. № 3 (11). С. 94–103. <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2022-11.8>
6. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: жанровые и стилевые свойства // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 159–179. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.159-179>
7. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: понятие, звуковой аспект, семантика // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 68–83. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.3.68-83>
8. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: эстетические и историко-культурологические аспекты // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 1. С. 120–137. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.120-137>
9. Королевская Н.В. Смыслообразование в сонате *h moll* Ф. Листа в свете посвящения Р. Шуману: «нефаустианский» сюжет // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 4. С. 125–130. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.28>

Информация об авторе:

Л.П. Казанцева, доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории и истории музыки.



 REFERENCES 

1. Korolevskaya N.V. Meaning and Approaches to Studying Musical Meaning Formation in the Russian Musical Science. *Manuscript*. 2022;13(12):249-255. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/mns200587>
2. Tulaeva V.V. The Problem of Aesthetic Judgment of a Musical Image in the Studies of 1920–1930s in Russia. *Modern Problems of Science and Education*. 2022;(2). (In Russ.) <https://doi.org/10.17513/spno.31594>
3. Parshina L.G., Karpushina L.P. Formation on Students' Readiness to Reveal the Musical Image (Within the Framework of the Discipline "Fundamentals of Music and Theoretical Knowledge"). *The Humanities and Education*. 2021;12(2):75-83. (In Russ.) https://doi.org/10.51609/2079-3499_2021_12_02_75
4. Wu Mi Na. Image of Man in Huang Ji's Chamber Vocal Work. *Manuscript*. 2021;14(12):2803-2807. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/mns20210486>
5. Grigoriev A.F. The Image of Music as a Cultural Phenomenon. *KANT: Social Science and Humanities Series*. 2022;(3):94-103. (In Russ.) <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2022-11.8>
6. Kazantseva L.P. Musical Intonation: Genre and Style Properties. *ICONI*. 2021;(4):159-179. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.159-179>
7. Kazantseva L.P. Musical Intonation: Concept, Sound Aspect, Semantics. *ICONI*. 2021;(3):68-83. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.3.68-83>
8. Kazantseva L.P. Musical Intonation: Aesthetic and Historical-Culturological Aspects. *ICONI*. 2022;(1):120-137. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.120-137>
9. Korolevskaya N.V. Meaning Generation in F. Liszt's Sonata *h moll* in the Light of Dedication to R. Schumann: Neo-Faustian Story. *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*. 2018;(4):125-130. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.28>

Information about the author:

Liudmila P. Kazantseva, Dr.Sci. (Arts),
Professor of the Department of Theory and History of Music.

 **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК** 

1. Гладкова М.П. Диалектика постижения смысла музыки: дис. ... канд. филос. наук. Тюмень, 2005. 142 с.
2. Интонация и музыкальный образ: Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран. М.: Музыка, 1965. 354 с.
3. Казанцева Л.П. Анализ музыкального содержания : Методич. пособие / Астраханская гос. консерватория. Астрахань, 2002. 128 с.
4. Казанцева Л.П. Музыкальный образ: понятие и свойства // Материалы Международной научно-практической конференции «IV Серебряковские чтения». Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2007. Кн. I. Музыковедение. Философия искусства. С. 169–173.
5. Казанцева Л.П. Музыкальный портрет. СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. 132 с.
6. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
7. Королевская Н.В. Образ как основа музыкального смыслообразования // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы / ред.-сост. А.И. Демченко. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2018. Т. 2. С. 135–154.
8. Рыбак Н.Я. Картинность и картинные образы музыки: история и типология: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2006. 228 с.
9. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки : Исследование. М.: Музыка, 1990. 320 с.
10. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2014. 320 с.
11. Холопова В.Н. Музыкальные эмоции / Московская гос. консерватория. М., 2010. 348 с.
12. Холопова В.Н. Феномен музыки. М. — Берлин: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
13. Fonagy I., Magdics K. Emotional Patterns in Intonation and Music // Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung. 1963. Bd. 16. H. 3. S. 293–326.

