

УДК 78.01

М. Емельяненко

ИНТЕРСТИЛЕВЫЕ ЧЕРТЫ
СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ XX СТОЛЕТИЯ
(на примере творческого диалога
Д. Шостаковича – Г. Малера)

Основные положения статьи связаны с обоснованием стилевого мышления в музыке как культурно-исторического феномена и с определением специфических черт стилевой переходности в жанровой форме циклической симфонии на материале творчества Г. Малера и Д. Шостаковича.

Ключевые слова: жанровая переакцентуация, стилевая переходность, симфоническое творчество, интерстиль.

У множества стилевых свойств современной музыки есть общий знаменатель. Все они в той или иной степени связаны с жанровой «ревизией» музыки – с редактированием жанровых форм или с жанровой переакцентуацией музыкальных форм. Наследуя понятие М. Бахтина о жанровой переакцентуации, мы тем самым наследуем и его теорию художественной формы, частью которой это понятие является [3; 4].

Представление о жанре у Бахтина охватывает широкий круг художественных свойств и оказывается терминологически очень разветвленным. Так, Бахтин пользуется определениями «формобразующей идеи жанра», «формы жанра», «жанровых традиций», «логики жанра», «типического в жанре», «жанровых контактов» и «жанрообразующих сил», «жанровой атмосферы» и некоторыми другими. Однако опорными и противопоставленными, указывающими на различные, но в равной мере важные стороны художественного жанра, становятся понятия о жанровой сущности и жанровом каноне. Первое из них характеризует то неизменное семантическое начало жанра, которое обусловило его генезис и сохраняется в нем как ценностный архетип. Второе – отражает способность жанра к различным композиционным воплощениям, которые являются ничем иным, как «вариацией на смысл» – онтологический смысл жанра – и лишь подчеркивают неизменность его сущности (его ценностную устойчивость и устойчивость как «знак» эстетической ценности), а также свидетельствуют о стремлении жанро-

вой формы к обобщенности и типизации.

В творчестве композиторов середины и второй половины XX века жанровое переосмысление возможностей музыки происходит двумя основными путями. Тенденция унификации жанрово – стилевых начал вызывает сближение ценностно-смысловых позиций, запечатленных в жанрах, то есть укрупнение представлений о сущности жанра как знаковой формы музыки; интерпретация жанровых знаков музыки в связи с предельными универсалиями культуры ведет к отношению к музыке в целом как к единому и неделимому жанру, своего рода «музыкальной антропософии», иногда с историософическими притязаниями. Примеры подобного переосмысления жанровой сущности музыки можно найти в творчестве И. Стравинского, О. Мессиана, К. Орфа, П. Булеза, но раньше всего они появляются в творчестве Г. Малера.

К характерным тенденциям стилового выбора в музыке XX века следует отнести прогностическую направленность ряда композиторских концепций, своеобразную футуристичность, перекликающуюся с научно-фантастическими идеями прозаиков. Подобный футуризм может приобретать трагедийную окрашенность, пробуждать интерес к апокалиптическим и эсхатологическим темам, что свойственно культурам, переживающим кризис и понимающим причины своего переживания. Как реакция на данную тенденцию, возникает мемориальное направление (музыка *in memorem*), связанное, в том числе, с возрождением канонических структур культово-ритуальных жанров; оно не только создает музыку о прошедшем и ушедших, но, становясь символом музыки как Памяти и Истории, образует особую аллюзивно-идиллическую область музыкальных смыслов – как знаков вечной гармонии, красоты, но доступных только воспоминанию, воображению... Так возникают различные музыкально-жанровые модели Времени, влияющие и на развитие пространственных координат музыкальных композиций, на отношение к идее и образу Пространства в целом. По сути своей переходное, явление и понятие хронотопа приобретает особое значение в музыкальной семантике последних десятилетий XX века.

Вышеизложенное обозначает те проблемные направления, особенно важные для музыковедов, которые изучают композиторский стиль и композиторскую личность, а именно:

- а) расширение семантики в связи с проблемой стиля;
- б) взаимодействие стиля культуры и авторского, их диалог;
- в) особое качество взаимодействия жанровых и стиливых уста-

новок в музице;

г) ведущая функция стиля, усиление его системности;

д) возможность найти должное место понятию хронотопа (то есть, открыть смысловое значение пространственно-временных рамок музыкального произведения);

е) возникновение единого текстуального пространства симфонической

музыки, как совокупности стилевых предпосылок создания ин-терстиля (результата развития стилевой переходности).

В связи с этим понятен интерес к двум крупнейшим фигурам композиторов-симфонистов, определивших не только пути развития жанра симфонии и симфонического мышления в музыке XX века, но и магистрально направление развития стилевого мышления в музыке. Этими фигурами являются Густав Малер, соединивший уходящий XIX век с наступающим XX веком, и Дмитрий Шостакович, творчество которого знаменовало переход от первой половины XX века ко второй. Относительно Шостаковича сегодня становится всё более ясно, что в его музыке содержатся важные стилевые прогнозы композиторского стиля XXI века – хотя бы потому, что метод Шостаковича основан на широко понимаемом приеме аллюзии и интертекстуальности (приём переноса стилистических и тематических фигур). С этой стороны, как связывающее звено между XX века и XXI века, творчество Шостаковича ещё мало изучено. Так же, как это ни странно, остается недостаточно изученной уникальная стилистическая техника Шостаковича, основанная на контаминировании (смешивании) всего объёма музыкально-интонационного материала и известных стилевых моделей музыки. В этом отношении фигура Шостаковича становится центральной осевой для музыкальной культуры XX века и к тому же уподобляется фигуре И. С. Баха. Композитор представляет синтез музыки академической традиции, а приемы этого синтеза предваряют технику письма композиторов последних поколений, т. е. конца XX – начала XXI века.

Стиль Шостаковича является отражением главных тенденций стилевого самоопределения музыки XX века, подтверждая «переходность» как существенную парадигму его музыкального мышления. Позиции М. Михайлова, В. Медушевского, В. Холоповой, Н. Герасимовой-Персидской, И. Коханик позволяют понимать стиль именно как целостность смысловых установок, передачу личностных смыслов, даже когда идет речь о стиле культуры. Поэтому можно говорить, что универ-

сальный стилевой срез современного композиторского опыта позволяет Шостаковичу воспроизводить антиномичные основания духовной культуры XX века. Последнее и обуславливает тот авторский полилог, который в музыке возникает и как особое претворение принципов полистилистики, и как смысловая полифоничность в двух ее значениях: в значении единовременного сопряжения нескольких и более контрастных смыслов и как полифония смысла, т. е., многоаспектность и переменность одного смыслового начала, по сути указывающие на его символическую неисчерпаемость.

Явление стилового полилога в творчестве Шостаковича становится частью сложного механизма жанровых преобразований: полифоничность стиля взаимообусловлена с диалогичностью жанра. Не случайно в теории Бахтина понятия «полифонии» и «диалога» граничат друг с другом и взаимопереходны. Исследование данной взаимопереходности и лежит в основе бахтинской концепции полилога как архитектурного, т. е. ценностно-смыслового феномена.

Рассматривая сочинения Шостаковича с точки зрения осуществляемого в них полилога, т. е. «как и музыку о музыке, обращённую к музыке», возможно объяснить ряд специфических признаков неоромантизма и, шире, неостилевые тенденции современной музыки. Даже кажущиеся беспрецедентными новаторства современных авторов в свете полилога оказываются включёнными в общее русло неостилевых поисков; среди них – возвращение к звуко-красочным комплексам строгой культовой полифонии, т. е., неоренессансная тенденция; и развитие барочного принципа остинатных форм, своеобразное необарокко.

Таким образом, подъём авторского стиля до уровня «стиля эпохи» непосредственно связан с его обобщающими и интегративными возможностями, т. е. с его способностью к полисемантическим образованиям. Только в таком случае возникает необходимый резонанс автора и эпохи. В то же время, благодаря индивидуальным стилевым решениям музыка XX века открыла наиболее важные и полифонические свои смыслы. В причастности названным процессам можно увидеть назначение композиторской поэтики Шостаковича в целом.

Удивительным фактором является то, что на многие стилистические интертекстуальные новации Шостаковича обращено внимание в книге, которая не является музыковедческой по своему заданию – это книга Соломона Волкова «Шостакович и Сталин» [6]. Причем, обнаружению этих новаций способствовал культурологический подход к

творчеству Шостаковича, т. е. стремление найти в его музыке характерные типические знаки культуры его времени. Таким образом, Волков открывает содержание музыки Шостаковича, исходя из её социально-культурного контекста. Тем самым он помогает найти в стиле Шостаковича типичную модель стиля культуры.

Стиль культуры становится достоянием композиторской индивидуальности или индивидуальный композиторский стиль поднимается до значения стиля культуры именно в том случае, когда творчество композитора обладает способностью к стилевой переходности. Именно способностью к тесной переходности объясняется и способность к широкому стилевому синтезу. Следовательно, к реализации принципа интертекстуальности на стилевом уровне. В данном случае правильнее было бы даже вводить категорию **интерстиль** (интерстильность) по аналогии с уже известной сегодня категорией полистиль (полистильность). Именно приобретая черты интерстиля авторский стиль Шостаковича поднимается до уровня эпохального, то есть становится основой всеобщего «композиторского законодательства».

Одной из постоянных стилевых параллелей в музыке Шостаковича является интонационный материал малеровских сочинений (на это особенно указывает С. Волков [6, с. 322–323]). Но параллель между Шостаковичем и Малером ведет в сторону их глубокого сходства на уровне музыкального мышления и эстетической идеи. Надо сказать, что Шостакович сам неоднократно указывал на свою близость к Малеру и особый интерес к нему. (Во время работы над Четвёртой симфонией на рояле Шостаковича, как вспоминают друзья, стояли ноты Седьмой симфонии Малера). В целом симфония с первых же актов узнается как сочинение Шостаковича, однако, в финальной части третьей части, которая начинается похоронным маршем, чувствуется неоспоримое влияние малеровского симфонизма с его философским облегчением от смерти.

С. Волков также замечает, что черты созерцательности, так присущие «Песни о Земле» Густава Малера, характерны для оратории Шостаковича «Песнь о лесах», что почему-то не было замечено до сих пор. Этот не самый популярный опус Шостаковича музыковеды всегда рассматривали как благозвучное музыкальное произведение с реминисценциями из Глинки, Чайковского, Мусоргского, но отнюдь не соотнося его со стилевым мышлением Малера [6, с. 562–563]. Под воздействием творчества Малера, Шостакович пересматривает свои методы в повторении музыкальной формы, что находит отра-

жение в его вокальном «Еврейском цикле» – первые три песни цикла (в них ясно слышны переключки с «Волшебным рогом мальчика») – это три колыбельные подряд, чего раньше у Шостаковича не могло и быть. Полифоничность, композиционно-драматургическая активность использования полифонических приемов и форм всегда были свойственны стилю Шостаковича. В этом смысле он разделяет тяготение, присущее творчеству композиторов XX века и в частности, творчеству Малера. Ироничность симфонизма Шостаковича, как новая разновидность юмора в музыке, также воспринимается как наследование характера малеровского симфонизма.

Несмотря на то, что Шостакович рассматривает музыку Малера как «поле» для цитации, он идет дальше него в его смысле осовременивания и индивидуализации музыкального языка. М. Сабинина в своей книге «Шостакович – симфонист» указывает, что образ похоронного марша в финале Четвёртой симфонии Шостаковича, не получал такого грандиозного развития у Малера. Исследовательница замечает, что хотя образно-драматургическая значимость жанра марша и унаследована симфонизмом Шостаковича от Малера, у последнего не найти марша, подобного финалу Четвертой симфонии Шостаковича; последний нужно сопоставлять со Скерцо Первой симфонии Малера, жалобным маршем в манере Калло, с которым он отдаленно схож [12].

Стилю Шостаковича присущи художественно-эстетические установки как XX века, так и XIX века. В связи с этим, целесообразно обратиться к творчеству Малера, как композитора, соединившего в творчестве две ведущие стилевые парадигмы музыки XX века – неоклассицизм и экспрессионизм, что в терминологии И. Барсовой определяется как взаимодействие классических и аклассических тенденций.

Значительно долгое время музыковеды искали ответ на вопрос, к кому течению можно отнести стиль Малера. Создатели первых исследований о Малере Пауль Беккер, Рихард Шпехт, Пауль Штефан и Гвидо Адлер говорили о нем, как о художнике преимущественно романтического склада. Музыковеды И. Мартынов и В. Смирнов указывают на позднего Малера, как провозвестника музыкального экспрессионизма [7; 13]. И. Барсова в своем фундаментальном труде «Симфонии Г. Малера» рассматривает антиномию «классического» и «неклассического» в искусстве, как явления, являющиеся объектом внимания художника, и относит искусство

Малера к «неклассической» струе [1, с. 25]. В её монографии искусство Малера то определяется как романтизм, то получает название маньеризма или барокко, то именуется экспрессионизмом. Различие терминологии отражает ту сложность и многообразие сущности и форм проявления, которые принимало в различные исторические эпохи искусство с преобладающими «аклассическими» тенденциями. Аклассическое художественное мироощущение отразилось на музыкальной форме его произведений – в ряде случаев эта точка над «і», так ясно ошутимая, например, в симфонизме Бетховена, у Малера оказывается иллюзорной. Так воспринимаются финалы его Пятой и Седьмой симфоний, являющиеся финальными частями по воле автора, но в общей концепции произведения не играющие роль резюме. В этом внешнем отсутствии окончательного вывода в произведениях композитора – суть художественного своеобразия творчества Малера. Это качество можно объяснить с позиции взглядов И. Барсовой, разработанных ею в статье «Проблемы формы в ранних симфониях Г. Малера» [2].

Так, автор считает, что тенденция к открытой форме в творчестве Малера является преобладающей, хотя не во всех областях музыкального языка она проявилась в равной степени. Если в композиционном строении, в фактуре, оркестровке стиль Малера почти без оговорок может быть назван стилем открытой формы, то в области гармонии в нем имеются еще ярко выраженные тенденции к замкнутой форме, которая была характерна для эпохи венского классицизма. Речь идет о таком способе оформления музыкального материала, когда преобладающей оказывается не тенденция к кристаллизации, а динамическая тенденция к движению. Таким образом, отсутствие заключительной идеи в цикле вполне закономерно. Можно предположить, что финал малеровской симфонии – это еще один идейный пласт, мыслимый композитором вне общей концепции сочинения. Можно сказать, что вывод произведения уже рождается в процессе восприятия всего целого и далеко не всегда, поэтому однозначен.

Такие средства организации материалов как тождество, контрастность и расчлененность нашли новое выражение в малеровской «симфонической концепции». Малер, по наблюдению Барсовой, искал такие средства музыкального развития, которые способны были бы создать длительное обновление музыкального образа без изменения его внутренней сущности. В сонатной форме Малера и разработочное, и репризное проведение материала часто оказывает-

ся вариантами экспозиции. Это имеет следствие совмещения в каждом из этих крупных разделов формы, по крайней мере двух функций, то есть полифонию функционального типа, что позволяет провести параллель со стилем Шостаковича, чьим общим методом является «эмоционально-смысловая полифония» [1, с. 346].

Творчеству Г. Малера посвящено огромное количество литературы, в том числе, посвященной аналитическому рассмотрению его симфоний [5; 7–11; 13–16]. Обобщая все наблюдения, которые содержатся в аналитических и эстетических исследованиях творчества Малера, в том числе, соотнося наши наблюдения с концепцией Барсовой, мы можем говорить о трех основных уровнях стилевой антиномичности в творчестве Малера, которые определяют его взаимодействие с ведущими стилевыми тенденциями культуры XX века. Это антиномия «мирового всеединства» – человеческой обособленности как главной музыкальной идеи Малера, объясняющей его равный интерес к неоклассицизму и импрессионизму. Это антиномия «взрослости-детскости» как учености-наивности в образной концепции симфонии, апеллирующая к противостоянию академического-любительского стилей. Третья является антиномия сакрального-профанного, которая отражает взаимодействие позднего романтизма и постромантизма. Также продуктивным нам кажется использование предложенной Барсовой антиномии стиль открытой формы – стиль замкнутой формы. Хотя в работе Барсовой эта антиномия не получает развития и аналитического обоснования, между тем она позволяет обращаться к способам построения музыкального текста и исследовать их с позиции теории «открытого произведения» Умберто Эко.

Творчество Г. Малера идет вразрез с направлениями и стилями австро-немецкого искусства того времени. Главная отличительная черта творчества композитора, отмеченная всеми исследователями, – его высокая духовная, содержательная наполненность, глубина идейно-философских замыслов. Пристальное внимание Малера к миру человеческой души и уход в сферу интимной лирики – все это представляется в свете эстетических и литературных тенденций той эпохи вполне закономерным. Контрасты возвышенного и низменного, прекрасного и ужасного в симфониях Малера сближают его с гуманизмом Л. Толстого и Ф. Достоевского, критичностью Т. и Г. Маннов, с реализмом Ст. Цвейга. Многие исследователи указывают на сложившуюся в конце XIX – начале XX века параллель Малер – Достоевский, различно характеризуя влияние писа-

теля на композитора. И. Барсова указывает на обобщение творчества Малера и Достоевского путем обращения обоих к величайшим нравственным проблемам жизни: «у обоих вопросы совести и веры, добра и зла, жизни и смерти, индивидуальности и общества оказывались неизменными объектами художественного воплощения. В душевной жизни человека Достоевского привлекает не состояние, а процесс и напряжение в высшей его точке. Подобное свойство мы наблюдаем и у Малера...» [1, с. 331]. М. Бахтин говорит о том, что «каждый роман, каждый отрывок произведений Достоевского представляют собой полифоническую систему множества голосов. Его полифония «больная и надтреснутая», глубоко уходящая своими корнями в почву реальной жизни...» [3, с. 581]. Отрицать некоторую родственность этих черт Малеру-симфонисту невозможно, да и сам композитор засвидетельствовал это родство.

Аналогию Малер – Достоевский впервые выдвинул критик А. Оссовский, утверждавший о свойственной Малеру и идущей от психологии Достоевского «притягательности ужаса». К. Розеншильд напротив утверждает, что «гораздо ближе к Достоевскому та образно-выразительная сфера Малера, которую можно было бы определить как своеобразную высокопоэтическую «упоенность душевными муками» человеческих образов его музыки» («Песни об умерших детях»; 1, 2, 6 части «Песни о Земле»; Шестая, Девятая, Десятая симфонии [11, с. 64]).

Страдания человеческой души Малер, подобно Чайковскому, не сводит к традиционному пониманию трагического. Он живет сознанием трагизма жизни и желанием преодолеть этот трагизм, проникнув в мир образов света, счастья, любви и красоты на земле. И в этом произведения Малера близки поздним симфониям Шостаковича, что также усматривается в построении темы, особенностях ее развития, в структуре многоголосия и принципах оркестрового мышления.

Австрийская культура малеровского времени находит отражение лишь в произведениях Р. М. Рильке, чья поэзия наполнена одиночеством и воспеванием смерти. Параллель Малер – Рильке можно усмотреть в преклонении обоих перед красотой и единством мироздания. Показательно, что цикл Рильке «О бедности и смерти» (1903) перекликается по настроению с «Песнями об умерших детях» Малера (1902). Влияние Достоевского на Рильке прослеживается в восприятии последним города как подавляющей силы и одиночества человека в этом городе, что также воплощается в скерцо малеровских (V, VI,

VII, IX) симфоний. Определенная узость кругозора тогдашней австрийской художественной интеллигенции, как бы в нерешительности остановившейся на полпути перед лицом грядущих социальных перемен, может отчасти объяснить тот факт, что явлением той эпохи, наиболее полно отразившим ее дух, оказалась литература. Именно в ней посредством не только конкретного художественного образа, но и конкретно произнесенного слова, запечатлен лик Австрии тех времен. Творчество немецких реалистов, как и творчество Малера, обращено к проблеме человека, смыслу его существования и места в современном обществе. Одной из распространенных становится тема одинокого правдоискателя, ставшего отщепенцем в своей среде. Таковы герои романов Б. Келлермана, Т. Манна, А. Вассермана, Г. Манна. Трагизм, вызванный утопичностью этой идеи, созвучен в произведениях Малера трагическим судьбам литературных героев. Начиная с произведений Бальзака и Грибоедова, едва ли не ведущая тема искусства критического реализма – крушение идейных иллюзий прогрессивно мыслящих героев в столкновении с враждебным им моральным и государственным законом. У Малера, в связи с его тяготением к героическому, оптимистическому мироощущению, трагический исход симфонических коллизий осуществляется лишь в Шестой и Девятой симфониях. Современник Густава Малера – Томас Манн называет его «человеком, в котором воплотились самая серьезная и чистая художественная воля нашего времени». Таким образом, можно наметить еще одну сложившуюся параллель – Г. Малер – Т. Манн. Обвинительный тон романов Манна близок гротескным скерцо Второй и Пятой симфонии Малера, его романы, как и симфонии Малера, наполнены широтой философской проблематики. Такую общность интересов можно объяснить тем, что учителем для Малера и для Т. Манна был И. Гете с его идеей вселенской гармонии и необыкновенным универсализмом художественной природы.

Таким образом, Г. Малер по образу своего мышления и по внутреннему духу своих произведений – типичный представитель рубежной эпохи. Он приходит в музыкальное искусство конца XIX века, как наследник романтизма, однако, условия эпохи, в которую он жил, объясняют целостные опорные музыкально-стилевые тенденции, которые присущи его музыкальному мышлению: поздний романтизм – постромантизм, экспрессионизм – неоклассицизм, импрессионизм – символизм. Таким образом, основная стилевая антиномия «неоклассицизм – экспрессионизм» в творчестве Малера

ра зв'язана з епіфеноменами антиномічного стилевого взаємодіяння взаимопереходності позднього романтизму – постромантизму, імпрессионізму – символізму; можна говорити і про предчувствії постмодерністських смішень високого академічного стилю і «низкого» любительського прикладного.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. Барсова І. Симфонії Г. Малера / І. Барсова. – М. : Советський композитор, 1975. – 495 с.
2. Барсова І. Проблеми форми в ранніх симфоніях Г. Малера / І. Барсова // *Вопросы музыкальной формы*. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 202–260.
3. Бахтин М. Проблеми поезики Достоевського / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1972. – 470 с.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 502 с.
5. Бернштейн Л. Малер – его время пришло / Л. Бернштейн // *Советская музыка*. – 1968. – №3. – С. 113–115.
6. Волков С. Шостакович и Сталин / С. Волков. – М., 2002. – 624 с.
7. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX в. / И. Мартынов. – М., 1970. – С. 49–58.
8. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. Медушевский // *Сов. музыка*. – 1979. – №3 – С. 30–39.
9. Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков / И. Нестьев // *Музыка XX века / [очерки в двух частях. ч. 1, кн. 1.]*. – М., 1976. – С. 72–82.
10. Редепеннинг Д. Малер и Шостакович. / Д. Редепеннинг // *Музыкальная академия*. – 1994. – № 1. – С. 164–169.
11. Розеншильд К. Г. Малер / К. Розеншильд. – М., 1975. – 207 с.
12. Сабина М. Шостакович – симфонист / М. Сабина. – М., 1974. – 477 с.
13. Смирнов В. Зарождение экспрессионизма в музыке / В. Смирнов // *Кризис буржуазной культуры и музыки*. – М., 1972. – Вып. 1. – С. 162–251.
14. Соллертинский И. Г. Малер / И. Соллертинский. – Л., 1932. – 75 с.
15. Тимоценкова Г. Малер : художник и эпоха / Г. Тимоценкова // *Вопросы теории и эстетики музыки*. – Л., 1974. – Вып. 13. – С. 215–238.
16. Флорос К. Мироззрение и симфонизм Г. Малера / К. Флорос // *Музыкальная академия*. – 1994. – №1. – С. 152–155.

Ємельяненко М. Інтерстильові риси симфонічної музики ХХ століття (на прикладі творчого діалогу Д. Шостаковича – Г. Малера). Основні положення статті пов'язані з обґрунтуванням стилевого мислення у музиці як культурно-історичного феномена та з визначенням специфічних рис стильової перехідності у жанровій формі циклічної симфонії на матеріалі творчості Г. Малера і Д. Шостаковича.

Yemelianenko M. Interstyle lines in symphonic music of the XXth century

(for example of creative dialogue D. Shostakovich – G. Mahler). Main article related to the justification style of thinking in music as a cultural-historical phenomenon and identifying specific features of the style of transitivity in genre form a cyclic symphony on creative material of G. Mahler and D. Shostakovich.



УДК 78.01

Г. Дубровская

О ВАРИАНТНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ
С. В. РАХМАНИНОВА В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОМ
ТВОРЧЕСТВЕ

(на примере Элегического трио соль-минор №1)

Статья посвящена проблеме вариантности музыкальной семантики в камерно-инструментальном творчестве С. В. Рахманинова. Анализируется Элегическое трио соль-минор №1; подчеркивается доминирующая, дирижерская роль партии фортепиано.

Ключевые слова: музыкальная семантика, вариантность, вариантный метод, хоровой принцип в камерно-инструментальной музыке, русское начало, кульминационный взрыв, тихая кульминация

Музыка, как искусство звукоизобразительное, непосредственно связана с человеческой речью. А в основе речи, как известно, лежит интонация. Ведь от того, с какой интонацией произнесена та или иная фраза или слово, зависит смысл высказывания и, следовательно, ее слушательское восприятие. Достаточно вспомнить предложенные Г. Нейгаузом три варианта произнесения одной и той же фразы с разными ударениями: «Я играю Шопена», «Я играю Шопена», «Я играю Шопена». Смысл ясен, комментарии излишни. Поэтому, прежде, чем рассматривать вариантность музыкальной семантики С. В. Рахманинова, напомним обозначение термина «музыкальная семантика». «Семантика» (греч. – обозначающий) – 1) значение единиц языка, 2) – раздел языкознания, изучающий значение единиц языка; 3) – один из основных разделов семиотики [2]. Музыкальная же семантика определяет законы музыкального языка, музыкальной знаковой системы.

Вместе с тем, музыка отражает национальные черты каждого языка, связанные с культурой народа, его географическими, этническими и историческими особенностями, и интонация, безусловно, чутко на них реагирует. Неслучайно русская песня воспроизводит плавные линии