

25. Dahlhaus C. *Zur Problematik der musikalischen Gattungen in 19. Jahrhundert* / C. Dahlhaus // *Gattungen der Music in Einzeldarstellungen* / hrsg. von Wulf Arlt. — Bern [etc.], 1973. — 852 S.

ЧЕРНАЯ Е. Б. Система жанров детской музыки: «константы» и «переменные». Рассмотрены возможности экстраполяции системы музыкальных жанров на сферу творчества для детей и о детях, выявлены типологические особенности их выбора и трактовки.

Ключевые слова: музыкальные жанры, детская музыка, «константы» и «переменные», система жанров детской музыки.

ЧОРНА Є. Б. Система жанрів дитячої музики: «константи» та «змінні». Розглянуто можливості екстраполяції системи музичних жанрів на сферу творчості для дітей та про дітей, виявлено типологічні особливості їх вибору та трактування.

Ключові слова: музичні жанри, дитяча музика, «константи» та «змінні», система жанрів дитячої музики.

CHERNAYA E. B. The system of genres of children's music, "constants" and "variables". The possibilities of extrapolation of musical genres on the scope of creative works for children and about children were considered, typological features of their choice and interpretation were identified.

Key words: musical genres, children's music, "constants" and "variables", the system of children's music genres.

УДК 78.071.1

Григорій Ганзбург

ОБРАЗ АВТОРА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

В истории музыки известны такие стилевые системы, в которых определенная комбинация звуков символизирует личность композитора и вводит ее в структуру содержания произведений. Разумеется, в составе произведения фигурирует не сам автор, а его *образ*, переданный в материале данного вида искусства. Звуковой носитель обра-

за автора может создаваться мелодическими, ритмическими, гармоническими, фактурными, тембровыми средствами.

К таким явлениям относятся, в частности, индивидуальные композиторские стили И. С. Баха, Р. Шумана, Д. Д. Шостаковича, где источником темы-символа, своего рода «персонального клейма», послужили сознательно использованные буквенные сочетания, присутствующие фамилии или имена (BACH, SCHA, DSCH), прочитанные как ноты и расшифрованные по системе латинского буквенного обозначения звуков. Такие носители – звуковые символы личности композитора – мы условно называем лейтмотивами «Я» [2] или «Я-мотивами». Они могут служить дополнительным важным источником для формирования образа автора в сознании музыкантов, музыковедов и публики.

При включении образа автора в структуру произведения происходит сложная игра смыслов одновременно в двух планах: содержания и формы, что требует специального аналитического выявления. Для музыковедов такие случаи настолько же важны и интересны, насколько для теоретиков живописи важны случаи обнаружения автопортрета художника среди персонажей многофигурной картины (что может кардинально изменить понимание смыслов). **Цель** настоящей статьи – выявить и истолковать сложные случаи применения лейтмотива «Я», не изученные музыковедением в должной степени. **Объектом** исследования выступает творческое наследие И. С. Баха, Р. Шумана и С. В. Рахманинова. **Предмет** исследования – средства формирования (носители) образа автора в музыкальных произведениях названных композиторов.

Наше первое наблюдение связано с темой BACH – общепризнанным звуковым символом И. С. Баха. Профессор Казанской консерватории Яков Гиршман написал специальную книгу об истории этого символа [4], где он приводит сводку всех случаев использования темы BACH разными композиторами (по состоянию на 1990 год). Согласно сводке Я. Гиршмана, баховедение зафиксировало лишь один достоверный случай использования темы BACH в музыке самого Баха – в неоконченной тройной фуге (Контрапункт XVIII) из цикла «Искусство фуги» и еще четыре сомнительных случая – в клавирных фугах, принадлежность которых Баху оспаривается. А. Майкапар в ста-

ть 2007 года [9] дополнительно указал на применение этой темы также в кульминации Жиги из Английской сюиты № 6.

Однако наиболее важный случай, где, по нашему мнению, Бах применил свою фамильную анаграмму и тем включил себя в структуру произведения, – остался без должного внимания (и понимания) исследователей. Речь идет о теме фуги «Kyrie eleison» (№ 3) из Мессы h-moll.



Я. Гиршман упоминает это место [4, с. 17.] в числе мотивов, ассоциирующихся с темой ВАСН и «имеющих с ней глубокое внутреннее родство» [4, с. 15.]. По нашему мнению, мотив, использованный в начале этой фуги, является «Я-мотивом» Баха, несмотря на то, что не содержит ни одной из букв его «четырёхбуквенного имени» (и не мог бы содержать хотя бы потому, что в тональности си минор нет си-бемоля).

При анализе мы исходим из следующего: 1) ВАСН – не монограмма, но анаграмма, то есть такое слово, в котором буквы могут перекombинироваться, их последовательность может меняться; 2) ВАСН – не только четыре буквы (ноты), но и *мелодическая линия*, ими образуемая, буквы (ноты) при транспозиции в любую тональность меняются, а мелодия остается неизменной; 3) интервалы между звуками темы могут меняться путем замены на энгармонически равные (в этом сказался приобретенный Бахом навык мышления в условиях темперированного строя, где от энгармонической замены интервалов мелодия не меняется).

В соответствии с этими условиями можем утверждать, что начальные звуки темы «Kyrie eleison» (fis-g-eis-fis-gis) образуют ту же самую мелодию, что и анаграмма bach в комбинации b-h-a-b-c. При этом интервал большой секунды (h-a) заменен на уменьшенную терцию (g-eis), а хроматический полутон (b-h) заменен на диатонический (fis-g).

Что может означать в драматургическом плане появление авторского лейтмотива «Я» синхронно словесному тексту молитвы «Господи, помилуй»? Существует известный кинематографический прием «наплыва камеры» (или «наезда камеры»), когда вначале берется общий план (толпа людей), потом средний план (группа людей) и, наконец, крупным планом – одно лицо из толпы. Предвосхищение такого приема находим у Шекспира, где «история сужается в количестве лиц – она доходит до одного человека и вдруг расширяется за все пределы» (формулировка Ю. Тынянова, цит. по: [5, с. 30]). Драматургическая логика первого песнопения мессы («Kyrie eleison»), занимающего в Мессе h-moll Баха три начальных номера, видится такой: первая fuga «Kyrie eleison» – коллективное моление (общий план), второй дуэт «Christe eleison» – голоса группы людей (средний план), третья fuga «Kyrie eleison» – молящийся один человек (крупным планом), где текст говорит: «Господи, помилуй», а мелодия говорит: «Это я, Бах». Смысл такого сочетания: «Это я, Бах, молюсь пред тобой, Господи». Автор при помощи лейтмотива «Я» включает самого себя в ткань произведения. В этом – момент скрытой или явной *рефлексии*. Если опираться на классическое определение, данное рефлексии Вильгельмом фон Гумбольдтом, мы увидим, что сознательное использование при сочинении музыки тем-символов самоидентификации автора – важный композиционный прием, который позволяет создавать, культивировать и опознавать в музыке рефлексию. По Гумбольдту, рефлексия состоит «в различении мыслящего и предмета мысли». «Чтобы рефлексировать, дух должен <...> подобно предмету противопоставиться самому себе» [5, с. 301]. Исходя из этого, можем утверждать, что лейтмотив «Я» в Мессе h-moll И. С. Баха служит инструментом авторской рефлексии. Парадокс в том, что рефлексию мы меньше всего ожидаем встретить в жанре мессы, для которого не характерна индивидуализация и субъективность. «Автопортрет» Баха, вычитываемый в суровой аскетичной теме третьей фуги, его индивидуальный голос, звучащий в этом разделе мессы – уникальный случай создания образа автора в произведении данного жанра.

Второе наблюдение касается анаграммы SCHА, лежащей в основе всех пьес «Карнавала» Р. Шумана. Автор составил эту анаграмму из четырех «музыкальных» букв своей фамилии (SCHumAnn). Но по-

скольку в письме к Генриетте Фойгт [11, с. 230] и в статье о Ф. Листе [10, с. 229] Шуман указал, что при перестановке эти же четыре буквы образуют название города Аш (Asch), все комментаторы «Карнавала» упоминают именно об этом второстепенном значении анаграммы, не обращая внимания на ее основное значение¹. Даже в монографии Д. В. Житомирского [6, 284] и в его комментариях к переписке Шумана [11, с. 612] в связи с данной темой ошибочно сказано о совпадении лишь с *тремя* начальными буквами фамилии композитора (SCH), а не о принадлежности к фамилии всей четырехбуквенной анаграммы. Не зря в письме к И. Ф. фон Фриккену [11, с. 235] буквенный шифр темы «Карнавала» Шуман называет «моя загадка»: как видим, до сих пор в результате неверной разгадки этого шифра пианисты-исполнители и музыковеды-аналитики не «прочитывают» автопортретный смысл пьес «Карнавала». А смысл в следующем: либо каждая из пьес является парным портретом («Шуман и Клара», «Шуман и Шопен», «Шуман и Паганини», и т. д.), либо во всех номерах (а не только в пьесах «Флорестан» и «Эвзебий») – автопортреты самого Шумана в разных обликах. Подобного рода «романтическая автопортретность» пояснена академиком А. И. Белецким: «Байрон был не единственным среди романтиков <...>, который постиг “только один характер” – свой собственный; для романтических героев характерно, что все они, в большей или меньшей степени автопортретны <...>» [1, с. 14]. Случаи использования Шуманом темы SCHА за пределами «Карнавала» еще предстоит исследовать.

Третье наблюдение (относящееся к лейтмотиву «Я» в музыке С. Рахманинова) – самое неожиданное, поскольку музыковедение прежде не выявило монограмм, подтверждающих самоидентификацию композитора, хотя вариант написания фамилии латиницей, которым пользовался Рахманинов (Rachmaninoff), казалось бы, давал хорошие возможности для создания своей «персональной» лейттемы.

Изучая стиль этого композитора, мы интуитивно ощущаем явную личностную, субъективную составляющую его музыки (даже автопортретность во многих моментах). Музыка Рахманинова личност-

¹ Обзор накопившейся литературы о «Карнавале» на русском языке см. в новейшей статье С. И. Зенкевич [7].

нозависима, то есть полна самонаблюдений и самоописаний, самотражений и медитативных погружений в себя, внутренних монологов и диалогов с самим собой, открытого проявления чувственности и моментов рационального самоанализа. Вот почему при исследовании стиля Рахманинова следует искать соответствующие композиционные приемы, языковые средства, элементы музыкальной ткани, несущие и вносящие в произведение семантику аутоперсонафикации.

Существует рахманиновская тема, семантика которой аналогична темам-монограммам, хотя она и не связана, как это традиционно бывало в послебаховских стилях, ни с какой буквенной комбинацией, в том числе с фамилией композитора.

Ключом для раскрытия значений того мелодического комплекса, который выполняет функции лейттемы автора, является малозаметная на фоне крупных рахманиновских шедевров вокальная пьеса, сочиненная «на случай». Речь идет о «Письме К. С. Станиславскому от Рахманинова» – произведении, предназначавшемся явно «не для печати», написанном на собственный прозаический текст в шуточной манере, уместной в дружеской компании или в театральном «капустнике». Однако, именно в этой «периферийной» пьесе композитор единственный раз (очевидно, не намеренно) дал нам «ключ», зафиксировал и расшифровал вербально ту интонацию, с которой он ассоциирует свое «я», как бы назвал мелодическую формулу – аналог своего имени в музыке. О том, что это вышло естественно, безыскусно, спонтанно, а вовсе не было специально рассчитано, продуманно и мастерски скомпоновано, свидетельствует предельная простота, аскетичность (чтобы не сказать скудность) мелодической линии: автор явно не старался искусственно сделать ее краше. На словах «Ваш Сергей Рахманинов» тоном легкой самоиронии композитор «проговорил» ту элементарную интонационную формулу, которую мы находим в разных вариантах во многих его серьезных сочинениях. «Письмо К. С. Станиславскому от Рахманинова» позволяет достоверно установить и осознать ассоциативную связь важнейших моментов рахманиновской музыки с его «я».

В «Письме К. С. Станиславскому от Рахманинова» (такты 34–35) семантизированы четыре варианта темы: 1) в вокальной партии оstinатное чередование основного и нижнего вспомогательного звуков,

расположенных на расстоянии тона, в пунктирном ритме; 2) в фортепианной партии, в правой руке – оstinатное чередование основного и верхнего вспомогательного звуков, расположенных на расстоянии тона в пунктирном ритме, 3) то же, но на расстоянии полутона; 4) в левой руке – то же, но равными длительностями:

Ваш Сергей Рах-ма-ни-нов.

The image shows a musical score for the piece 'Ваш Сергей Рах-ма-ни-нов.' It consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with a 12/8 time signature and a key signature of two flats. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with various melodic lines and ties.

Все эти варианты темы встречаются (разумеется, без словесной подтекстовки) в инструментальной музыке Рахманинова и имеют смысл лейтмотива «Я».

Привожу лишь несколько примеров из Второго концерта:
Тема I части

The image shows the first theme of the first movement of the Second Concerto by Sergei Rachmaninoff. It is presented in three staves: treble clef, bass clef, and a grand staff. The key signature is two flats and the time signature is common time. The theme is characterized by long, sweeping melodic lines with ties across measures, creating a sense of continuous motion.

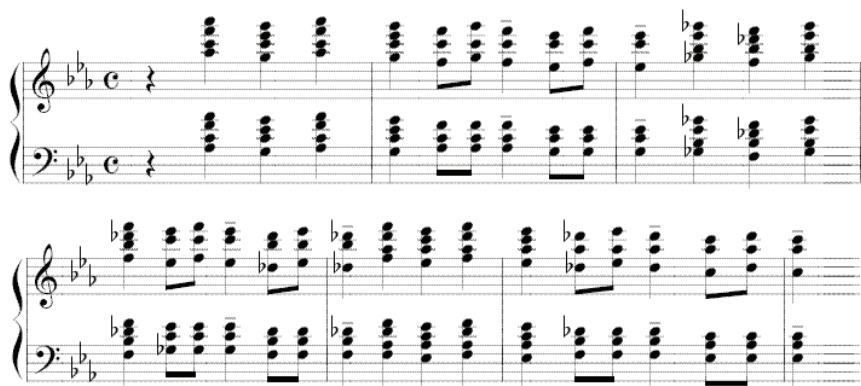
Модификации темы на гранях формы, например:

Two systems of piano accompaniment in B-flat major, 4/4 time. The first system shows a sequence of chords and dyads with some notes tied across measures. The second system continues the sequence, ending with a fermata over a chord in the final measure.

Лейтмотив, встроенный в тему II части:

Three staves of music in A major, 4/4 time. The first staff shows a melodic phrase with a fermata. The second staff shows a similar phrase with a fermata and a 3/4 time signature change. The third staff shows the phrase again, with a box highlighting a specific intervallic pattern.

В III части Второго концерта по существу вся тематическая ткань основана на лейтмотиве «Я» в разнообразных фактурных обликах и с применением приемов мотивно-тематической разработки. Вот, например, вариант, где воплощена идея трехуровневого секвенцирования (движение звуков на секунду вниз внутри мотива плюс секвенцирование мотива по секундам вниз внутри фразы и нисходящее по секундам секвенцирование фразы):



Начальные такты Третьего концерта, начальные такты поэмы «Колокола» – построены на том же лейтмотиве.

Все случаи появления лейтмотива «Я» в этих и других произведениях Рахманинова еще ждут своего программного истолкования, особого для каждого конкретного эпизода. Но общей основой для понимания смысла рахманиновской лейтмотивной техники служит ее связь с рефлексивной стороной музыкального мышления, с теми уникальными свойствами стиля, которые мы определяем как «рахманиновский титанизм» (см.: [3]).

Выводы, следующие из приведенных наблюдений, касаются музыкальной педагогики, анализа содержания музыкальных произведений и практики исполнительства. В классах по всем музыкальным дисциплинам (специальность, оркестр, ансамбль, хор, общее фортепиано, дирижирование, музыкальная литература, история музыки, гармония, инструментовка) педагоги в разных аспектах рассуждают об авторах музыки, используя такие понятия как «авторский замысел», «авторская воля», «авторский стиль», «авторская редакция» и т. д. вплоть до «авторской аппликатуры» и «авторского исполнения». Это означает, что, изучая произведение, мы всегда вынуждены иметь в поле зрения *образ* композитора (заметим, что характерный для музыкальной педагогики «культ личности» автора – явление глубоко позитивное). Педагогическая проблема состоит в том, что *образ* автора

(без которого невозможна адекватная интерпретация произведений) – ни у кого не бывает врожденным или интуитивно данным: образ каждого композитора приходится целенаправленно формировать в ходе учебных занятий по всем музыкальным дисциплинам. Этому в ряде случаев может помочь расшифровка и толкование лейтмотивов «Я».

Формируя в своем сознании адекватный образ композитора на основе расшифровки его лейтмотива «Я», музыканты, музыковеды и слушатели обретают новое (иногда неожиданное) понимание его произведений.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белецкий А. И. *Очередные вопросы изучения русского романтизма* / А. И. Белецкий // *Русский романтизм : сб. ст. / под ред. А. И. Белецкого*. — Л.: Academia, 1927. — С. 5–25.
2. Ганзбург Г. И. *Лейтмотив «Я» в музыке Рахманинова* / Г. И. Ганзбург // *С. Рахманінов: на зламї століть. Вип. 3. / Під ред. Л. А. Трубнікової*. — Харків, 2006. — С. 101–105.
3. Ганзбург Г. И. *Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия* / Г. Ганзбург // *Сергей Рахманинов: История и современность : Сб. статей*. — Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2005. — С. 263–269.
4. Гиришман Я. М. *В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой* / Я. Гиришман. — Казань : Казанская государственная консерватория, 1993. — 108 с.
5. Гумбольдт В. *О мышлении и речи* / В. Гумбольдт // *Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию*. — М., 1984. — С. 301–302.
6. Житомирский Д. В. *Роберт Шуман : очерк жизни и творчества* / Д. В. Житомирский. — М. : Музыка, 1964. — 880 с. — (Классики мировой музыкальной культуры).
7. Зенкевич С. И. *«Карнавал» Р. Шумана в Санкт-Петербурге* / Зенкевич С. И. // *Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект / Отв. ред. Т. А. Шрадер*. — СПб. : МАЭ РАН, 2011. Вып. 6. — С. 333–350.
8. Козинцев Г. *Пространство трагедии* / Г. Козинцев. — Л. : Искусство, 1973. — 232 с.
9. Майкапар А. С. *Мотив В-А-С-Н* / А. Майкапар // *Искусство (Приложение к газете «Первое сентября»)*. — 1997. — № 16.

10. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. статей. В 2 т. Т. 2 А / Роберт Шуман ; сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1978. — 328 с.

11. Шуман Р. Письма. [В 2 т.]. Т. 1. (1817–1840) / Роберт Шуман ; [пер. с нем. А. А. Штейнберг]. — М. : Музыка, 1970. — 720 с.

12. Зенкевич С. И. «Карнавал» Р. Шумана в Санкт-Петербурге // Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект / Отв. ред. Т. А. Шрадер. — СПб. : МАЭ РАН, 2011. Вып. 6. — С. 333–350.

ГАНЗБУРГ Г. Образ автора в музыкальном произведении. Применение лейтмотива «Я» в произведениях И. С. Баха, Р. Шумана и С. В. Рахманинова анализируется как проявление авторской рефлексии и как фактор формирования адекватного образа композитора в сознании музыкантов, музыковедов и публики.

Ключевые слова: автор, композитор, лейтмотив, образ И. С. Баха, образ Р. Шумана, образ С. В. Рахманинова.

ГАНЗБУРГ Г. Образ автора в музичному творі. Застосування лейтмотиву «Я» в творах І. С. Баха, Р. Шумана та С. В. Рахманінова аналізується як прояв авторської рефлексії та чинник формування адекватного образу композитора в свідомості музикантів, музикознавців і публіки.

Ключові слова: автор, композитор, лейтмотив, рефлексія, образ І. С. Баха, образ Р. Шумана, образ С. В. Рахманінова.

HANSBURG G. The image of the author in musical composition. The application of the leitmotif “Myself”, in compositions of J. S. Bach, R. Schumann and S. V. Rachmaninoff, is analysed as a manifestation of the author’s reflexion and a factor of forming an appropriate image of the composer in musicians’, musicologists’ and public’s perception.

Key words: author, composer, leitmotif, reflexion, the image of J. S. Bach, the image of Robert Schumann, the image of S. Rachmaninoff.