

Ярош Ольга Владимировна

СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА "ТАССО" Ф. ЛИСТА: СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА

Статья посвящена анализу симфонической поэмы Ф. Листа "Тассо" в синестетическом аспекте. Синестетический подход как один из актуальных методов современного музыковедения направлен на исследование глубинного уровня музыкального текста. С его помощью в сочинении фиксируются характеристики ключевых моментов музыкального звучания. Направленность на глубинный план музыкального развертывания позволяет выразить идею совмещения времен, показать логику не линейного, но объемного, многоаспектного раскрытия замысла, заключенного в произведении.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/5-2/58.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 5 (43): в 3-х ч. Ч. II. С. 213-217. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

Список литературы

1. Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. Земцовский и А. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
2. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве: сб. ст. Л.: Музыка, 1980. 216 с.
3. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX-XX вв.: очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.
4. Григорьева Г. В. Русская хоровая музыка 1970-80-х годов. М.: Музыка, 1991. 80 с.
5. Жоссан Н. Ю. Особенности претворения фольклорных жанров в русской хоровой музыке второй половины XX – начала XXI века // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2 (11). С. 108-111.
6. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л. – М.: Советский композитор, 1977. 176 с.
7. Котикова Н. Л. Народные песни Псковской области / под общ. ред. С. В. Аксюка. М.: Музыка, 1966. 371 с.
8. Народная традиционная культура Псковской области: обзор экспедиционного материала из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: в 2-х т. Псков: Изд-во Областного центра народного творчества, 2002. Т. 1. 688 с.
9. Народная традиционная культура Псковской области: обзор экспедиционного материала из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: в 2-х т. Псков: Изд-во Областного центра народного творчества, 2002. Т. 2. 816 с.
10. Народные песни Ленинградской области: старинная свадьба Сланцевского района Ленинградской области / сост. А. М. Мехнецов, Е. И. Мельник. Л.: Советский композитор, 1985. 124 с.
11. Пушкина С. И., Григоренко В. М. Приокские народные песни. М.: Советский композитор, 1970. 230 с.
12. Чайран В. А. «Псковская сюита» для балалайки и фортепиано К. Волкова как феномен неофольклоризма // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 2 (28): в 2-х ч. Ч. II. С. 211-215.

**IMPLEMENTING GENRES OF WEDDING MUSICAL FOLKLORE
IN THE CHORAL CYCLE “THE PSKOVIAN ALBUM” BY I. KHODOSKO**

Shubina Ol'ga Anatol'evna

*Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
osha63@mail.ru*

The article is devoted to the phenomenon of the composer's folklorism in domestic choral music – the cycle “The Pskovian Album” by I. Khodosko. This opus was created under the influence of the trend “new folk wave” in the Russian soviet music of the 60-70s of the XX century. Analyzing the choral cycle the author tries to identify the specifics of implementing the principle of the interaction of the composer's creative work and folklore. The paper accentuates one of the typical tendencies of implementing the genres of wedding folklore in this composition – the aspiration of the artist for preserving the original beauty of the source, giving a new lease of life to folk songs.

Key words and phrases: wedding songs; folklore; chorus; interpretation; composer's creative work.

УДК 78.01

Искусствоведение

Статья посвящена анализу симфонической поэмы Ф. Листа «Тассо» в синестетическом аспекте. Синестетический подход как один из актуальных методов современного музыкознания направлен на исследование глубинного уровня музыкального текста. С его помощью в сочинении фиксируются характеристики ключевых моментов музыкального звучания. Направленность на глубинный план музыкального развертывания позволяет выразить идею совмещения времен, показать логику не линейного, но объемного, многоаспектного раскрытия замысла, заключенного в произведении.

Ключевые слова и фразы: синестезия; синестетический метод; романтизм; Ф. Лист; симфоническая поэма; монотематизм; хронотоп.

Ярош Ольга Владимировна, к. искусствоведения

*Красноярская государственная академия музыки и театра
oliga23k1@yandex.ru*

**СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА «ТАССО» Ф. ЛИСТА:
СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА** ©

Симфоническая поэма Ф. Листа «Тассо» принадлежит к числу произведений, основанных на монотематическом принципе, обуславливающим «...образование всего основного тематического материала произведения из одного общего –источника» путем вариационной трансформации последнего» [8, с. 123]. Опора на принцип монотематизма связана с особенностями содержания романтической музыки, такими существенными ее чертами, как слияние объективного и субъективного, непрерывность и интенсивность музыкального развития. Проследить особенности образно-тематического развертывания произведения как непрерывного

внутреннего, спонтанного, наполненного чувственными элементами становления музыкального целого, зафиксировать смысловой диапазон монотематического развития как раскрытия чувственных, эмоциональных нюансов метаморфоз ведущего психологического состояния дает возможность синестетический подход. Данный метод разработан Н. П. Коляденко. Он базируется на исследованиях синестетичности как свойства невербального мышления, представленных в работах А. Веллека и Б. Галеева. Большое значение синестетический подход имеет в исследовании феноменов, обусловленных синтезом искусств [3]. В нашей работе будет задействована лишь одна из трех процедур данного метода – нюансирование музыкального звучания с помощью «Словаря иноmodalных признаков» [1, с. 140-143], включающего фиксацию аудиальных, визуальных, кинестетических признаков и координат звукопространственной среды.

В программе, предпосланной композитором данному сочинению, задается полярность ведущей идеи, обозначенной и в подзаголовке поэмы – «Жалоба и Триумф». Целью композитора было воплощение судьбы великого поэта, страдавшего при жизни и прославленного после смерти. Лист пишет об этом в предисловии к поэме: «Мы... хотели подчеркнуть этот контраст даже в названии нашего произведения и стремились воплотить в нем образ гения, угнетаемого при жизни и сверкающего после смерти лучами славы, уничтожающими всех его гонителей» [Цит. по: 2, с. 46]. Программой данного сочинения могут являться следующие слова композитора: «Тассо любил и страдал в Ферраре; он был отомщен в Риме; его слава поныне еще жива в народных песнях Венеции. Эти три момента неотделимы от его бессмертного образа. Для того чтобы выразить их в музыке, прежде всего надо вызвать к жизни великую тень героя, и теперь еще скользкую по лагунам Венеции; затем надо, чтобы явился его гордый и печальный облик, созерцающий с глубокой тоской празднества Феррары, где зародились его шедевры; наконец, мы последуем в Рим, в «вечный город», увенчавший его лаврами и прославивший его как мученика и поэта» [Цит. по: Там же]. Я. Мильштейн подчеркивает мысль о том, что при всей своей конкретности, последовательности выражения предпосланного ей программного замысла, эта музыка все же в большей степени связана с воплощением внутреннего мира поэта: «...в ней воплощен как бы внутренний мир великого итальянского поэта, личность которого была во многом родственна Листу» [7, с. 163].

В связи с предпосланной поэме программой здесь можно говорить о некоей образной двухчастности, о противопоставлении двух контрастных образных сфер. Но, воплощая концепцию своего замысла, раскрывая внутренний мир героя, Лист создает более сложную, необычную, многоплановую форму, отличающуюся непрерывностью своего развития, и, кроме того, содержащую в себе черты «...цикличности и сонатности, которые сочетаются с подразумеваемой в подзаголовке контрастной ее двухчастностью» [2, с. 52]. В целом исследователи выделяют в поэме четыре основных раздела, которые, с одной стороны, можно представить как части симфонического цикла: сонатное аллегро, адажио, менуэт и финал: «Отступлением от цикличности является... сложно построенная третья часть, включающая в себя неполное повторение музыки второй и первой частей» [Там же].

С другой стороны, в произведении проявляют себя закономерности сонатного аллегро. Об этом пишет в своей книге Г. Крауклис, отмечая, что первая часть поэмы может рассматриваться как «...вступление драматического характера, вторая часть – как сонатная экспозиция лирического плана, где побочная тема становится просветленным вариантом главной (тональное соотношение *c-moll – As-dur*), а заключительная (*E-dur*) дает ее торжественно-героический вариант. Третья часть состоит из короткой разработки, последующего эпизода в характере менуэта (*Fis-dur*) и сокращенной репризы (с тональным соотношением *h-moll – G-dur*), за которой следует возвращение образов вступления (*c-moll*). Четвертая часть выполняет в этой условной сонатной форме роль триумфальной коды (тональность *C-dur*)» [Там же].

Становление образов поэмы отличается непрерывностью развития, которое осуществляется на основе единого тематического источника, одновременно олицетворяющего собой образную свертку целостного произведения. Если попытаться выразить содержание ведущей темы, потенциал которой раскрывается в процессе развертывания музыкального произведения, то ее смысловой диапазон простирается от образов страдания поэта до образов триумфа, ликующей славы и содержит их глубинное единство. В тематическом отношении *инвариант* как основа монотематических преобразований – это мелодия венецианских гондольеров, народная итальянская песня, записанная Листом во время его путешествия по Италии в конце 1830-х гг. (Пример 1). Композитор пишет о том, что «венецианский мотив дышит такой глубокой меланхолией, такой безысходной грустью, что достаточно лишь привести его, чтобы открыть тайну скорбных переживаний Тассо» [6, с. 5].

Пример 1

В целом тема проявляет себя как мрачный, тяжелый, безысходный образ, который создается также посредством интонационно-ритмических особенностей: тема начинается с долго длящегося звука, который с трудом совершает подъем на малую терцию и тут же обессиленно падает вниз, на обостренно звучащий вводный тон и затем заканчивает свое движение дважды повторяющейся скорбной увеличенной секундой в нисходящем триольном движении, с ферматой, на *pp*. Наиболее выразительным моментом этой темы является ход на увеличенную секунду. В. Медушевский пишет о ней (имея в виду ув. 2 в «Страстях по Матфею» И. С. Баха) как об интервале, в котором находит выражение давняя традиция «...музыки скорби, музыки —Срастей», произведений жанра «Stabat mater», многочисленных арий *lamento*» [5, с. 79]. Эта интонация «...кажется, непосредственно исходит от страдающей души героя, рождается его душевными муками. Использование выразительнейшего средства связано с рекомендациями музыкальной риторики, требовавшей для иступленной скорби искать самые напряженные ладовые интонации» [Там же].

Чувственно-конкретное наполнение основной темы в поэме «Тассо» определяется ее изложением в партии басового кларнета на фоне аккордов валторн, которые создают соответствующие ее характеру синестетические нюансы: приглушенное, в *гравитационном* плане, – грузное, тянущееся, тяжелое и в то же время бесплотное звучание, в котором фиксируются объемность и глубинность звуковой плоскости. В изложении скрипок тема приобретает иные межчувственные оттенки: звучание становится более экспрессивным, звенящим, пронзительным, происходит его *визуальное* высветление – в нем возникают светящиеся, вспыхивающие, разгорающиеся звуковые краски, и, кроме того, появляется плотность звука.

В дальнейшем тематическом развитии этого произведения участвуют две интонации данной темы: *1* – ее первая фраза (или же вся тема целиком), на которой основаны начало второго раздела (внутренний мир Тассо), «тема Тассо», вытесняющая менуэт в третьем разделе, и заключительная тема *tutti*; и *2* – нисходящая триольная интонация исходного инварианта, из которой «вырастают» тема вступления, раздел *Allegro strepitoso*, тема менуэта в третьем разделе, первая тема финала.

На основе исходного тематического материала композитор создает в произведении развертывающийся ряд, порождающий разные образные варианты ведущей темы: внутренние страдания главного героя, образ борьбы (раздел *Allegro strepitoso*), просветленный вариант основной темы, менуэт – воспоминание героя, «созерцающего с глубокой тоской праздника Феррары» [2, с. 46] и победный, ликующий, триумфальный образ.

Особенностью тематического развития данного сочинения является то, что тема, являющаяся его источником, появляется здесь не сразу, – на протяжении первого раздела происходит ее кристаллизация. То есть развитие, разворачивание в ряд начинается до появления инварианта. Первый раздел носит вступительный характер, он основан на второй – нисходящей триольной – интонации темы. В конце нисходящего мелодического движения, на котором основан этот тематический элемент, звучит уменьшенная терция, подготавливающая появление увеличенной секунды в основной теме (Пример 2).

Пример 2



Еще одна особенность проявления монотематизма в данном произведении заключается в том, что его образное развитие можно связать с понятием хронотопа (время-пространство, неразрывность пространства и времени). Как известно, этот термин впервые применен М. Бахтиным в анализе литературных произведений и в последнее время активно экстраполируется в искусствоведческие исследования.

Исходная тема поэмы «Тассо» содержит в себе своеобразную *свёртку времён*: соединяет в себе прошлое, настоящее и будущее (заметим, что связь времен выражается даже в музыкальном материале, ставшем основой темы: народная песня как принадлежность традиционной культуры содержит в себе исток, на основе которого композитор создает профессиональную музыку). Начальные два раздела представляют образ героя в настоящем, в первом разделе воплощенном как бы со стороны, с внешней точки зрения, а во втором – представленном «изнутри», как внутренний мир, внутреннее состояние. Третий раздел – это воспоминание о прошлом, четвертый воспринимается как будущее время, или как отвлеченный момент от исходного сюжетного ряда.

Тем самым композитор создает не хронологическое время, являющееся «подобием жизненных реалий», но время специфически художественное, которое «...трансформирует реальное течение жизни» [9, с. 307]. В связи с этим можно привести слова В. Медушевского об особенностях романтической музыки: «Перед нами не классицистский театр, а свободный полет воображения художника» [4, с. 135-136], где на первом плане – «...глубина – в движении спонтанной мысли, в свободных ассоциациях, *свободной игре времен*» (*курсив автора – О. Я.*) [Там же, с. 136]. То есть у Листа становящийся ряд метаморфоз организуется не линейно, но «методом зигзага» (термин Г. Шефера) [10, с. 38-39], в котором возможны возвраты назад, предвосхищения грядущих событий, совмещение времен.

В нашей работе с помощью синестетического метода будет рассмотрен один из наиболее показательных моментов этого ряда – вытеснение темой Тассо менуэта (третий раздел), когда, реализуя свободный хронотоп, методом «зигзага» происходит наплыв одного образа на другой и постепенное исчезновение первого. Переход от воспоминаний о прошлом к настоящему, а затем к будущему времени образует свободный хронотоп, выстраиваемый автором поэмы.

Первая тема третьего раздела – это менуэт, который воплощает образ воспоминаний главного героя (Пример 3). Данная тема появляется в исполнении виолончелей на фоне *pizzicato* (также тембр виолончели). Чувственно-смысловое наполнение этого образа раскрывается через негромкое, мелодичное, певучее, наполненное звучание, дополненное ясными, матовыми оттенками, легким, плавным и гибким движением, *тактильными* признаками глубокого, теплого, бархатного интонирования. Фон *pizzicato* создает впечатление расположенного вдалеке образа, уточняемого *фигуро-фоновыми* параметрами расплывчатого и округлого звукового тела. Затем эту же тему поочередно исполняют скрипки и кларнеты (меняется тембр, следовательно, в соответствии с синестезией «цвет-тембр», меняется краска звучания) – музыка менуэта просветляется, становится более грациозной и легкой.

Пример 3

После этого проведения «наплывом» появляется тема Тассо в исполнении скрипичной группы в контрапункте с темой менуэта, которую исполняют деревянные духовые. Тема Тассо как бы растворяется в менуэте, лишь противопоставляя его интонациям свой песенный распевный характер. Сама по себе она демонстрирует очередную метаморфозу. Ритмо-интонационные изменения в ней – это трехдольность вместо двухдольности, мажорный лад (Си мажор), отсутствие увеличенной секунды. Тема в исполнении струнных в высоком регистре звучит певуче, наполненно, грациозно, ее характер могут дополнить характеристики светящегося, плавного, скользящего звучания. Таким образом, создается светлый образ, который, безусловно, пока еще принадлежит прошлому, воспоминаниям поэта о тех временах, когда создавались его шедевры.

При втором проведении темы Тассо вытесняется, исчезает образ менуэта. Смена тембра (валторны вместо скрипок), лада (си минор вместо мажора) и появление фона, основанного на звучании гармонической фигурации у деревянных духовых и мелодической фигурации у скрипок, приносящего момент взволнованности, значительно меняют характер главной темы – она как бы пустеет, блекнет, в ней появляется сумрачный оттенок звучания, которое можно охарактеризовать через такие черты, как расплывчатое, бледное, мягкое. В то же время в ней заостряется пунктирность, появляется маршевость, придающая образу собранность, который словно внутренне сжимается. В смысловом плане можно предположить, что начинает истаивать светлое воспоминание, вытесняемое возвращением исходного образа страдания и безысходности, которое, появившись исподволь, постепенно завладевает состоянием главного героя целиком.

Третье (вновь мажорное) проведение темы Тассо символизирует стремление удержать светлый образ воспоминания: тема звучит очень взволнованно, в более подвижном темпе, страстно, наполненно, как бы снова расцветает, но ее взволнованность в процессе звучания перерастает в тревожность, происходит волна нарастания звучности. И затем у всего оркестра, где особенно выделяется медь, звучат напористые восходящие интонации по звукам уменьшенного септаккорда, подводящие к повторению *Allegro strepitoso* из первого, вступительного раздела, вслед за которым повторяются и остальные эпизоды этого раздела, выражая крушение иллюзий, отчаяние, возвращение в настоящее. Таким образом, вытеснение менуэта темой Тассо «методом зигзага» реализует возможность свободного хронотопа внутри разворачивающегося ряда метаморфоз исходной темы.

В целом на протяжении этих событий, на этой волне, когда происходит вытеснение одного образа другим, можно говорить и о моменте временного сжатия: первое проведение темы звучит в характере менуэта, во втором – появляется пунктирность, маршевость, олицетворяющая напряженность, в третьем – ускоряется темп. Кроме того, постепенно нарастает звучность – от легкого воздушного звучания, через сумрачную наполненность звучания темы у валторн, – до *tutti* всего оркестра.

Завершающий поэму финал создает образ триумфального ликования. С одной стороны, этот раздел оказывается как бы отстраненным от предыдущего ряда, развертывания событий (в свободном хронотопе поэмы представляющим собой моделирование будущего времени), но, с другой стороны, в основе двух его тем – те же инвариантные интонации, с которыми происходит самая главная, коренная метаморфоза – превращение темы страдания в тему триумфа. В первой теме финала, основанной на втором инвариантном элементе (триольной интонации), происходит изменение ритмических и интонационных параметров (быстрый темп, мажорный лад, исчезновение скорбной ув. 2), которое способствует воплощению радостного, ликующего, полётного образа (Пример 4). Вторая тема представляет собой полное проведение

исходного тематического комплекса (темы венецианских гондольеров), но в преображенном варианте: она звучит в До-мажоре, в темпе *Moderato pomposo*, у оркестра *tutti*, создавая торжественный, жизнеутверждающий характер звучания (Пример 5).

Пример 4



Пример 5



В первой теме триумфа можно заметить ее сходство с менуэтом: обе темы начинаются с одинакового пунктирного затактового скачка на октаву вверх. Этот момент еще глубже подчеркивает единство всех времен, тем самым углубляя единство целого произведения.

Таким образом, рассмотренный в «Тассо» вариант листовского монотематизма ярко демонстрирует соединение внутреннего и внешнего. На глубинном уровне он обнаруживает свою первоначальную, вневременную биполярность, которая на внешнем уровне выражается через стихийное, свободно сопрягающее различные временные планы, развертывание ряда метаморфоз исходной темы. Обращение к синестетическому методу способствовало более адекватному рассмотрению особенностей непрерывного глубинного континуального плана развития музыкальной мысли, наполненного чувственными обертонами, внутренней пульсацией, позволило по-новому взглянуть на романтический принцип монотематизма и заострить такие его ключевые качества, которые создают спонтанный, органичный процесс музыкального становления.

Список литературы

1. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск, 2005. 392 с.
2. Крауклис Г. В. Симфонические поэмы Ф. Листа. М.: Музыка, 1974. 141 с.
3. Лысенко С. Ю. Взаимодействие музыкального и сценического рядов в опере-спектакле (на примере «Бориса Годунова» М. Мусоргского – А. Тарковского) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 1 (39): в 2-х ч. Ч. I. С. 139-143.
4. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
5. Медушевский В. В. Какая наука нужна музыкальной культуре? // Советская музыка. 1977. № 12. С. 78-84.
6. Мильштейн Я. И. Предисловие // Лист Ф. Тассо. Симфоническая поэма: партитура. М.: Госмузиздат, 1955. С. 3-7.
7. Мильштейн Я. И. Ференц Лист. М.: Музыка, 1999. 654 с.
8. Михайлов М. К. О тематическом объединении сонатно-симфонического цикла // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музгиз, 1963. Вып. 2. С. 121-145.
9. Панкевич Г. И. Пространственно-временные отношения в искусстве // Методологические проблемы современного искусствознания. М.: Наука, 1983. С. 299-315.
10. Шевелева С. С. Открытая модель образования (синергетический подход). М.: Магистр, 1997. 48 с.

SYMPHONIC POEM “TASSO” BY F. LISZT: SYNESTHETIC INTERPRETATION OF THE TEXT

Yarosh Ol'ga Vladimirovna, Ph. D. in Art Criticism
Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre
oliga23k1@yandex.ru

The article is devoted to the analysis of the symphonic poem “Tasso” by F. Liszt in synesthetic aspect. Synesthetic approach as one of the topical methods of modern musicology is aimed at the investigation of the deep level of the musical text. With it they register the characteristics of the key points of musical tone. Orientation towards the deep level of musical development allows representing the idea of the convergence of times, showing the logic of not linear but volume, multiple-aspect expansion of the concept enclosed in the composition.

Key words and phrases: synesthesia; synesthetic approach; romanticism; F. Liszt; symphonic poem; monothematism; chronotope.