

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-10.26>

Садуова Алия Талгатовна

"МИФЫ" К. ШИМАНОВСКОГО: К ВОПРОСУ О КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ РЕШЕНИИ ЦИКЛА ПОЭМ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

В статье выявляется степень влияния мифологической основы (трёх фрагментов из поэмы "Метаморфозы" Овидия) на композиционно-драматургическое решение цикла К. Шимановского в целом и каждой из пьес в отдельности. В частности, рассматриваются особенности музыкального воплощения программы на уровне тематизма, формы, мелодико-ритмических средств, фактуры. Выявляются такие особенности, как "обобщение" тематизма, динамизация формы, "сжатия" и "ускорения" к концу формы, "сквозной" ритмический рисунок, тематизация фактуры. Приводятся формы-схемы трёх поэм Шимановского.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/10/26.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 10(96) С. 130-139. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/10/

© 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: hist@gramota.net

SOVIET "INTRODUCTION INTO POST-STRUCTURALISM": IEREMIYA IOFFE'S THEORY OF ART

Rykov Anatolii Vladimirovich, Doctor in Philosophy, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Saint Petersburg University
a.v.rykov@spbu.ru

The article is devoted to the elements of post-structuralism in the heritage of the great Russian art critic and culture expert Ieremiya Ioffe. The semiotic peculiarities of Ioffe's sociology of art, the role of system analysis in his works are assessed. Special attention is paid to the attempt of the scientist to deconstruct the key notions and discourses of art studies. Possible parallels between Ioffe's criticism of historicism and the post-structuralist theory of the second half of the XX – the beginning of the XXI century are revealed.

Key words and phrases: Ieremiya Ioffe; theory of art; post-structuralism; Marxism; totalitarianism; "vulgar sociology".

УДК 787.1/087.2

Дата поступления рукописи: 02.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-10.26>

В статье выявляется степень влияния мифологической основы (трёх фрагментов из поэмы «Метаморфозы» Овидия) на композиционно-драматургическое решение цикла К. Шимановского в целом и каждой из пьес в отдельности. В частности, рассматриваются особенности музыкального воплощения программы на уровне тематизма, формы, мелодико-ритмических средств, фактуры. Выявляются такие особенности, как «обобщение» тематизма, динамизация формы, «сжатия» и «ускорения» к концу формы, «сквозной» ритмический рисунок, тематизация фактуры. Приводятся формы-схемы трёх поэм Шимановского.

Ключевые слова и фразы: К. Шимановский; «Мифы»; Овидий; «Метаморфозы»; поэма; музыкальная картина.

Садуова Алия Талгатовна, к. искусствоведения

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
aliya_saduova@mail.ru

«МИФЫ» К. ШИМАНОВСКОГО: К ВОПРОСУ О КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ РЕШЕНИИ ЦИКЛА ПОЭМ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

К. Шимановский (1882-1937) – выдающийся представитель польской музыкальной культуры XX века. Творчески совмещая самые разные сферы деятельности – композитора, пианиста, музыкального критика, писателя, – он в значительной степени способствовал выдвиганию национальной композиторской школы на европейский уровень. Оценивая значение К. Шимановского, С. Голяховский пишет: «Печальным фактом в истории польской музыки было то, что композиторы второй половины XIX века не сумели удержать высокое положение в европейской художественной культуре, которое завоевал для неё Фридерик Шопен. Гениальное творчество этого композитора прошло как бы над нашей музыкой, хотя вызывало восхищение польских музыкантов... Шимановский своим творчеством поднял польскую музыку до европейского уровня. Он вывел её из тупика, в котором она долгое время находилась» [2, с. 38].

Безусловно, фигура К. Шимановского не столь значима, как, например, А. Шёнберга, Б. Бартока, И. Стравинского [13, с. 154]. И с этим мнением И. Я. Родионовой трудно не согласиться. Вместе с тем «музыкальный облик века включает в себя творчество Шимановского как одного из тончайших лириков своего времени, внесшего в искусство интонацию не столь громкую и смелую, но очень пронзительную и самобытную» [Там же].

Исследователи отмечают, что композитор испытал влияние многих композиторов – Ф. Шопена, А. Скрябина, М. Регера, К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Штрауса, И. Стравинского. Соответственно, его творчество впитало такие направления, как романтизм, импрессионизм, символизм, экспрессионизм, неоклассицизм. При этом «идеалы романтического, лирического искусства не меркли для него никогда» [Там же, с. 159]. И. Я. Родионова считает, что «здесь прежде всего следует определить роль мифа... этой высшей для романтиков формы искусства. Весь композиторский путь Шимановского, – по её мнению, – можно представить как мифотворчество, включающее в себя познание, раскодирование символов мифа, а также его реконструирование, созидание» [Там же].

Интерес к мифологическим сюжетам – античным, ветхозаветным, евангелическим, древневосточным – сохраняется у Шимановского на протяжении всего творчества. Ярким примером обращения к ним являются программные миниатюры. Среди них – фортепианные циклы «Метопы» (по эпосу Гомера «Одиссея»), «Маски» (по разным литературным и мифологическим источникам), три поэмы для скрипки и фортепиано «Мифы» (по поэме «Метаморфозы» Овидия, представляющей собой обширный сборник античных мифов). Все они созданы композитором в центральный период творчества (первый период творчества – 1900-1913 годы – становление личности, стиля композитора; центральный – 1913-1920 годы – характеризуется увлечением восточной и античной культурами; и 1920-1937 годы – воздействием гуральского фольклора). Огромную роль в выборе подобной тематики сыграли личные впечатления композитора, полученные от путешествий в Италию, Алжир, Тунис, на Сицилию, а также эстетика поэтов группы «Молодая Польша», под воздействием которой он в это время находился (представители группы «Молодая Польша» высказывали интерес к античности, различным

древним культурам, в том числе и восточным, к созданию религиозного синкретизма в духе эпохи эллинизма, а также к воссозданию национального польского стиля, в частности гуральского фольклора).

Поэмы «Мифы» (“Myths”, op. 30) Шимановский создавал со своим другом, скрипачом П. Коханьским в 1915 году. В письме к З. Коханьской композитор отмечал: «Мы с Павликом в “Мифах”... создали новый стиль, новую выразительность скрипичной игры» [Цит. по: 10, с. 135-136]. По поводу упоминаемого «нового стиля» С. Голяховский пишет: «В “Мифах” Шимановский сумел извлечь максимум красочности и создать свой оригинальный импрессионистский стиль» [2, с. 67]. Данное произведение является одним из первых примеров сочинений подобного рода. Ведь даже в творчестве такого яркого представителя импрессионизма в музыке, как К. Дебюсси, импрессионистский стиль именно в скрипичной литературе представлен достаточно скупо.

«Мифы» прочно вошли в исполнительскую практику и принесли широкую европейскую известность композитору. Вместе с тем достаточно полного, специального исследования данного произведения на русском языке не существует. В различного рода статьях, очерках, посвящённых творчеству композитора, безусловно, содержатся характеристики «Мифов». Однако все они ориентируются на какую-либо одну особенность сочинения. Так, в статье Н. Котлер, в поэмах выявляются черты импрессионизма [6]. В связи с влиянием А. Скрябина на произведения Шимановского небольшие замечания о цикле «Мифы» высказывает Ю. Хоминьский [19]. Очерки монографического типа И. Никольской [9; 10], С. Голяховского [2], Л. Коколевой [5], «популярная монография» Э. Волинского [1] содержат общую характеристику творчества. Поэтому включающиеся в них сведения по истории создания произведения, программной основе и стилю ограничены. Вся совокупность сведений о поэмах «Мифы» рассредоточена и не даёт характеристику их композиционно-драматургическому решению.

Целью настоящей статьи – определить характер влияния мифологической основы «Метаморфоз» Овидия на композиционно-драматургическое решение цикла и каждой из пьес в отдельности. В частности, рассмотреть особенности музыкального воплощения программы на уровнях тематизма, формы, мелодико-ритмических средств, фактуры.

Три поэмы для скрипки и фортепиано «Мифы» – сочинение программное. Кроме общего заголовка цикла, название имеет каждая из пьес: первая – «Фонтан Аретузы», вторая – «Нарцисс», третья – «Дриады и Пан». Основу их составляют мифы Древней Греции. Литературный источник, послуживший композитору основой для создания цикла – поэма «Метаморфозы» Овидия. Композитор использует из него три сюжета, соответствующие пьесам – об Аретузе и речном боге Алфее, о Нарциссе и Эхо, о Пане и Сиринге [11].

«Метаморфозы» (“Metamorphoses”) Овидия представляют собой своеобразный свод мифов (их свыше 200) в 15 книгах, которые связаны между собой определённой последовательностью. Приведём несколько замечаний литературоведов о них. «Овидий задумал не сборник сказаний, – отмечает И. Тронский, – а сквозное целое, “непрерывную поэму”» [17, с. 395]. М. Никола пишет, что используемые мифы, «содержат мотив превращения и в совокупности своей призваны создать картину мира как постоянного движения и превращения форм живых и неживых. Основой для превращения чаще всего становятся перипетии любви... Волшебство поэмы создаётся мастерским изображением момента превращения. Оно рисуется как зримый процесс, никогда не мгновенный, связанный с постепенным преобразованием форм. Таинство рассказа усиливается тем, что поэт никогда не говорит заранее, во что превратится персонаж, и называние нового существа оттягивается как можно дальше. Всё это создает для читателя впечатление присутствия и погружает его в атмосферу чуда» [8, с. 111]. Как считает К. Полонская, «мифы становятся для Овидия зеркалом человеческой жизни», он создаёт «рассказ о судьбах людей, их заблуждениях, несчастьях, гибели, иногда приводящей к слиянию с природой. Так, через превращение одних форм существования материи в другие восстанавливается нарушенное в мире равновесие» [12, стб. 379].

К. Шимановский лишь частично придерживается первоисточника и, скорее, стремится к передаче самого поэтического стиля Овидия – неуловимости, изменчивости, текучести и непредсказуемости его стиха. Фактически композитор даёт свой пересказ выбранных им сюжетов, моделируя своё представление о «картине мира» данных мифов.

Композитор сохраняет за пьесами жанровое определение литературного первоисточника – поэма. Как известно, данный жанр впервые возник в области литературного творчества и значительно позже проник в сферу симфонической, а затем камерно-инструментальной музыки. О. В. Соколов считает, что если в литературной поэме обычно наблюдается сочетание лирического и эпического начал, то в музыкальной – лирического и драматического. «Лирика накладывает отпечаток на интонационный строй поэмы, а эпическое повествование трансформируется в поступательно-сюжетную драматургию» [16, с. 97]. Данный жанр оказался близок композитору, как и многим художникам XIX и XX веков.

Направленность программы является в большей или меньшей степени общей для всех пьес цикла «Мифы» и образует трёхчастную структуру: экспозиция главного образа (или образов), развитие, приводящее к превращению, и показ изменённого героя. Тип программы приближается к обобщенно-сюжетному. Программа первой пьесы наиболее приближена к первоисточнику. Во вступлении, в ровном движении тридцать вторых можно слышать иллюстрацию речного потока (общие формы звучания – термин Е. А. Ручьевской [14]). Появившиеся на их фоне мотивы у скрипки в высоком регистре ассоциируются с образом Аретузы, плещущейся в воде (раздел А). Средняя часть (В) вносит заметную драматизацию – превращение реки в живое существо – бога Алфея, преследующего Аретузу. Здесь фигурационный тип фактуры (общие формы звучания) выходит за рамки фоновости, рисуя движение воды, и наделяется самостоятельным, тематическим

значением. Рельеф и фон выступают равноправными компонентами. Такое превращение даёт ощущение диалогичности между скрипичной и фортепианной партиями (Аретузы и Алфея).

В кульминации пьесы (в точке золотого сечения – цифры 5, 6) происходит второе превращение, но уже образа Аретузы в источник – фонтан. Третий раздел (A_1) повторяет первую часть. Однако произошедшее изменение не может не отразиться на характере повтора. Тема скрипки перенесена из далекого, высокого регистра в более низкий, словно погружается внутрь воды. Образуется сложная трёхчастная форма (см. Форму-схему 1 в Приложении).

Образное содержание второй пьесы, по сравнению с предыдущей, более статично. Обусловлено это «наблюдением» композитора за одним образом – Нарциссом, любующимся собой в зеркале водной глади. Он стремится поймать своё отражение, если из-за ветра или упавшей слезы этот образ расплывается в воде, «убегает» (первая часть – вступление, А). Невозможность обладать собственным отражением вносит драматизм, конфликт Нарцисса с самим собой (разделы В, С, A_1 , C_1 , B_1). Это придаёт внутреннюю динамику во внешнюю статичность. Момент превращения в цветок обусловил слияние разработочного и репризного разделов (C_1 , B_1 и A_2). Между ними нет четкой цезуры, а сам материал репризы продолжает развивающий тип изложения средней части. Успокоение вносит репризо-кодовый раздел (с появлением тем раздела В – цифра 6), иллюстрирующий результат волшебного превращения: снова любование собой в холодной водной глади, но вместо человека любит себя собой цветок. Форма пьесы относится к смешанному типу, поскольку вмещает черты многих форм: сложную трёхчастную, концентрическую. С. С. Гончаренко пишет, что «статика зеркальности усиливает очарование волшебного, таинственного, магически завораживающего» [3, с. 17]. Внутри средней части обнаруживаются черты зеркальной сонатности (см. Форму-схему 2 в Приложении). Однако при всей симметрии формы в целом данный раздел имеет черты диссиметрии, поскольку содержит сжатия репризных проведений. Такая диссиметрия, как отмечает С. С. Гончаренко, «ведёт к взаимодействию образов в сквозном развитии. Несоответствие “левой” и “правой” частей создаёт динамический профиль формы» [Там же, с. 23]. Происходит её «ускорение» к концу. Момент сжатия приближает данную форму к поэменной (Л. А. Мазель понимает под поэнными (или балладными) формами «более или менее крупные – сопоставимые по масштабу с сонатными *allegro* – односторонние произведения, не укладывающиеся ни в одну из типичных для музыки XVIII и начала XIX века композиционных схем» [7, с. 161]). Л. А. Мазель пишет, что названный тип формы «характеризуется развёрнутым изложением относительно законченных разделов в начале произведения и последующей драматизацией развития, связанной с его ускорением и большей непрерывностью, а также с той или иной трансформацией основных контрастирующих образов и их соотношения в конце произведения» [Там же, с. 164].

В сравнении с предыдущими третья пьеса наиболее отдалена от литературного первоисточника. Шимановский называет её «Дриады и Пан», давая обобщённое воплощение сюжета: влекомые игрой Пана, Дриады приближаются к нему, но, увидев его, в страхе разбегаются. Двукратное появление темы “La Flute de Pan” создаёт впечатление, что между её проведением ведётся рассказ о том, как появилась флейта. И можно предположить, что композитор следует мифу о лесном божестве и Сиринге Овидия: её страхе перед Паном, бегстве от него, превращении дриады в тростник, из которого он и сделал свою флейту. В результате внутри сложной трёхчастной формы во второй и третьей частях образуется дополнительная трёхчастность, благодаря обрамлению этих частей темой “La Flute de Pan” (см. Форму-схему 3 в Приложении).

Кроме определённого композитором жанра – поэмы, – воспроизводящего эпическую сторону произведения, «Мифы» можно отнести к жанру музыкальной картины, поскольку каждая из пьес неотъемлемо связана с образами природы. Согласно О. В. Соколову, особенностью музыкальной картины является «своеобразный динамизм», который имеет две разновидности – статическую и динамическую. Первая – представляет собой процесс длительного созерцания какого-либо живого явления, вторая – это воплощение определённого образа движения. Большинство же произведений, по мнению исследователя, «простирается между этими двумя крайними типами» [16, с. 91]. «Мифы» относятся именно к этому большинству, о чём свидетельствует упомянутая выше программа.

Статичность содержания совмещается с внутренней динамикой превращения. Воплощение этого связано в первую очередь с методами развития. Среди них большое значение имеет вариантность. В. Н. Холопова определяет её как «метод тематического развития, создающий разновидности темы путём обновления каких-либо мелодических оборотов, с возможным расширением или сокращением структуры» [18, с. 150]. В этой связи показательным является развитие тематизма пьес. Например, в «Фонтане Аретузы» наряду с секвентным повтором инварианта темы (*ав* повторяется на м.3 ниже (a_1b_1), с сохранением структуры 2+2) третье построение – v_2 (2+2) – содержит в себе вариантное проведение *в*, основу которого составляет ритмическая зеркальность:



Четвёртое построение – $a_2 a_3$ (2+2) – содержит в себе два вариантных проведения *a*, которое завершается полным истаиванием (*perdendosi*) мелодии темы (партия скрипки). Результатом становится двухчастное построение, где второй раздел представляет собой масштабно укрупнённое проведение инварианта *ав* в обратной последовательности:

ав a_1b_1	$B_2a_2a_3$
22 2 2	4 2 2






Оригинальным вариантом первой части является начальный раздел середины. В нём соединяются мотивы *ав*, но в другой последовательности: *вав вав* с привнесением предваряющего «взлета» скрипки (см. Пример 1).

Пример 1. «Фонтан Аретузы», вторая часть, 'ва'

Вариантный повтор, как известно, членящий фактор. Однако при всей дробности имеется и объединяющий материал. Им является сквозной нисходящий хроматический бас, который пронизывает первую часть пьесы: *dis-d-cis-c-ces-* / развитие (v_2): *ces-c-f-as-ces* / *-b-a-gis* (см. цифру 1).

Аналогичным примером объединения во второй пьесе служит нонаккорд с расщеплённой секстой, который предваряет появление темы во вступлении, являясь тематической гармонией (см. Пример 2).

Пример 2. «Нарцисс», вступление, тема (a)

Внутри каждой пьесы имеется интонационно-ритмическое родство. Например, «Фонтан Аретузы» развивается на протяжении всей формы различные варианты ритмо-интонаций темы первой части. Среди них – ритмическая фигура  (см. цифру 3), движение по хроматизмам (см. такт 46). Тема второй пьесы, представленная тремя ритмоинтонационными фигурами – ; ;  (см. Пример 2) – выстраивает и komponует весь тематизм. Например, в разделе В, вычленяются из основной темы движение восходящей б.2 и пунктирный ритм . Накладываясь друг на друга, они превращаются в фон для более напевной мелодии. Подобное варьирование подчинено программе и иллюстрирует малейшие искажения отражения Нарцисса в воде (см. Пример 3).

Пример 3. «Нарцисс», первая часть, раздел В

Примерами сцепления различных мотивов друг с другом могут служить разделы С₁, В₁, А₂, а также В+С, который можно назвать репризо-кодой, поскольку в нём в сокращённом виде проходят фрагменты тем разных частей формы как единый тематический материал, логично завершающих пьесу. Давая итог всему развитию, в репризе-коде проводятся тема с, за ней отрывок в и следом фрагмент а (см. Пример 4).

Пример 4. «Нарцисс», репризо-кода (от цифры 7)

Наибольший контраст представлен между темами третьей пьесы. Но и здесь можно наблюдать интонационно-ритмическое родство. Например, в первой части тема в развивает мотив из а, давая ее лирический вариант (см. Пример 5).

Пример 5. «Дриады и Пан», первая часть

The image shows a musical score for Example 6, consisting of two systems of staves. The top system includes a violin part and a piano part. The violin part starts with a dynamic of *p* and a marking of *dolcis.*, followed by a section marked *sf dolciss.* and a key signature change to B-flat. The piano part begins with *pp* and *poco cresc.*, then moves to *subpp*. The bottom system continues the piano part with *poco accel.* and *subsf* markings, ending with a *(senza Ped.)* instruction.

Ритмическая фигура *b* в какой-то мере возникает вновь в теме *g* (см. Пример 6).

Пример 6. «Дриады и Пан», вторая часть (В), тема 'g'

The image shows a musical score for Example 7, consisting of two systems of staves. The top system includes a violin part and a piano part. The violin part starts with a dynamic of *p* and a marking of *cresc.*, followed by a section marked *Poco meno. molto espress. ed appassionato*. The piano part begins with *Poco allarg.* and *p*, then moves to *f* and *sf*. A box with the number '7' is placed above the violin staff. The bottom system continues the piano part with *Poco meno. molto espress. ed appassionato* and *f* markings.


Партия фортепиано данного примера ритмически и интонационно напоминает тему *c* первой части (см. Пример 7).

Пример 7. «Дриады и Пан», первая часть, тема 'с'

The image shows a musical score for Example 7, consisting of two systems of staves. The top system includes a violin part and a piano part. The violin part starts with a dynamic of *pp* and a marking of *dolciss.*, followed by a section marked *(poco sostenuto) (grazioso)*. The piano part begins with *pp* and *dolciss.*, then moves to *(con Ped.)* and *(staccato senza Ped.)*. The bottom system continues the piano part with *poco sosten.* and *pp* markings, ending with a *dolce con Ped.* instruction.

Основу процесса интонационного развития составляет вариантный принцип преобразования материала. Вычлняются отдельные мотивы из основной темы (или нескольких тем), которые подвергаются всевозможным вариантным сочетаниям. В. А. Цукерман пишет, что вариантное развитие предполагает «непрерывное обновление в рамках некоей единой по общему характеру сферы» [20, с. 88]. Среди способов варьирования – многократный повтор какой-либо одной интонации, перестановка последовательности мотивов, соединение фрагментов мотивов разных частей в единую тему, а также полифоническое (контрапунктическое, имитационное, каноническое) сочетание тем. Более того, «наклонность к переменчивости воспринимается

как внутренняя тенденция музыкальной мысли, пластичной, способной меняться, оставаясь по сути самой собой» [Там же]. Вариантность развития соответствует программному содержанию поэм, поскольку позволяет иллюстрировать малейшие изменения образа. Это отвечает главной особенности вариантности, выделяемой В. А. Цуккерманом: «Образное единство при разветвленности воплощений единого» [Там же, с. 89]. Саму вариантность он определяет как «совмещение свободы преобразований (в частности мелодических и структурных) с сохранением целостности и близкой образной связи» [Там же].

Связи трёх пьес выражены интонационной и ритмической сферами. Так, среди общих ритмических фигур наиболее значима  (см. Примеры 1, 3, 4, 8).

Пример 8. «Дриады и Пан», вторая часть, тема связки



Важной среди интонационных связей является уже отмечаемое выше движение по хроматизмам (см. Примеры 1, 3, 4, 5, 6). Отношение композитора к нему особое. Хроматизм выступает основой баса (см. «Фонтан Аретузы», 1 часть), частью тем (см. Примеры 2, 6, 7), подголоском (см. Пример 9), материалом пассажей (см. Пример 1), тремолирующих глissандо (см. каденцию пьесы «Фонтан Аретузы»), многочисленных трелей (см. цифру 4 пьесы «Дриады и Пан»).

Пример 9. «Фонтан Аретузы», первая часть, 'a₁ в₁'



В «Мифах» можно обнаружить черты динамической формы. Стремление композитора показать осязательность образа, передать малейшие его изменения обусловили использование вариантного и сквозного типов развития. Это придаёт форме текучесть. Непрерывность действия в большинстве случаев обеспечивают многочисленные связки. Например, в первой пьесе истаивание скрипичной темы предыдущего раздела одновременно наслаивается на нарастание фортепианной партии, которое можно считать принадлежностью следующего раздела (см. Пример 10).

Во второй пьесе отсутствие чёткой цезуры между второй и третьей частями, напряжённость, неустойчивость материала репризы дают ощущение плавного их перетекания. Благодаря этому становится «зримым» момент превращения: фактура первой части постепенно возвращает свой первоначальный облик в репризе, достаточно долго сохраняющей отдельные истаивающие интонации средней части. В результате происходит динамизация формы. Наступающее вскоре успокоение на первый взгляд свидетельствует о начале репризы. Однако явно заключительный тип изложения вносит кодовость, образуя репризо-кодовый раздел. Он обобщает тематизм пьесы, «снижая» её динамизм (см. цифры 6, 7; Пример 4). Таким образом, первая часть АВ в репризе распадается на два противоположно направленных построения. Один – в сторону динамизации, другой – в сторону ослабления. То есть, раздел А₂ направлен к средней части, а В – к репризо-коде обобщающего

типа. В последней, как уже отмечалось выше, проходит весь основной тематизм в сжатом виде. В. А. Цуккерман отмечает, что «смысловое значение таких динамически сниженных отражений – воспоминания, “тьнь былого” – очень близко по духу ослабленным репризам. Отсюда вытекает и близость таких реприз типу реприз-коды, рисуящему картину свёртывания. Отсюда же устанавливается их связь с принципом сокращения и усечения реприз... сокращение репризы может выступать, как самостоятельный способ ослабления – даже и без большого громкостного сдвига» [21, с. 109].

Пример 10. «Фонтан Аретузы», связка между первой и второй частями

Средствами динамизации и ослабления служат схожие, но разнонаправленные явления. Среди средств внешнего порядка большое значение имеет громкость, фактура, темп. Так, достижение кульминации (до *fff*), насыщенность фактуры в границах большого диапазона, взволнованность характеризуют динамизацию в разделе *A*₂. Наоборот, тихая динамика, прозрачная, разреженная фактура, успокоение создают условия для «иставивания» в разделе *B*. Характеризуя ослабленные репризы, В. А. Цуккерман пишет, что она «появляется, как реакция на большую взволнованность предшествующей, то есть средней части» [Там же]. Благодаря перетеканию второй части в третью, а третьей – в кодю наблюдается использование такого средства внутреннего порядка, как «прогрессирующее сжатие» [Там же, с. 66]. Оно подчеркивается ещё и тем, что значительно сжат материал средней части, до появления темы *a*. Это сокращённая зеркальная реприза сонатной формы, образующейся внутри второй части.

Третья пьеса даёт свой вариант примера сжатой репризы – конспективный тематический показ основных тем пьесы: к репризным проведением тем первой части добавляются методом сцепления темы средней части. Они представляют собой как протяжённые фрагменты, так и небольшие, служащие материалом «допевания» фраз (см. цифру 12).

Переход от одного раздела в другой незаметен, как и у Овидия. Структурная разомкнутость большинства разделов, частей, приводящая в результате к сквозному развитию, сближает музыку с поэзией – текучестью, изменчивостью стиха драматурга – и становится условием для метаморфоз. Следование такой особенности программы обеспечивает аналогичное свойство музыкальной драматургии (имеется в виду музыкальная драматургия в понимании её Л. Казанцевой, как процесса взаимодействия музыкальных образов [4, с. 193]). Вместе с тем, как отмечает Э. Волынский, «в “Мифах” импровизационная свобода, продиктованная волей непосредственного импульса, многоцветность и текучесть как бы втиснуты в конструктивную систему и подчинены дисциплине равновесия» [1, с. 32].

Динамизация формы, черты которой обнаруживаются особенно во второй и третьей пьесах, создаёт основание для изменения временного ритма в созерцании статического образа, своеобразного сжатия временных рамок в зримом восприятии подвижной музыкальной картины. «Характернейшая черта музыкальной картины, – пишет О. В. Соколов, – особое взаимопроникновение динамики и статики, создающее иллюзию проплывающего перед взором слушателя картин» [15, с. 38-39]. Такое понимание картины близко эстетике импрессионистов, когда художники стремятся запечатлеть мгновенно увиденное изменение в природе, уловить движение воздуха.

Благодаря динамизации формы картина словно оживает. Во многом это оживление передаётся путём применения вариантного метода развития музыкального материала. С помощью данного метода тематизм преобразуется, показывая главного персонажа в различных обликах: Аретузу, превращённую в конце пьесы в источник, Нарцисса – в цветок, Дриаду Сиригу – во флейту. В то же время изменение героя происходит благодаря какому-либо внешнему воздействию: на преобразование Аретузы в источник – преследование бога Алфея, на превращение в цветок Нарцисса – его собственное отражение в воде, на создание флейты – мастерство Пана. Таким образом, можно наблюдать двухэлементную, в большинстве своем бесконтрастную драматургию в каждой поэме. Бесконтрастность обусловлена родственностью сопоставляемых тем (в связи

с родственностью самих образов), преобладанием экспозиционности над разработочностью. Последнее обстоятельство тесно сопряжено с повествовательностью, эпичностью. Неслучайно композитор сохраняет за пьесами жанровое определение литературного первоисточника – поэма.

Список источников

1. **Вольнский Э.** Кароль Шимановский (1882-1937): краткий очерк жизни и творчества: популярная монография. Л.: Музыка, 1974. 88 с.
2. **Голяховский С.** Кароль Шимановский // Голяховский С. Кароль Шимановский. Ивашкевич Я. Встречи с Шимановским / ред. И. Бэлзы; пер. И. Свириды. М.: Музыка, 1982. С. 38-74.
3. **Гончаренко С. С.** Драматургические и композиционные принципы концентрической музыкальной формы: лекция по курсу анализа музыкальных произведений / ред. А. Г. Михайленко. Новосибирск, 1984. 52 с.
4. **Казанцева Л. П.** Музыкальная драматургия // Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие. Астрахань: ИПЦ «Факел», 2001. С. 192-224.
5. **Кокорева Л. М.** Кароль Шимановский // Кокорева Л. М. Музыкальная культура Польши XX века. Кароль Шимановский. Витольд Лютославский. Кшиштоф Пендерецкий: очерки. М.: Редакционно-издательский отдел, 1997. С. 7-39.
6. **Котлер Н.** Импрессионистские черты стиля Кароля Шимановского // Проблемы музыкальной науки: сб. статей / ред. кол. Г. А. Орлов, М. А. Тараканов, Ю. Н. Тюлин и др. М.: Советский композитор, 1973. Вып. 2. С. 265-300.
7. **Мазель Л. А.** Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Мазель Л. А. Исследования о Шопене. М.: Советский композитор, 1971. С. 161-208.
8. **Никола М.** Овидий // Зарубежные писатели: библиографический словарь: в 2-х ч. / ред. Н. П. Михальской. М.: Просвещение; Учебная литература, 1997. С. 110-111.
9. **Никольская И. И.** Творческий путь Кароля Шимановского // Кароль Шимановский. Воспоминания. Статьи. Публикации / ред., сост. И. Никольской, Ю. Крейниной. М.: Советский композитор, 1984. С. 151-167.
10. **Никольская И. И.** Шимановский // Музыка XX века: очерки: в 2-х ч. / отв. ред. Б. М. Ярустовский. М.: Музыка, 1987. Ч. 2. 1917-1945. Кн. 5 (А) / ред. М. Г. Арановский, Д. В. Житомирский. С. 111-147.
11. **Овидий.** Метаморфозы. Кн. 1, 3, 5 / пер. С. В. Шервинского; примеч. Ф. А. Петровского // Публии Овидий Назон. Собрание сочинений: в 2-х т. СПб.: Студия биографика, 1994. Т. 2. С. 26-115.
12. **Полонская К. П.** Овидий // Краткая литературная энциклопедия: в 9-ти т. / гл. ред. А. А. Суркова. М.: Сов. энциклопедия, 1968. Т. 5. МУРАРИ – ПРИПЕВ. Стб. 378-380.
13. **Родионова И. Я.** Поздний период творчества Шимановского и судьба романтической эстетики в XX веке // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: сб. статей: в 2-х т. Нижний Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 1999. Т. 1 / сост., ред. Б. Гецевел, Т. Сиднева. С. 154-172.
14. **Ручьевская Е. А.** Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
15. **Соколов О. В.** Проблема типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. С. 12-58.
16. **Соколов О. В.** Программная музыка // Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры: монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. С. 88-106.
17. **Тронский И. М.** Овидий // Тронский И. М. История античной литературы: учеб. / отв. ред. Н. А. Чистякова, В. Н. Ярхо. Изд-е 4-е, испр. и доп. М.: Высшая школа, 1983. С. 391-398.
18. **Холопова В. Н.** Вариантная форма // Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб.: Лань, 1999. С. 150-153.
19. **Хоминский Ю.** Шимановский и Скрябин // Русско-польские музыкальные связи: статьи и материалы / ред. И. Бэлзы. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. С. 375-433.
20. **Цуккерман В. А.** Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. Изд-е 2-е. М.: Музыка, 1987. 239 с.
21. **Цуккерман В. А.** Динамический принцип в музыкальной форме // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды: в 2-х вып. М.: Советский композитор, 1970. Вып. 1. С. 19-120.

Приложение

Форма-схема 1. «Фонтан Аретузы»

Вступ.	А	В	св.+вступ.	А ₁	кода
8 т.	20 т.	45 т.	12 т.	17 т.	14 т.
	ав а ₁ в ₁ в ₂ а ₃ а ₄ св.	вав вав аа ₁ св. а(а+в) св. с(а+в)	св.	ав а ₁ в ₁ в ₂ а ₃ а ₄	Св.
	22 2 2 4 2 2+2 2	322 22233 2 2+2+3 1 6 2+2+7	4+9	22 2 2 4 2 3	2 3+1+8

Форма-схема 2. «Нарцисс»

I часть		II часть				реприза	репризо-кода	
Вступ.	А	В	С	А ₁	С ₁	В ₁	А ₂	В+С
		Г.п.	П.п.	эпизод	П.п. в сокращении	Г.п.		
3 т.	19 т.	26 т.	19 т.	15 т.	14 т.		26 т.	16т.+10т.
	аа ₁ а ₂	в в ₁	с d d+a	а ₃ а ₄	с ₁	в ₂	постепенный возврат А: →	в ₃ +а с+в+а
	6 5 8	12 14	4 10 5	8 7	10	4	4+4+4 4 10	10+6 4+2+4

Форма-схема 3. «Дриады и Пан»

Вступ.	A	B				A ₁	кода
10 т.	44 т.	65 т.				26 т.	12 т.
		обрам- ление	средний раздел			обрам- ление	
	авв ₁ а ₁ сс ₁ da ₂ d ₂ e	La Flut de Pan	fcв.(a)gg ₁ f ₁ св.g ₁ св.	a	f+g f+g	a ₂ b ₂ f ₂ ef ₂ e	La Flut de Pan
	643 3 34 32 3 13	4	10 4 444 6 4 8	10	3+4	2 3 3 2210	f вст.
							4
							3 9

K. SZYMANOWSKI'S "MYTHS": ON THE COMPOSITIONAL AND DRAMATURGIC SOLUTION OF THE POEMS CYCLE FOR VIOLIN AND PIANO

Saduova Aliya Talgatovna, Ph. D. in Art Criticism
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
aliya_saduova@mail.ru

In the article, the degree of influence of the mythological basis (three fragments from the poem "Metamorphoses" by Ovid) on the compositional and dramaturgic solution of the cycle by K. Szymanowski in general and of each of the plays individually is identified. In particular, the peculiarities of the program musical embodiment at the level of thematic invention, form, melodic-rhythmic means, and texture are considered. The author reveals such peculiarities as "generalization" of thematic invention, dynamization of form, "compressions" and "accelerations" towards the end of the form, "prevailing" rhythmic pattern, subjecting of the texture; and presents the forms-schemes of three poems by K. Szymanowski.

Key words and phrases: K. Szymanowski; "Myths"; Ovid; "Metamorphoses"; poem; musical picture.

УДК 7; 78.01

Дата поступления рукописи: 20.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-10.27>

В статье подробно рассматривается феномен музыкально-эстетического вкуса как необходимая составляющая становления личности музыканта. В работе раскрываются общие моменты и различия в трактовках эстетического вкуса в трудах отечественных исследователей – В. И. Даля, А. И. Бурова, П. С. Гуревича, А. А. Беляева, Б. Т. Лихачева. Развитие эстетического вкуса оказывается предметом исследовательского интереса, потому что от него напрямую зависит эффективность музыкального обучения и воспитания. Цель настоящей работы – на основании уже имеющихся теоретических знаний изучить механизмы становления эстетического вкуса в отечественной музыкально-педагогической практике.

Ключевые слова и фразы: эстетическое развитие; эстетический вкус; становление личности; музыкальная педагогика; эстетические потребности.

Седашова Наталья Владимировна

Санкт-Петербургский государственный институт культуры
linkastar58@gmail.com, natali1931@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВКУС КАК ФЕНОМЕН И МЕТОДЫ ЕГО РАЗВИТИЯ

Задаваясь вопросом о процессах и результатах развития личности в аспекте становления той её стороны, которая связана с художественно-эстетическими воззрениями человека, необходимо, в первую очередь, прояснить, что именно подразумевается под понятием эстетического вкуса. Данная понятийная категория встречается в теории разных научных сфер, а также имеет ряд определений, изложенных различными авторами в знаниях общенаучного характера.

Обратимся к авторитетным отечественным источникам. Так, автор «Толкового словаря живого великорусского языка» В. И. Даль дает определение категории вкуса как эстетической единицы, называя этим термином «понятие о прекрасном в искусствах, чувство изящного, красоты, приличия и угодливости для глаз» [8, с. 60]. Очевидно, что это определение В. И. Даль рассматривает не только в контексте восприятия предметов искусства, но и как реакцию на созерцание иных проявлений внешнего мира, вызывающих приятные ответные эмоции, не заключенных только лишь в художественном их воплощении, но и в присутствующих повсеместно вокруг нас.

Другое определение понятия эстетического вкуса дает А. И. Буров в своей статье о системном подходе к эстетическому воспитанию, понимая его как «относительно устойчивое свойство личности, в котором закреплены нормы, предпочтения, служащие личным критерием для эстетической оценки предметов или явлений» [3, с. 17]. Эта позиция демонстрирует относительно современный подход к пониманию данного вопроса, так как она была сформулирована сравнительно недавно – в последней трети XX столетия. Здесь,