

Министерство культуры Российской Федерации
КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. Н. Г. ЖИГАНОВА

ИСТОРИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ КАЗАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

*К 70-летию кафедры истории музыки
Научные труды Казанской консерватории*

Выпуск третий

Казань 2019

ио- нта- энб- ич- но- бо- зой- вы- по- ми- ца- за- ши- чо- ос- и- ой- гла- гва- см- ин- ия- гч-

тории музыки) звучаний, интонаций, ритмов, фактурных, гармонических деталей.

б) Еще одним аспектом функционирования ономафонии является использование ее на языково-речевом уровне, то есть растворение монограммы во всей музыкальной ткани произведения. Монограммы в таких случаях определяется как естественный элемент музыкального языка, как характерная словарная лексема языка. В такой роли выступают почти все случаи высотных транспозиций и интонационных вариантов монограммы («растягиваний» или «сгущений»), пермутаций, пропуска звуков и др.), а также операциональные формулы и сочетания. Очень часто монограмма является своеобразным «сгущением» стилизованного «поля» композитора, например, монограмма ВАСН это и характерная хроматическая интонация его стиля, и один из важнейших символов – символ креста, так часто в разных интервальных сочетаниях встречающийся у Баха. Монограмма DSCH – это фактически характерный тетрахорд «шостаковичского лада» (фригийского пониженного) в форме выровненного ряда (модуса):

h c d e s (f) f i s g a b
1 2 1 1 2 1

Поэтому пронизанность всей ткани такой формулой задана ладным и интонационным стилизованным строем мышления композитора.

Подводя итоги, отметим, что, с одной стороны, феномен ономафонии в искусстве XX – начале XXI века можно рассматривать как восполнение недостающего, исчезающего личностного, индивидуального начала. Но это лишь одна сторона проблемы. С другой стороны возможно, это своего рода новая концепция композиторского творчества: мышление именами собственными, когда художник обращается к истории музыки, к великим именам прошлого («память культуры» к корням, к интонациям, – все это определяет метаисторический статус современного музыкального мышления, культурологический статус творчества (по В. Тарнопольскому). В связи с этим, может быть

ном искусстве XX века? Или о новом композиторском направлении? Не есть ли это определенный шаг, ступень и возвращение к музыке антично-средневекового статуса Космоса, общего порядка, средневековой рационалистской традиции творчества? Ведь современные произведения с тайнописью имен несут эзотерический характер, и музыкальные шифры в них раскрываются лишь при анализе нотного графического текста; в них усилена роль конструктивного начала, и поэтому они – противоположность эстетики импровизации. Или, может быть, это этап, когда современные композиторы «спасают» музыку письменной традиции, которая перестала быть единственным средством существования в музыкальной культуре XX века? Возможно, что это поиск существования новых форм и жанров музыки письменной традиции? Это всего лишь гипотезы, к которым и обращена настоящая статья.

Л. Г. Сафуллина, Л. И. Салихова, Г. И. Батыршина

КАРИКАТУРА КАК СРЕДСТВО ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ¹

Карикатура как средство выражения отношения к явлениям действительности с давних пор используется в журналистике. Наряду с политическими, социальными и бытовыми карикатурами, большое распространение получили музыкально-сатирические изображения. Обширную и наиболее интересную их часть с точки зрения истории музыки и педагогики художественного образования представляют карикатуры, посвященные конкретным композиторам, исполнителям и произведениям. Осуществляя визуальную коммуникацию, они несут

¹ Статья написана по материалам публикации: Salikhova L. I., Safullina L. G., Baturshina G. I. Caricature as Means of Visual Communication. *Journal of Music Research*, 2013, vol. 25, no. 1, pp. 1-10.

в себе значительный объем эмоциональной информации, обеспечивают быстроту восприятия и осмысления интерпретируемых объектов.

Жанр карикатуры сравнительно поздно стал объектом специального изучения у российских ученых. В начале XX в. издан труд А. В. Швырова «Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней». В советский период русскую карикатуру освещали Л. Р. Варшавский, Г. Ю. Стернин, И. Г. Ямпольский; французскую – В. М. Полевой. Теоретические аспекты карикатуры рассматривал Б. Р. Виллер; практические – художники-карикатуристы Б. Е. Ефимов и Л. С. Самойлов. На рубеже XIX–XX вв. появляются диссертации М. Хамадах, А. М. Ариас, А. С. Айнутдинова, Е. А. Артёмовой, Ю. С. Чаплыгиной; статьи и монографии А. Г. Голикова, М. М. Златковского, Т. Н. Игнатевой, Е. С. Кривенькой, А. Назль, А. А. Орлова, В. А. Казаневского, Л. З. Письман, Е. С. Сониной, где карикатура изучается с философско-эстетических, семиотических, лингвистических позиций.

Однако мало кто из авторов касался карикатур музыкального содержания. Назовем книгу Джона Гран-Картере¹; статью Илиоса Хриссоидиса²; очерк Л. А. Миллер и Т. З. Сквирской к факсимильному изданию Альбома карикатур на М. И. Глинку Н. А. Степанова³; статью Е. Н. Рудаковой⁴; раздел «Музыканты улыбаются» «Краткой энциклопедии карикатуры»⁵. Очевидно, что шаржи и карикатуры как изобразительный компонент музыкальной журналистики XVIII–XX вв. нуждаются в научном осмыслении.

¹ *Grand-Carteret J. Richard Wagner en caricatures. Paris, 1892.*

² *Chrissochoidis I. Handel, Hogarth, Goupy: artistic intersections in early Georgian England // Early Music: Oxford Journals. 2009. Vol. 37. Issue 4. P. 577–596.*

³ М. И. Глинка: Альбом карикатур Н. А. Степанова / Ред., вст. очерк Л. А. Миллер, Т. З. Сквирской. СПб., 2005.

⁴ *Рудакова Е. Н. Прижизненные изображения Глинки // М. И. Глинка: Сб. статей. М., 1958. С. 234–314.*

⁵ Краткая энциклопедия карикатуры: из истории юмора и сатиры в графике

Музыкальная изосатира обращена к современному музыкальному процессу, составляющими которого являются новые события музыкальной жизни и явления прошлого, вошедшие в фундамент музыкальной культуры. Как и в целом арт-журналистика, музыкально-сатирические изображения преследуют популяризаторскую и пропагандистскую цели. Не рассчитанные на долготлетие карикатуры воздействуют кратко, отражая смещение ценностных ориентаций, становясь чутким барометром общественного мнения в области искусства. Их отличает наглядность, способность непосредственно апеллировать к эмоционально-чувственной сфере человека.

Первые карикатуры на музыкантов, возникшие в начале XVIII века, играли роль художественной хроники, сообщая публике сведения о популярных музыкантах того времени. Отпечатанные литографским способом, иногда сопровождаемые пространными подписями, они выполняли функцию демократичных и доступных для всех словес населения информационных материалов. Настоящий расцвет музыкальные карикатуры переживают во второй половине XIX – начале XX в., когда начинается их массовая публикация в иллюстрированных изданиях. Созданные в сжатый срок рисунки несли на себе отпечаток импровизационности, экспромтности, тем самым словно приглася к дальнейшему обсуждению. Это отражалось и на субъективности суждений, и на беглости прорисовки, и на сосредоточении на существенных чертах изображаемого. С течением времени карикатуры на музыкантов теряют полемичность, переходя в категорию ценных свидетельств ушедших воззрений, становясь визуальными источниками информации о биографии и творчестве артистов.

Изомузыкальные карикатуры можно отнести к креолизованным (поликодовым) текстам. Они складываются из визуальных, вербальных и акустических компонентов, связанных на концептуальном, содержательном и композиционном уровнях. И хотя просмотр карикатур с надписями к рисунку или репликами персонажей не сопровождается звучением отсылка к музыкальному произведению и сти-

лям осуществляется в большинстве случаев. На основании анализа изображений была выведена следующая типология изомызыкальных карикатур:

А) по характеру отображения музыкальных явлений:

– **Юмористические**, основанные на обнаружении комического во внешнем облике, характере, творчестве музыканта. Часто личность композитора отождествляется с персонажами его произведений. Например, рисунок Филиппа-Огюста Каттлена из «Майского жука» от 24 октября 1867 года (Рис. 1) воссоздает Жака Оффенбаха в образе Пьеро, играющего смычком по своему кукольному прототипу, что отсылает к опереттам «Пьеро-клоун», «Арлекин-цирюльник», «Политинель в свете». На другом рисунке Оффенбах головой протыкает поверхность Луны (Рис. 2), а трое мужчин пытаются его «вернуть» на Землю (иллюстрация к феерии «Путешествие на Луну»). На карикатуре Анри Мейера 1867 года (Рис. 3) Жорж Бизе, стоя в воде в закатных до колен брюках, вылавливает сачком прекрасную диву (по мотивам оперы «Искатели жемчуга»).

В шаржах на пианистов внимание сконцентрировано на руках исполнителей. Нередко встречается увеличение количества пальцев или рук, «объясняющее» причины безукоризненного технического мастерства музыкантов. Карикатура Энрике Флэйюса «Тремоло Готшалка» (Рис. 4) фиксирует исполнение виртуозного приёма американским композитором и пианистом во время его гастролей в Рио-де-Жанейро. Лица Готшалка мы не видим, зато многочисленные пальцы образуют на клавиатуре целые гроздья. На другом рисунке музыкант изображен в виде дирижера, управляющего игрой десятков пианистов, попарно рассаженных за инструментами. Помимо передачи особенностей пианизма (виртуозный блеск, яркая динамическая палитра, мощь) эта карикатура отражает и восприятие игры Готшалка южноамериканской публикой как некоего чуда, неразгаданного феномена природы. Восемь рук пририсовал неизвестный шаржист Ференцу Ли-

туре Кукрыниксов, где Святослав Рихтер «наделен» пятью руками (Рис. 5). Словно для развенчания этого мифа Рихтер сам рисует свою руку – совершенно обычную, небезупречную по красоте и чистоте (Рис. 6). Нередко пианистов изображают в замысловатых позах, взгромоздившихся на стул ногами, с азартом исполняющих произведение: «Хроматический галоп» Луиджи Лаблаша с изображением Ференца Листа (Рис. 7), «Человек, играющий "Кленовый лист" Джоплина» со сбегаящими подальше нотными знаками и звуками.

Карикатуры на дирижеров обычно фиксируют их экспрессивные жесты и позы в кульминационные моменты произведений (карикатура Шарля Люсьена Леандра на Шарля Лямурё, Рис. 8; силуэты Малера работы Бёлера), глубокомысленные выражения лица (см. карикатуры на Сергея Кусевицкого).

Работы юмористического типа способны раскрыть взаимоотношения между музыкантами. Карикатура Морица фон Швинда на Иоганна Михаэля Фогля и Франца Шуберта, которые, как следует из подписи, «вышли для сражения и победы», запечатлела надменный образ славившегося своей неприступностью певца и неловко семенящего за ним, неуверенного в себе композитора (Рис. 9). При этом рисунок обладает светлым колоритом, нацелен на выявление комического, а не бичевание пороков.

– **Сатирические**, направленные против тех или иных особенностей творчества. Самый распространенный объект осмеяния в музыкальной изосатире – оркестровое письмо композитора-новатора. На карикатуре «Человек-оркестр» изображен обвешанный колокольчиками, трубой и барабаном Берлиоз с пером в руках, ступающий по обломкам музыкальных инструментов. Сзади от грохота вопят кошки и собаки, а в небе реет партия – как возникающий в воображении автора будущий «шедевр». Карикатуры Андреаса Гейгера и Жерара Гранвиля показывают приосанившегося композитора в окружении меди, низких струнных и военной артиллерии. Слушатели хватаются за голову, затыкают уши, падают со стульев и пытаются спастись бег-

ством. На рисунке Надара из журнала «Амюзан» Берлиоз показан в окружении солдат артиллерийского гарнизона, из числа которых, как следует из подписи к рисунку, он набирает музыкантов в свой оркестр. С пушкой, колокольчиком и трубой был даже запечатлен Россини на обложке французского журнала «Майский жук».

Подобные карикатуры преследовали и Малера. Вот он показан восседающим на барабане с вывернутыми ногами и сведенным от напряжения лицом, по которому стекают крупные капли пота. В правой руке у него зажата дирижерская палочка; левой он высекает молнии. Вокруг композитора – музыкальные инструменты и гаубица, нотные строки оркестровых партий; на земле распростерлись поверженные в ужас жертвы «концерта», тщетно закрывающие голову как при взрыве (Рис. 10). Премьера Шестой симфонии Малера, в которой использован молот, «отмечена» карикатурой, где озадаченный маэстро около ударной установки восклицает: «Боже мой, я забыл автомобильный клаксон. Теперь мне придется написать еще одну симфонию!» (Рис. 11). В этих карикатурах демонстрируется свойственная обществу инерция слухового восприятия, отказ от принятия новаций в музыкальном искусстве.

– **Гротесковые**, представляющие музыкантов в сильно искаженном виде посредством причудливого сочетания реального и фантастического. Жозеф Гули вывел Генделя в карикатуре «Очаровательное животное» со свиным рылом, играющим на органе, увешанном дичью. В карикатуре К. Е. Маковского на «Могучую кучку» (Рис. 12) изображены Ц. А. Кюи в образе лисы, виляющей хвостом; М. А. Балакирев – медведя, Н. А. Римский-Корсаков – краба, М. П. Мусоргский – петуха; А. П. Бородин – улитки; В. В. Стасов – военного барабанщика; сверху из облаков мечет молнии разгневанный А. Н. Серов. Элементы гротеска содержит и карикатура на Рихарда Штрауса (Рис. 13), где обезглавленный композитор держит блюдо с собственной головой (аллюзия на оперу «Саломея», героиня которой потребовала от царя Ирода за исполненный танец голову Иоканаана).

– **Философские**, отражающие музыкальные реалии в символической форме, с долей абстракции. Факты биографии, творческое наследие музыкантов служат поводом для размышлений о судьбах искусства, значении художника в обществе. Нередко происходит смещение координат исторического времени, перенесение героя в иной социокультурный контекст. Так, на коллаже Ридха (Рис. 14) Ван Гог протягивает Бетховену ухо со словами: «Это для Вас, дорогой Бетховен!». Несмотря на алогичность ситуации, где лицом к лицу сходятся мастера разных эпох, стилей и видов искусств, карикатура имеет трагическую интенцию. Она повествует о тяжелых жизненных испытаниях, выпавших на долю гениев: безумии и глухоте. Это попытка найти логику в неумолимом движении рока, стремление из настоящего «ослабить» его разрушительное воздействие, перевести в смеховую ситуацию. О роли художника в современном мире, его подчас униженном положении и зависимости от невзыскательных вкусов публики заставляет задуматься рисунок Терезы Маккракен. На нем агент, указывая на партию Девятой симфонии, журит Бетховена за низкий коммерческий уровень музыки: «Людвиг, как Ваш агент, должен сказать, что эту симфонию не продать ни как джингл, ни как песню» (Рис. 15).

– **Политические**, прослеживающие связь между музыкальными явлениями и политической ситуацией. Данный тип карикатур встречается редко, их появление обусловлено мировыми катаклизмами, осмыслением их генезиса и последствий. В карикатурах Артура Жика времен Второй мировой войны творчество Вагнера связывается с идеологией фашизма. Мысль об опасности чарующих звуков, под которые произрастают как эксцентричные идеи Людвиг Баварского, так и «обыкновенный фашизм» Гитлера, звучит в карикатуре словачко-художника Мариана Каменского на Вагнера. Автор проводит не теряющую актуальности идею об ответственности художника перед обществом, о высокой этической миссии музыканта-мыслителя.

Рисунок Александра Сергеева «сводит» лицом к лицу Бетховена, Ленина и Дзержинского на допросе (Рис. 16, «Ленин слушает Бетховена»). Это пародия на известную в советские времена картину Д. Налбандяна «Ленин в гостях у Горького слушает "Аппассионату"». Помимо обыгрывания двойного значения слов, карикатура отсылает к советскому периоду развития культуры с его установкой на использование искусства в качестве пропаганды государственной идеологии.

Б) по содержанию:

– **Портреты (шаржи) и автопортреты** (автошаржи). В них передается та или иная внешняя черта: мясистый нос у Моцарта, буйная шевелюра у Бетховена, бакенбарды у Штрауса, толстые щеки у Россини, низкорослость у Глинки, Даргомыжского и Шуберта, тучность или высокий рост у сопранистов. Т. е. используется, по Бергеру, принцип гиперболизации¹ или гэг-искажения (деформации), по Айнутдинову, предполагающий преувеличение или приуменьшение как внешних, так и внутренних черт объектов, семантика которых имеет комическую природу². К этой группе изображений можно отнести работы Пьера Леоне Гецци и Антонио Марии Дзанетти (Рис. 17); рисунки Мельхиоре Дельфиго, Карло Пеллерини и Лесли Уорда для журнала «Ярмарка тщеславия» (портреты Верди, Листа, Падеревско-го, Сарасате, Иоахима, Кубелика и др.); рисунки Брамса работы Вилли фон Бекерата; литографии Кристиана Реймерса с изображением артистов Гевандхауза; шаржи Ольги Кусевичкой на Стравинского, Прокофьева и Кусевичкого; автошаржи Энрико Карузо (Рис. 18, 19) и Фёдора Шаляпина (Рис. 20). Из современных художников шаржи на композиторов пишут Гэри Браун, Джим Нэйлор, Алексей Талимонов, Светлана Богагырь (ее изображения складываются из ног, ключей, знаков альтерации, динамических оттенков, акколад, трелей, пауз,

¹ См.: Бергер А. А. Видеть – значит верить. Введение в зрительную коммуникацию: Пер. с англ. М., 2005. С. 180.

² См.: Айнутдинов А. С. Карикатура как тип изображения комической интентии в современных российских печатных СМИ: Автореф. дис. ... канд. филологических наук. Екатеринбург, 2010.

Рис. 21); Марк Саммерс, чьи шаржи-коллажи берут за основу известные портреты композиторов; Патрик Стерно, выступающий под псевдонимом MagXL.

– **Парные портреты**, обычно противопоставляющие двух оппонентов. На карикатуре «Жак Оффенбах и Иоганн Штраус борются за публику» из журнала «Der Floh» за 1871 год изображены весы, в чашах которых располагаются композиторы. При этом погруженный в задумчивость Штраус находится на самой земле, а Оффенбах, несмотря на тяжелый вес ног и старания поклонников удерживать его, взмывает высоко вверх, безуспешно пытаясь хотя бы дотянуться до короля вальсов дирижерской палочкой.

Карикатуры Тире-Боне запечатлели противостояние Берлиоза и Вагнера в Париже. На одной из них французский композитор изображен верхом на белом богато убранном коне (аналогия с «тройным конем»), парящим над городом, а Вагнер – штурмующим постамент с помощью веревочной лестницы, привязанной к верхушке Опера Гарнье (Рис. 22). Надпись в верхнем углу – «Божественные покровители вечного города» – указывает на оперную диологию Берлиоза «Троянцы», поднимаемая вопрос о сходстве и различии музыкальных драм Берлиоза и Вагнера. Другой рисунок, под названием «Григмф Вагнера», показывает на переднем плане Берлиоза: его руки в карманах, лицо выражает высшую степень меланхолии. Позади ликующая толпа подбрасывает в воздух Вагнера.

Иногда парные портреты фиксируют вполне «мирные» отношения между музыкантами. Например, силуэты Отто Бёлера с изображением приветствующих друг друга Вагнера и Брукнера (Рис. 23), музицирующего Листа и внимающего ему Вагнера.

– **Групповые зарисовки**. В 1950 году художник журнала «Крокодил» М. Черемных в канун 125-летия Большого театра попытался осмыслить проблему преемственности поколений. На его рисунке русские композиторы-классики – М. И. Глинка, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский – указывают широким жестом советским композиторам (угадываются Д. Д. Шостакович, Д. Б. Кабалевский, Т. Н. Хренников) на здание театра со словами:

«Пожалуйста, входите смело! Театр Большой, всем места хватит!» (Рис. 24). Но молодое поколение не решаете преступить порог.

– **Strip** – серия зарисовок, объединенных общим сюжетом. На рисунках из газеты «Фигаро» от 3 марта 1883 года под названиями «Берлиоз прежде» и «Берлиоз сегодня» показано изменение отношения французской публики с течением времени к композитору-реформатору. Если на первом рисунке в возмущающемся над толпой Берлиоза летят булыжники, а подошедшая поближе дама пытается по-большее ударить его зонтиком, то на втором – те же люди почтительно складывают камни у подножия бюста композитора (Рис. 25 а), б)). Несколько силуэтов Бёлера «покадрово» воссоздают знаменательную встречу в Байрёйте Вагнера и Брукнера в 1873 году, когда последний просил своего кумира принять посвящение одной из его симфоний.

В) *по технике исполнения*: офорты, литографии, гравюры, рисунки карандашом или пером на бумаге, силуэты, акварели, коллажи, скульптурные шаржи;

Г) *по месту бытования*: в газетах, иллюстрированных журналах, альбомах, в виде отдельных работ, в сети Интернет на специализированных сайтах карикатуристов или персональных сайтах композиторов и исполнителей;

Д) *по степени самостоятельности*: в качестве иллюстраций к статье, в качестве обложки журнала (газеты), с сопроводительным текстом, без текста.

Обширное поле для размышлений дает сопоставление подвигшихся ранее осмеянно идей, образов, черт личности с современной точкой зрения на те же самые явления. При кажущейся «несерьезности» жанра карикатуры являются важнейшими носителями музыкально-критической информации. С течением времени их значение уменьшается, т. к. в музыкальную журналистику приходят новые формы визуальной коммуникации: фотография, буклет, рекламный ролик, телерепортаж, телеинтервью, документальный и художественный фильмы. Карикатуры утрачивают свою содержательно-фактуальную информативность, перемещаясь в сферу общекультурных интересов и потребностей общества.

А. Н. Хасанова

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ С. САЙДАШЕВА¹

В новоевропейской музыкальной культуре процесс формирования композиционных структур проходил в тесной связи с процессами формирования мажорно-минорного лада и тактового метра: одно определяло другое и одновременно требовало для себя соответствующего системного контекста. В творчестве композиторов национальных школ, во множестве формирующихся в Европе начиная с середины XIX века, взаимообусловленность тональных форм, тональной (мажорно-минорной) гармонии и акцентной ритмики становится не столь безусловной: стремление к преломлению фольклорных интонаций нередко приводит к трансформации новоевропейских стереотипов.

Сказанное является актуальным и для музыки татарских композиторов. В их творчестве, представляющем сложную систему взаимодействия национальных и европейских компонентов, находят претворение ладомелодические и ритмические особенности, сложившиеся в татарской народно-песенной традиции. Основой ладового мышления композиторов является традиционная гармоническая система мажор-минора, в контекст которой органично вписывается свойственный народным песням пентатонный звукоряд: пентатоника народного мелоса получает иное – гармоническое – прочтение. Сходная ситуация складывается в области ритмического языка произведений композиторов. Используя традиционные для классико-романтической музыки членения на такты, указания размеров, темповые и метромические обозначения, татарские композиторы сохраняют логику ритмического строительства народных песен – претворяют особенности квантитативной ритмики. Не останавливаясь на подроб-

¹ Статья была опубликована: Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Вып. 31. 2009. № 13. С. 174–177.