

На правах рукописи

ШАМОВ СЕРГЕЙ БОРИСОВИЧ

**Выразительные и формообразующие функции
ударных инструментов в музыке
русского драматического театра рубежа XIX – XX веков
(на примере спектаклей МХТ 1900 – 1910-х гг.).**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва - 2010

Работа выполнена на кафедре Истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения **Наумов Александр Владимирович**,
доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ
Филатова Марина Сергеевна, профессор кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского;

кандидат искусствоведения, доцент **Петрова Анна Алексеевна**,
доцент кафедры музыковедения Государственного музыкально-педагогического института им. М.М. Ипполитова-Иванова.

Ведущая организация:

Нижегородская Государственная Консерватория им. М.И. Глинки.

Защита состоится 25 февраля 2010 года в 17 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Автореферат разослан 25 января 2010 года.

Ученый секретарь Диссертационного совета,
доктор искусствоведения, доцент

МОСКВА Ю. В.

I. Общая характеристика работы

Актуальность темы настоящего исследования определяется сразу несколькими взаимосвязанными обстоятельствами, заявленными в самом названии работы.

Расширение роли ударных инструментов в музыке XX века серьезно изменило многие исследовательские позиции, заставляя более пристально вглядываться в относительно малозначимые для предшествовавших эпох проблемы. Ударные как тембровая краска оркестрового, ансамблевого и сольного звучания, расширение инструментария на протяжении нескольких столетий истории оркестра, национальные черты, привносимые отдельными характерными инструментами, – вот лишь часть вопросов, лежащих «на поверхности». В более глубоком «пласте» находятся проблемы содержания музыкального произведения в связи с применением в нем ударной группы. Семантика каждого конкретного удара, tremolo или сольного фрагмента всегда четко определена, и, хотя чаще всего не связана с какими-то глобальными философскими смыслами, встает в системный ряд аналогичных явлений, выходящих за рамки конкретной эпохи и стиля. Научный потенциал, связанный с семиотикой ударной группы, все еще остается, несмотря на свою очевидную ценность, относительно мало разработанным как в отечественном, так и, насколько нам известно, в зарубежном музыкознании.

Другое обстоятельство, определяющее актуальность темы, – обращение к музыке в драматическом театре. Проблемы становления и развития музыки к драме как синтетического явления, существующего на стыке музыкальных и театрально-сценических закономерностей, затрагиваются исследователями, начиная с конца XIX века, и не утратили актуальности вплоть до сегодняшнего дня. Нам кажется важным проследить, опираясь на значительную накопленную научно-исследовательскую базу, некоторые поворотные моменты в истории этого явления.

Продвигаясь вглубь формулировки названия работы, мы приходим к проблеме рубежности в культуре, являющейся одним из важных пунктов

приложения научных интересов современного музыковедения. Одна из важнейших посылок, относящихся к исследованию этой темы, такова: социально-исторические сдвиги, неизменно приходящиеся на грани столетий, провоцируют глубинные перемены в культурном сознании. Пограничье XIX–XX веков – может быть наиболее интересная для современной науки историческая зона. Русский театр «Серебряного века» – несомненный лидер европейского (а значит, и мирового) театрального процесса своего времени. На протяжении нескольких десятилетий театральная эстетика перешла от романтической декламации Ф. Шиллера и «бытописания» А. Островского к психологизму Г. Ибсена и А. Чехова, символизму М. Метерлинка и А. Блока и далее – к конструктивизму, футуризму и прочим явлениям, характерным уже для искусства 1920-х годов. Именно в недрах русского театра рубежа XIX–XX веков зародились профессии режиссера-постановщика, художника-постановщика и многие другие, без которых немислим современный спектакль. В связи с трансформацией театральной эстетики не могла не измениться и музыкальная сторона оформления спектакля.

Связующим звеном между всеми обозначенными ранее областями, определяющими актуальность темы, может, по нашему мнению, служить рассмотрение эволюции основных принципов музыкальной организации театрального спектакля на рубеже XIX–XX веков. В числе этих закономерностей мы выделяем три: «горизонтальное» последование крупных фрагментов действия и музыки (форма); единовременное «глубинное» сочетание элементов («фактура» спектакля); также «горизонтальная», но более детализированная система взаимодействий во времени («темпо-ритм» – к обоснованию этого термина мы вернемся чуть ниже).

Предмет исследования – произведения русских композиторов XIX–XX веков, предназначенные для музыкального оформления драматического спектакля. Выбор предмета обусловлен его относительной (в сравнении с оперой, к примеру) малоизученностью – до сих пор многие образцы театральных партитур остаются неопубликованными и хранятся в архивах;

исследователь, обращающийся к данной теме, почти неминуемо вынужден вводить в научный обиход новые объекты. Нас интересовали универсалии существования музыки к драме и принципы применения ударных в рамках музыкально-сценической парадигмы. Заявленный в формулировке темы проблемный аспект дает возможность нового взгляда и на вполне доступные, хорошо известные произведения, не всегда удостоенные достаточно пристального внимания исследователей.

Работа над темой предоставила приятную возможность обращения к прекрасным образцам драматургии – от романтической трагедии начала XIX века до символистской драмы века XX. Трехмерность, возникающая при параллельном рассмотрении литературного материала, музыки и принципов их сценического сосуществования, создает, на наш взгляд, политекстовый объем интерпретации, позволяющий почувствовать стиль и дух эпохи.

Расположение музыкальных источников, привлекаемых к рассмотрению в работе, подчинено методу индукции. Самый широкий круг музыки, выходящей далеко за пределы драматического театра, привлекается в первой главе, посвященной репрезентативным качествам ударных инструментов. Здесь мы имеем возможность опираться на собственный исполнительский опыт, «пропуская через себя» все теоретические позиции. Вторая глава содержит общий обзор сочинений в жанре театральной музыки, созданных выдающимися композиторами XIX века (от О. Козловского и М. Глинки – до П. Чайковского и А. Гречанинова), на примере которых выявляется принципиальная основа взаимодействия элементов спектакля. Наконец, третья глава – детальный анализ партитур И. Саца¹ – композитора, работавшего в сотрудничестве с К. Станиславским и другими режиссерами над музыкой к спектаклям МХТ в 1900–1910 годах, и наиболее явственно выразившего требования театра

¹ Сац Илья Александрович (1875–1912) – русский композитор. В 1897–1899 занимался в Московской консерватории по классу виолончели (по контрапункту у С.И. Танеева). В 1903–1907 учился в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества (на дирижерском отделении). В 1905 заведовал музыкальной частью «Театра-студии на Поварской». Написанная для этого театра музыка к спектаклю «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка (1905) определила дальнейший творческий путь композитора. С 1906 – заведующий музыкальной частью и дирижер МХТ. Писал также музыку для спектаклей Малого театра, Драматического театра В.Ф. Комиссаржевской, театра «Кривое зеркало» и др. («Музыкальная энциклопедия» в 6-ти тт. Т. 4. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Ст. 870.)

рубежного времени к музыкальному оформлению пьесы². Мы приходим в к музыке, звучащей в спектаклях МХТ, рассматривая ее в качестве итогового звена столетнего развития этого рода искусства, одновременно открывающего новый, ключевой для театральной культуры XX века, этап взаимоотношений двух муз. И. Сац – редкий пример композитора, чье творчество, ограниченное рамками театральной музыки, тем не менее, занимает значительное место в истории искусства, выходя далеко за пределы прикладной функциональности. Непреходящее самостоятельное значение автора музыки к спектаклям МХТ основывается не только на его театрально-сценической чуткости, но и на высочайшем музыкальном профессионализме. Мелодика, гармония и оркестровка И. Саца (для нас в данном исследовании наиболее интересна последняя) если и не содержат авангардных новаций, то демонстрируют приверженность лучшим принципам позднеромантического искусства, унаследованным от П. Чайковского (вспомним здесь вальсы из «Синей птицы» и «У жизни в лапах») и Н. Римского-Корсакова (изобразительные элементы «Анатэмы» и «Гамлета»).

Партитуры XIX–XX веков, доступные для изучения, но не вошедшие в аналитическую часть работы, а также известные нам лишь по встречающимся в литературе описаниям (нотогрфия предмета на настоящий момент уже довольно полна, обращаться вновь к ее составлению не было необходимости), образовали «задний план» исследования, «питательный грунт», в который уходят корни наших выводов и заключений.

Проблематика диссертации складывается из нескольких взаимодополняющих пунктов:

1. Проблема сосуществования музыкального и сценического компонентов драматического спектакля; принципы построения целостной музыкально-сценической композиции; обусловленность и случайность ее возникновения; роли драматурга, композитора и

² В работе с этими материалами мы опираемся на опыт диссертационных исследований О. Томас-Босовской (М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1991) и Ж. Пановой (М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1994), которым принадлежит заслуга введения их в научный обиход.

режиссера в процессе создания спектакля; эволюция соотношения этих ролей в форме и фактуре произведения на протяжении двух столетий.

2. Проблема темпо-ритма как явления театральной практики; применимость этого понятия к музыкальному материалу самому по себе.
3. Проблема использования ударных инструментов в качестве самостоятельного элемента семиотической конструкции на разных ее уровнях, опирающегося на акустическую и пространственную природу инструментария.

Задачи работы. В ходе раскрытия основного содержания диссертации возникла необходимость решения нескольких промежуточных задач, сопряженных с вопросами культурологического, музыковедческого плана, музыкального инструментоведения и исполнительства:

1. Введение различных классификаций ударных инструментов в зависимости от музыкально-сценических принципов их применения, а также уточнения некоторых параметров уже существующих классификаций;
2. Рассмотрение ударных инструментов в контексте национальной русской культуры с точки зрения возможности их применения в сценических ситуациях русской драмы;
3. Соотнесение моментов использования ударных с различными типами семиотических знаков – на основании как акустических эффектов, так и пространственно-пластических приемов исполнения;
4. Уточнение понятий, связанных с категорией фактуры, в контексте музыки драматического театра как феномена;
5. Применение методов анализа музыкальной формы к произведениям сценического жанра; привлечение терминов и понятий, недостаточно востребованных прежде (в частности, относящихся к области музыкальной риторики);

б. Детализация принципов сквозного развития в театральной музыке и их эволюции.

Цель работы – определение принципов музыкально-сценического взаимодействия на уровне временной организации драматического спектакля; утверждение значимости роли ударных при создании подобного синтеза; фиксация момента трансформации жанра музыки к драме на уровне первых десятилетий XX века.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Ударный инструментарий генетически связан с театрально-игровыми приемами; прямое следствие этого – специфическое место, занимаемое данной оркестровой группой в партитурах «чистой» и прикладной музыки;
2. Ударные инструменты играют особую многоплановую роль в музыкальном и сценическом формообразовании;
3. Введение ударных в партитуру значительно расширяет семиотическое поле музыкального произведения – благодаря как характерности отдельных звуковых эффектов, так и общей пластической активности исполнителей;
4. Терминология, связанная с категорией музыкальной фактуры, достойна более широкого применения в контексте принципов построения театрального спектакля, нежели это можно наблюдать в современной исследовательской практике;
5. Ударные инструменты являются частью временной организации музыки к драматическому спектаклю и их применение неразрывно связано с понятием темпо-ритма.

Методология исследования опирается на комплекс различных принципов в соответствии с намеченными целями и задачами:

- 1) основным следует считать метод анализа музыкального содержания, применяемый на разных иерархических уровнях и опирающийся на

- теорию, предложенную в книге В. Холоповой³, а также монографии А. Кудряшова⁴;
- 2) к раскрытию различных аспектов взаимодействия музыкальной и театральной практики привлекаются принципы семиотического анализа – как на основании трудов Ю. Лотмана, так и в музыковедческой интерпретации М. Арановского;
 - 3) проблемы музыкально-сценического времени рассматриваются на основе методологии М. Харлапа⁵;
 - 4) тексто-аналитические методы, применяемые в работе, восходят к традициям целостного анализа музыкальной формы, связанным с трудами Б. Асафьева, Л. Мазеля, В. Цуккермана и В. Бобровского; однако, терминология скорректирована в соответствии с современным взглядом на данную проблему по книгам Т. Кюрегян⁶ и Ю. Холопова⁷; проблемы фактуры и ритмики рассматриваются в соответствии с базовыми положениями работ М. Скребковой-Филатовой⁸ и В. Холоповой⁹;
 - 5) метод источниковедческого поиска находил применение в тех случаях, когда мы имели дело с неопубликованными материалами;
 - б) используется специфическая для театроведения методология исследования и описания театрального представления с привлечением специальных терминов К. Станиславского;
 - 7) в работе нашли также применение логические принципы системности и сравнительного анализа.

³ Холопова В. Музыка как вид искусства. – СПб.: Лань, 2000. – 317 с.

⁴ Кудряшов А. Теория музыкального содержания. – СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2006. – 432 с.

⁵ Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. – М.: Музыка, 1978. – С. 48-104.

⁶ Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. – М.: Композитор, 2003. – 312 с.

⁷ Холопов Ю. и другие Музыкально-теоретические системы: учебное пособие для ВУЗов. – М.: Композитор, 2005. – 464 с.

⁸ Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: художественные возможности. Структура. Функции. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.

⁹ Холопова В. Теория музыки. – СПб.: Лань, 2002. – 367 с.

Использованные материалы. В ходе работы над диссертацией привлекался довольно широкий круг источников (39 театральных партитур различных композиторов XIX–XX веков). В процессе подготовки рукописи автором были задействованы фонды Научной музыкальной библиотеки им. С.И. Танеева МГК им. П.И. Чайковского, Российской государственной библиотеки, Российской библиотеки по искусству, Государственного театрального музея им. А. Бахрушина, Музея МХАТ¹⁰, Российского государственного архива литературы и искусства.

Литература, использованная при подготовке текста, составляет довольно значительный список работ различной направленности, часть которых (преимущественно музыковедческих) уже упоминалась выше в связи с различными теоретическими положениями. Среди наиболее важных материалов можно выделить несколько групп:

– литература, посвященная проблемам инструментоведения, инструментовки и истории оркестра и освещающая проблематику существования ударных инструментов в разные эпохи и в разных национальных школах. В этой группе особо выделим книги Ю. Фортунатова¹¹ и Е. Коляды¹², а также монографию Э. Денисова¹³ – важнейшую книгу об ударных в отечественной литературе, и диссертацию В. Филатова¹⁴, весьма богатую с точки зрения систематизации и классификации ударного инструментария;

– исследования по истории драматического театра, в том числе и в России, от XVIII века до наших дней. Наиболее важны и информативны для нас оказались работы М. Щербаковой, Н. Таршис и О. Томас-Босовской – как в

¹⁰ Таково официальное название музея в настоящее время. Аббревиатура МХТ, фигурирующая в названии работы, представляет собой определенный компромисс между первоначальным названием театра (Московский художественно-общедоступный), не употреблявшимся в сокращенном виде, и современным его именованием (МХТ имени А.П. Чехова).

¹¹ *Фортунатов Ю.* Лекции по истории оркестровых стилей. – М.: Издательство МГК им. П.И. Чайковского, 1998. – 382 с.

¹² *Коляда Е.* Музыкальные инструменты в Библии. Энциклопедия. – М.: Композитор, 2003. – 399 с.

¹³ *Денисов Э.* Ударные инструменты в современном оркестре. – М.: Советский композитор, 1982. – 256 с.

¹⁴ *Филатов В.* К проблеме использования ударных инструментов в советской музыкальной культуре 1960–1980-х годов.: автореф. дис. ... канд. иск. – Киевская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1994. – 18 с.

плане полноты нотографических указателей, так и в деле ознакомления с недоступными источниками. Материалы, принадлежащие последнему из авторов, непосредственно послужили базой для ряда наших рассуждений и выводов;

– группа текстов, принадлежащих театральным деятелям-практикам. Как правило, здесь нет полноценных научных обобщений, но при воссоздании моделей несуществующих уже спектаклей значение этих материалов неопределимо. Среди авторов – А. Гончаров, Г. Товстоногов, Б. Брехт, Ю. Завадский, В. Комиссаржевский; использованы материалы и стенограммы В. Мейерхольда и Е. Вахтангова. Особое место в этой группе занимают режиссеры, одновременно являвшиеся и крупными теоретиками театра, прежде всего – К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, М. Кнебель;

– отдельную группу составляют литературные первоисточники спектаклей – образцы драматургии XVIII–XX веков;

– небольшая, но необходимая группа трудов философского и культурологического плана – работы Т. Адорно, А. Лосева, Ф. Ницше, А. Михайлова и др.

Научная новизна работы заключается в оригинальном системном взгляде на проблему (его основные параметры обозначены в качестве положений, выносимых на защиту). Различные исследователи театральной музыки, по-разному подходя к вопросу об оценке места последней в спектакле, охватывали (и это закономерно) преимущественно функциональные стороны явления, принципы его вхождения в театральное целое. Музыка и действие мыслятся в виде независимых художественных единиц, призванных к соединению волей постановщика или фантазией композитора. На наш взгляд, недостающим звеном на данном историческом этапе является «средний взгляд», взгляд «изнутри партитуры», если угодно, «из оркестровой ямы». Тот аспект темы нашего исследования, который связан с ударными инструментами, дает уникальную возможность такого «среднего взгляда». Разумеется, на нашем месте мог оказаться музыкант любой специальности, имеющий

возможность принимать участие в «живом» исполнении театральной музыки в реальном спектакле, но ударники обладают особыми «правами на театральность» (об этом можно прочесть в первой главе). В любом случае, принципиальная оценочная установка музыканта-исполнителя не сливается ни с позицией творца спектакля, ни с позицией его адресата-зрителя.

Практическая направленность работы оценивается нами прежде всего как подготовительный этап для нескольких более значительных работ – по истории ударных инструментов в мировой музыкальной культуре, по музыке русского драматического театра (полной монографии, охватывающей всю историю явления, также до сих пор не создано; отдельные весьма значительные труды освещают лишь фрагменты исторического пути). Эта работа окажется полезной и для практиков театра – режиссеров, дирижеров, руководителей музыкальной части и актеров. Исторические и теоретические положения работы могут быть использованы в учебных курсах анализа музыкальных произведений, истории русской музыки, истории исполнительства, музыки как вида искусства.

Апробация. Отдельные главы и текст диссертации целиком обсуждались на заседаниях кафедры Истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 26.12.2008 и 3.11.2009. Работа рекомендована к защите решением кафедры от 1.12.2009. Написанная на основании материалов работы статья «Музыка к «Гамлету» и рождение русского режиссерского театра начала XX века» (см. список опубликованных работ автора) была представлена на III Всероссийской научно-практической конференции (конкурсе) молодых музыковедов «Российская наука о музыке: слово молодых ученых» (Казань, 2009) и удостоена диплома I степени.

Структура работы включает введение, три главы, заключение, приложение, нотные примеры и список литературы, включающий 229 наименований. Общий объем работы с приложениями – 280 страниц.

II. Краткое содержание работы

Во *Введении* описаны актуальность темы исследования, предмет исследования, цели, задачи, методология работы, дан обзор литературы и привлекаемых источников.

Первая глава целиком посвящена проблематике, связанной с вхождением ударных инструментов в смысловое поле музыкального произведения. Здесь (об этом упоминалось выше) мы не ограничиваемся рамками строгой хронологии рубежа XIX–XX веков, а также жанровой областью театральной музыки, свободно привлекая примеры из собственной исполнительской практики.

В начальном разделе главы выдвигается основополагающее утверждение о том свойстве звучания ударных инструментов и способов игры на них, которое мы именуем репрезентативностью. Имеется в виду как яркость акустического эффекта, так и своеобразие пластического рисунка рук и тела исполнителя. Каждый звук ударного инструмента подразумевает дуализм «удара» как движения и «ударения» – результата этого движения. В последующих разделах работы мы опираемся на данный тезис и концентрируем свое внимание более всего на театрально-игровой и синтаксической (в соответствии с классификацией В. Филатова) функциях ударных как наиболее связанных с указанной феноменологической особенностью инструментария.

В разделе, посвященном театрально-игровой функции, дается краткий исторический экскурс, прослеживается путь ударных в связи с постепенным преобразованием танцевально-моторных приемов в музыку, связанных с использованием этих инструментов – в собственно театрально-игровые. Начав от античных времен, мы останавливаем обзор на рубеже XVIII–XIX веков, так как специфика музыкальных явлений более позднего периода рассматривается уже во второй главе работы. В том же разделе первой главы рассматриваются пространственные приемы ударного исполнительства: горизонтальные, вертикальные и «колеблющиеся» удары занимают различное место в

«пластической партитуре» оркестра, могут приобретать различное семантическое значение.

В следующем разделе, обращенном к синтаксической функции, говорится о связях ударных с подчеркиванием метрического и ритмического оснований музыки (акцентирование различных долей такта, подчеркивание наиболее выразительных ритмических групп); о возможности акцентировки с помощью этих инструментов важнейших граней формы. В связи с формообразованием рассматривается также возможность участия ударных в становлении риторической структуры произведения. Делается вывод о том, что, при очевидной актуальности звуковых и пластических «ударных» эффектов для начальных и заключительных фрагментов риторической диспозиции (*exordium* и *conclusio*), во «внутренних» разделах это значение слабеет.

В заключение первой главы рассматриваются принципы участия ударных в семиотической конструкции произведения – на основании их своеобразного акустического и пространственно-пластического облика. Выдвигается тезис о том, что в связи с применением этой инструментальной группы соотношение музыкального знака и его значения может быть подвижным и во многом зависит от «биографии» каждого инструмента в истории музыки. Некоторые инструменты дошли до современности в своем «натуральном» виде, не слишком изменившись по сравнению с архаическими образцами (ярчайший пример здесь – там-там). Другие (мы называем их «усовершенствованными» – здесь на первом месте литавры) претерпели довольно значительную эволюцию или вообще были изобретены непосредственно композиторами (исполнителями). Семиотическое «облако», сопровождающее каждую из групп, обладает различными свойствами. Основной вывод раздела, не претендующего на исчерпывающую полноту разработки проблемы, – призыв к осторожности в оценке конкретных примеров из композиторской практики. Последнее, о чем мы пишем – проблема «своего чужого» в связи с ударными в партитурах академической музыки. Этот пункт дает нам возможность перейти на почву

отечественной музыкальной культуры, для которой процесс «присвоения» инструментов данной группы был особенно сложен.

Вторая глава посвящена рассмотрению основных принципов музыкального оформления драматического спектакля преимущественно на материале истории русского театра XIX–XX веков.

С самого начала мы разделяем два подхода к проблеме, обозначая один из них как «режиссерско-практический», а другой – как «слушательски-музыковедческий». Здесь подразумевается, помимо взгляда на спектакль «с двух сторон рамп», расширение исследовательской позиции, обозначенной в первой главе: не только специфический взгляд исполнителя-ударника, но концепция полноценного участника синтетического действия.

В рамках режиссерско-практического подхода мы опираемся на предложенное Г. Товстоноговым¹⁵ подразделение всей музыки в драматическом спектакле на «музыку от автора [писателя, драматурга]» и «музыку от театра». На наш взгляд, обе крупные группы требовали некоторой внутренней детализации, которая и была предложена. «Музыка от автора» слышится нам в музицировании персонажей на сцене; в репликах персонажей, упоминающих о том или ином музыкальном звучании; в ремарках. «Музыка от театра» может быть «реалистической», то есть следовать замыслу автора пьесы, точно или расширительно трактуя его указания, или «символической» – в том случае, когда режиссерская концепция серьезно расходится с идеей драматургического первоисточника спектакля. Необходимость детализации принципов музыкального оформления пьесы осознавалась практиками театра и ранее. Мы приводим систематику И. Мееровича¹⁶, по-своему решавшему эту задачу, и для наглядности сводим все полученные уточнения в таблицу:

¹⁵ Товстоногов Г. О музыке к спектаклю // О профессии режиссера. – М.: Издательство ВТО, 1968. – С. 308-320.

¹⁶ Меерович Илья Михайлович (1906–2002) – советский композитор, дирижер, педагог (профессор ГИТИС, затем РАТИ), однофамилец композитора М. Мееровича. С 1931 по 2001 – бессменный заведующий музыкальной частью и дирижер Театра Революции – Московского академического театра им. В. Маяковского. Автор музыки к спектаклям «Таня» А. Арбузова, «Собака на сене» Л. де Вега и др. Автор книги «Музыка в спектаклях драматического театра» (М.: Искусство, 1967. – 71 с.).

Термины Г. Товстоногова с уточнениями	Музыка от автора			Музыка от театра			
	В звучании	В репликах	В ре-марках	Реалистическая		Символическая	
				Музыка сквозного действия	Музыка подтекста	Параллельного действия	Противоположного действия (гротескная)
Термины И. Мееровича – общие и детализированные	Бытовая	Сюжетная			(Не определено)		
	Служебная	Служебная или условно-оправданная		Музыка от театра			

Разнообразие принципов сочетания музыки к спектаклю с текстом пьесы прямо отражается на самом облике звукового материала и роли ударных в нем. «Режиссерский театр» XX века, обладающий значительной степенью свободы в отношении литературного текста, развивается параллельно возвышению группы ударных в академической музыке и нередко обращается именно к специфической выразительности этой группы в целях достижения наиболее значительного сценического эффекта. Таким образом, оправдываются тезисы первой главы о «театральности» ударных, востребованной искусством Нового времени.

В рамках слушательски-музыковедческого подхода наше внимание останавливает соотношение компонентов спектакля, каким его видит просвещенный зритель (в том числе и музыкант-профессионал). Во вводном разделе мы утверждаем, что XIX век в театральной музыке был своего рода «эпохой формы», когда звучащие фрагменты, ограниченные замкнутыми эпизодами увертюры и антрактов, а также вокальных номеров и танцев, предписанных пьесой, вели «автономное» существование, не вплетаясь по сути в ткань спектакля. Интермедийность музыки не исключала ее собственной значимости как художественного объекта и даже самостоятельной, независимой от спектакля драматургической целостности (в качестве примеров приводятся партитуры «Князя Холмского» М. Глинки и «Снегурочки» П. Чайковского). На рубеже XIX–XX веков и прежде всего в практике МХТ соотношение компонентов синтеза изменилось. К. Станиславский стремится к

максимальному взаимодействию выразительных средств. Музыка в его спектаклях, хотя отчасти и оказывается в подчиненном положении, играет весомую роль в создании атмосферы сценического действия, органично сливается с «настроением» (термин К. Станиславского). Понятие, характеризующее единовременное сочетание различных элементов театрального представления, мы называем «фактурой» спектакля. «Эпоха фактуры» в музыкально-театральном смысле, начавшаяся с открытия МХТ (1898), не обозначает полного отказа от приемов более раннего времени, но выдвигает множество дополнительных звуковых эффектов.

Фактура как категория, характеризующая принцип организации ткани, является одним из важнейших понятий теории музыкального искусства. В этом качестве она глубоко исследована отечественными учеными, создавшими терминологический аппарат, который характеризует все проявления данного принципа в различных видах музыки. Обращаясь к вопросам структуры театрального произведения, мы взяли на себя смелость распространить методы и терминологию музыкантов на область родственного искусства, параллельно оценивая фактурные закономерности, действующие между музыкой и прочими компонентами представления, характерные черты ткани собственно звукового сопровождения спектакля и роль ударных в организации и взаимодействии двух названных слоев. Драматический спектакль – сложное синтетическое целое, взаимодействие элементов которого подчинено общему закону сочетания. Однако теоретического обоснования, равного по масштабу музыковедческому, в отношении данного явления театроведение до сих пор не предлагало. Мы предлагаем описания различных театральных «фактур», подобных по смыслу фактурам музыкальным: от монодии (действие единственного выразительного элемента) до полифонии (наложение нескольких равноправных пластов выразительности), и подразделяем их по параметру моно- и полифункциональности ткани.

Принципы формообразования, применимые во временных и пространственно-временных видах искусства, осознаны в качестве

действенного коммуникативного средства еще в трактатах позднего Ренессанса и Барокко. Музыкальная наука XIX–XX веков внесла существенный вклад в возобновление и развитие основных положений сложившейся к середине XVIII столетия общей теоретической системы. Одним из научных подходов к исследованию понятия формы является привлечение понятий, связанных с ораторским «искусством быть понятым». Риторика рассматривается ныне в качестве всеохватного принципа, действующего как на макроуровне формы, так и на микроуровне интонационного мира произведения¹⁷. Сопоставляя музыкальные и театральные приемы, мы вновь находим множественные общие черты, укрывшиеся от внимания исследователей. Совершенно особую нишу в области действия риторических законов занимают ударные, всецело – от единичного удара до партии в крупном сочинении – связанные с акцентировкой слушательского внимания.

Проблемы музыкальной ритмики и метрики – сами по себе и в паре – достаточно широко и полно освещены во множестве исследований как последнего, так и более ранних времен¹⁸. Можно сказать, что музыкальная ритмика и метрика – две наиболее исследованные и «понятные» области – как в онтологическом, так и в феноменологическом аспекте. С точки зрения теории театрального искусства такой же «привычной» парой является темпо-ритм, первое теоретическое описание которого в качестве макрокатегории, распространяющейся на большие фрагменты сценического действия, принадлежит К. Станиславскому¹⁹, а затем развито учениками и последователями мастера. Терминологическое расхождение выражает, как это чаще всего и случается, сущностное противопоставление понятий.

¹⁷ В третьей главе работы, на примере музыки И. Саца к «Гамлету», мы прослеживаем как действие общего риторического *dispositio*, так и введение отдельных «фигур речи» – анафоры, эпифоры, антитезы и других. Сама структура драматургического первоисточника наталкивала на подобную детализацию, а театральная эстетика рубежа веков давала композитору возможность музыкального раскрытия риторического потенциала трагедии.

¹⁸ *Аркадьев М.* Временные структуры в новоевропейской музыке: опыт феноменологического исследования. – М.: ИЦ-Гарант, 1992. – 160 с.; *Гарбузов Н.* Зонная природа темпа и ритма. – М.: Издательство АН СССР, 1950. – 72 с.; *Жак-Делькروز Э.* Ритм. – М.: Классика-XXI, 2006. – 248 с.; *Назайкинский Е.* О музыкальном темпе. – М.: Музыка, 1965. – 95 с.; *Холопова В.* Русская музыкальная ритмика. – М.: Советский композитор, 1983. – 281 с. и другие.

¹⁹ *Станиславский К.* Темпо-ритм // Работа над собой в творческом процессе воплощения. Собр. соч. в 8-ми тт. Т. 3. – М.: Искусство, 1955. – С. 140–190.

Несоответствие уровней измерения в разных видах искусства порождает ситуацию борьбы, результатом которой становится, в зависимости от эстетической направленности театрального коллектива, победа сценического действия над музыкой или наоборот. Показательно, что сам Станиславский, опыты которого в драматической режиссуре однозначно свидетельствуют о восприятии музыки в качестве важного, но служебного выразительного элемента, в поздние годы приходит к оперному жанру, где баланс сил оказывается иным. Аналогичен путь ряда других крупнейших режиссеров XX века – В. Немировича-Данченко, М. Райнхардта, Г. Товстоногова, И. Бергмана. Можно привести примеры изначально синтетического подхода к театральному искусству, при котором сценическое и музыкальное действие сосуществуют на паритетных основаниях, что позволяет режиссеру с равным успехом работать и в опере, и в драме на протяжении всего творческого пути (в частности, В. Мейерхольд, А. Таиров). Чем обусловлена возможность такого симбиоза? Какова временная природа синтеза и возможно ли его теоретическое обоснование? Эти проблемы остаются, как ни странно, актуальными для современного театра – не только драматического, но и оперного, – а также для исследователей. В проблеме темпо-ритма и аналогичных ему явлений временных видов искусства видится глобальное тектоническое основание процессов, происходивших и происходящих в театральной музыке. Роль группы ударных, не в последнюю очередь связанных с метроритмическим ощущением, рассматривается нами в качестве зеркала этих процессов. Чем активнее взаимозависимость театрального действия и музыкального сопровождения, тем большее значение приобретает ударный инструментарий в партитуре, тем более многообразны его функции, тем шире сама номенклатура применяемых инструментов. Можно, на наш взгляд, утверждать, что «театрализация» музыкального искусства на рубеже XIX–XX веков, приобретающая самые разные формы (от симфоний-драм Г. Малера до экспериментов в вокальном жанре А. Шенберга и С. Прокофьева), дает импульс

к тому распространению и популяризации театральной группы оркестра, плоды которых мы пожинаем и по сей день.

Третья глава призвана соединить методологию двух предыдущих. Ее структура представляет собой четыре аналитических очерка, посвященных сотрудничеству композитора И. Саца с различными режиссерами МХТ: К. Станиславским (спектакль «Драма жизни» по пьесе К. Гамсуна), Г. Крэгом («Гамлет» У. Шекспира), В. Немировичем-Данченко («Анатэма» Л. Андреева) и К. Марджановым («У жизни в лапах» К. Гамсуна). В ходе рассмотрения материалов, относящихся к указанным постановкам, выяснилось, что изменяющиеся условия работы композитора вызывают к жизни обновление приемов музыкального мышления, актуализируют различные стороны композиторской «технологии». Так, К. Станиславский, оставивший развернутый режиссерский план своего спектакля²⁰, наибольшее внимание уделяет «фактурному» сочетанию действия и музыки, создает плотно сотканную ткань спектакля, в которую звучащие элементы – как собственно-музыкальные, так и шумовые – входят на равных правах с интонациями речи, пластикой актеров, освещением и цветом оформления. Для Г. Крэга большую ценность представляет целостная композиция трагедии, опирающаяся на уникальную архитектуру шекспировского текста. Музыка в этом спектакле подчинена законам риторической формы и призвана усилить центральные смысловые моменты, важные для «гамлетоцентристской» концепции. У В. Немировича-Данченко ни один из компонентов спектакля не может встать вровень по значению с авторским литературным текстом Л. Андреева. Изобилие ремарок (в том числе и музыкальных), которыми оснащена пьеса, – основной фундамент как режиссерского подхода, так и композиторской работы. В спектакле К. Марджанова, по признанию современников, несколько сместившего смысловые акценты по отношению к замыслу К. Гамсуна, торжествует жизнь в ее почти вакхических красках. И декорации, и свет, и

²⁰ Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского. 1898–1930. В 6-ти тт. Т. 5. 1905-1909. «Драма жизни» К. Гамсуна, «Месяц в деревне» И.С. Тургенева. – М.: Искусство, 1988. – 592 с.

музыка создавали впечатление избыточной роскоши, подчас обособляясь от событийного ряда и даже контрастируя с ним. Музыка к спектаклю приобретает вид декоративной сюиты, имеющей все права на концертное исполнение (что отчасти оправдалось впоследствии).

В зависимости от общей музыкальной концепции спектакля, видоизменяется и роль ударных в партитуре музыки к нему. Наибольшее значение они приобретают в «У жизни в лапах» – здесь и колористические приемы, и метроритмические акценты, и важная формообразующая функция. В «Анатэме» мы говорим в основном о колористике ударных, имеющей как «атмосферно-психологическое», так и «национально-характерное» значение, однако, усматриваем действие и других законов. Музыка не «вплетена» в действие, но составляет в нем особые разделы формы. Еще сильнее формообразующие функции ударных проявляются в «Гамлете» с его повторяющимися гонгами, фанфарами и маршами. Само по себе чередование музыки «твердой» (духовые–ударные) и «мягкой» (струнные) создает план многоуровневой композиции. Наконец, в «Драме жизни» ударные, как таковые, не рассматриваются в качестве самостоятельной единицы – они, в очередь с солирующими духовыми, фортепиано или струнными, привлекаются в тех фрагментах, где требуется подчеркнуть ту или иную психологическую сторону происходящего.

В *Заключении* к работе дается краткий обзор современного положения музыки в драматическом театре как следствия тех процессов, которые зародились в этой области искусства на рубеже XIX–XX веков. Делается предположение о возможной реставрации как некоторых спектаклей столетней давности, так и самого театрального стиля, эти спектакли породившего. Возможно, подобный «взгляд назад» послужил бы и обновлению музыкального быта современного театра в целом.

В современных спектаклях нередко можно слышать ударные инструменты или даже их ансамбль в качестве единственного средства создания атмосферы. Не следует полагать, что эта ситуация является

следствием лишь повышенного композиторского внимания к инструментальной группе, перенесенного на прикладную музыку. «Ожесточение» стиля – всеохватный процесс в искусстве XX века, который не мог не найти отзвука в режиссуре и актерских приемах. Ударные звучности успешно подчеркивают эту эстетическую доминанту. Процессы постепенного уменьшения роли «живой» авторской театральной музыки и расширения зоны влияния ударных шли на протяжении столетия параллельно. Даже на небольшом хронологическом участке, который попал в поле нашего наиболее пристального внимания, это явление достаточно зримо.

Приложения к работе содержат справочные материалы: наиболее полную сводную таблицу русских и иностранных названий ударных инструментов; краткие исторические справки о каждом из них; нотографию привлекавшихся к рассмотрению театральных партитур; иллюстрации и нотные примеры (к третьей главе) из музыки И. Саца (в клавирном переложении автора работы с указанием инструментовки).

Публикации по теме диссертации:

Монография:

Шамов С. Музыка действия. Ударные инструменты и театральная эстетика МХТ начала XX века. – М.: Вузовская книга, 2010 (12 п.л.).

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК РФ для публикации основных положений диссертации:

Шамов С. Загадочная пьеса. – «Музыкальная жизнь» 2009, №11. – С. 37-39 (0,5 п.л.).

Шамов С. Категория музыкально-сценического темпо-ритма и ударные инструменты в музыке драматического театра. – «Музыковедение» 2010, №1. – С. 53-57 (0,5 п.л.).

Другие статьи:

Шамов С. Музыка к «Гамлету» и рождение русского режиссерского театра начала XX века. – «Российская наука о музыке: слово молодых ученых». Сборник материалов III Всероссийской научно-практической конференции (конкурса) молодых музыковедов. – Казань, 2009 (1,5 п.л.).