

*Алябьева Анна Геннадьевна*

*Anna Alyabyeva*

доктор искусствоведения, доцент, зав. кафедрой  
философии, истории, теории культуры и искусства ГБОУ ВО города Москвы  
«Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке», Москва  
doctor of arts, Professor, head of Philosophy, history, theory of culture and art Department,  
Moscow state Institute of music named after A. G Schnittke, Moscow  
e-mail: aliabieva\_a@mail.ru

*Россинский Андрей Николаевич*

*Andrey Rossinsky*

Аспирант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования  
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», Краснодар  
postgraduate student of the Musicology, composition and methods of music education  
Department, «Krasnodar state Institute of culture», Krasnodar  
e-mail: dimarijRos@mail.ru

## «ИНТОНАЦИОННАЯ ФАБУЛА» КАК МЕТОД АНАЛИЗА МУЗЫКИ СТАРОГО СВЕТА КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВВ. (НА ПРИМЕРЕ I ЧАСТИ СОНАТЫ ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО Ф. ПУЛЕНКА)

"Intonational plot" as a method of analysis of the Old world music in the late  
XIX - early XX centuries  
(for example, part I of the Sonata for clarinet and piano by F. Poulenc)

**Ключевые слова:** интонационная фабула, музыкальная риторика, музыкально-риторические фигуры, камерная музыка, Ф. Пуленк «Соната для кларнета и фортепиано».

**Key words:** intonation plot, musical rhetoric, musical-rhetorical figures, chamber music, "Sonata for clarinet and piano" by F. Poulenc.

**Аннотация.** В статье предлагается рассматривать «интонационную фабулу» (понятие И.А. Барсовой) в качестве метода анализа музыки Старого света конца XIX – начала XX вв. на примере раскрытия характера I части Сонаты для кларнета и фортепиано Ф. Пуленка. Благодаря выбранному методу выявляется и обосновывается специфика данного произведения, которая находит отражение в своеобразном «эпиграфе» - Allegro tristamente, парадоксальном, на первый взгляд, по своему содержанию. Парадоксальность данного содержания имеет эстетическое основание – закон единства и борьбы противоположностей, который «цементирует» все разделы этой части Сонаты, построенной на принципе музыкально-риторической диспозиции. В статье проводится подробный анализ музыкально-сюжетной организации, который будет полезен для музыкантов-исполнителей.

**Absract.** The article proposes to consider the "intonation plot" (I.A. Barsova's concept) as a method of analyzing the Old world of the late XIX – early XX centuries music by the example of revealing the character of the I part of the Sonata for clarinet and piano by F. Poulenc. Thanks to the chosen method, the specificity of this work is revealed and justified, which is reflected in a kind of "epigraph" - Allegro tristamente, paradoxical, at first glance, in its content. The paradox of this content

has an aesthetic basis – the law of unity and struggle of opposites, which "cements" all sections of this part of the Sonata, built on the principle of musical-rhetorical disposition. The article provides a detailed analysis of the musical-plot organization, which will be useful for musicians-performers.

## **ВВЕДЕНИЕ**

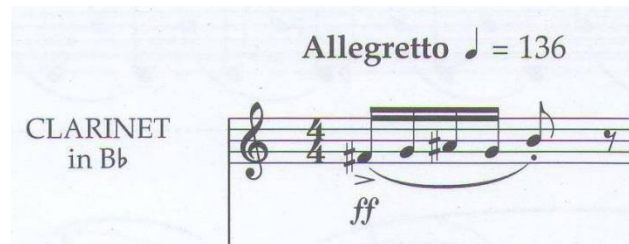
В творчестве композиторов конца XIX - начала XX вв. появляются новые тенденции, искания и веяния, которые затрагивают процессы формообразования, интонирования, ладовой организации звуковысотного пространства. В этой связи, становится все сложнее выявить рациональное звено, философско-содержательную, образную основу музыкального произведения. Эти тенденции присущи и для музыкального искусства XXI в. Поэтому для концептуального анализа музыкального материала всегда остро стоит проблема выбора соответствующего метода исследования.

## **МЕТОДИКА**

На наш взгляд, весьма актуальным, в обозначенном ракурсе, будет использование термина «интонационная фабула», введенного в музыковедение И.А. Барсовой в монографии «Симфонии Густава Малера» [2]. Автор использует данный термин с целью детерминировать переход музыкальной мысли от закрытой к открытой форме, из чего формируется понимание музыкальной образности. Анализируя симфонии Густава Малера, И.А. Барсова затрагивает две тенденции: «тенденции к кристаллизации (к обнаружению сходных интонаций)» и «тенденции ко все более интенсивному ощущению состояния неустойчивого равновесия» [2]. Поднимая данную проблему, автор отталкивается от закономерностей, свойственных творчеству композиторов данной эпохи, связанных в большей степени, именно с разрушением стереотипов в области формообразования: «Творческая практика композиторов XX века все больше наталкивает исследователей на мысль об открытой форме, так как во многих случаях, лишь учитывая эту тенденцию формообразования можно истолковать новые явления формы не с негативной точки зрения, как отрицание и разрушение традиционных закономерностей, а с точки зрения позитивной, как создания новых закономерностей мышления» [2, с. 36]). Так, например, автор считает, «становление музыкальных мыслей» у Малера обусловлено музыкально воплощенной «симфонической концепцией», которая организует музыкальный материал даже в том случае, когда в симфонии появляется литературное «слово», и её воплощение происходит «в некоем музыкально-интонационном «сюжете», внутренняя организованность которого и наличие в нем действия вызывают ассоциации с сюжетом романа или драмы» [2, с. 40]. Этой музыкально-сюжетной организации И.А. Барсова дает название «интонационной фабулы», подразумевая под этим ряд интонационных событий, драматургически связанных между собой, имеющих основные компоненты музыкальной формы: экспозицию, развитие, кульминацию, финал [2].

## **РЕЗУЛЬТАТЫ**

В Сонате Пуленка [14] уже во вступлении идет противоборство восходящей интонации (anabasis) (первая половина 1-го такта)



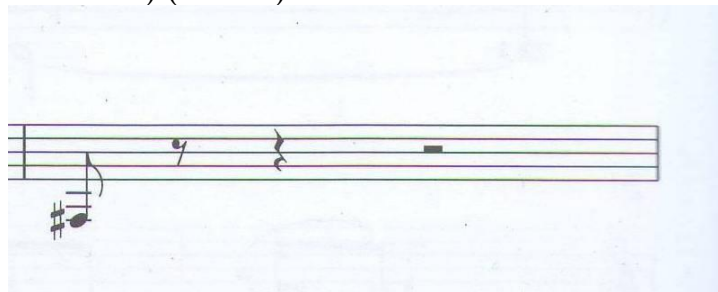
и нисходящей интонации (catabasis) (вторая половина 1-го такта),



заканчивающееся длительным нисходящим движением по хроматизмам (diriusculus), разбавленным секундами и малыми терциями (5,6 такты).



Переводя на язык риторики – борьба жизни и смерти, в которой очень напористое жизненное начало все же уступает месту печали и скорби. Заканчивается вступление паузами во всех голосах, что символизирует фигуру arosiopesis (фигуру умолчания) (8 такт).



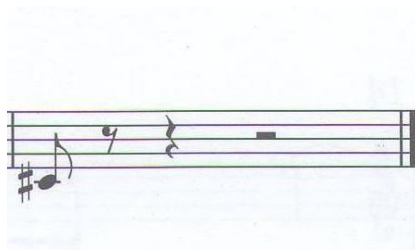
Со времен барокко данный прием использовался как символ смерти. Данной фигурой заканчиваются все разделы части (за исключением среднего) и вся часть в целом:



(конец вступления, с. 2)



(конец 1-го раздела, с. 6)



(конец 3-го раздела, с. 10).

Паузы, рассекающие мелодию (фигура *tnesis* - рассечение) (3 такт, с. 2),



являются в музыкальной риторике эмблемами страха и ужаса.

Основным риторическим принципом в произведении является принцип музыкально-риторическая диспозиция. Есть тема-тезис и затем – ее всестороннее рассмотрение и доказательство. Это основа построения и речи оратора, и музыкального произведения. В первой части сонаты Пуленка такой темой является тема вступления, и, несмотря на кажущуюся игривость<sup>1</sup>, она полностью отражает характер произведения и заложенные в ней интонационные модели встречаются в дальнейшем во всех разделах части (например, завершение первого быстрого раздела первой части (60-66 такты)).

С точки зрения формообразования, предлагаем трактовать эту часть как сложную трехчастную со вступлением – границы разделов также совпадают со сменой темпоритма:

$$\downarrow = 136^2, \downarrow = 136, \downarrow = 53, \downarrow = 136,$$

Восходящие и нисходящие движения охватывают весь диапазон

<sup>1</sup> Не стоит забывать, что в музыкальном материале Сонаты присутствует также элемент эксцентричности, ярко проявивший себя в творчестве Э. Сати, с произведениями которого Пуленк был хорошо знаком. Прежде всего, в творчестве данного композитора его привлекли ошеломляющие названия: «Пьесы в форме груши», «Засушенные эмбрионы», «Дряблая прелюдия для собаки». Эта музыка сразу же нашла в начинающем музыканте живейший отклик.

<sup>2</sup> Ударов в минуту (в соответствии с метрономом И.Мельцеля).

солирующего инструмента, задействованы все регистры. Первый раздел после вступления (цифра 1), начинается гармоническим движением, секунды терции, сексты, октавы составляют восходящие интонации, нисходящие интонации составляет движение по секундам в объеме квинты. Диссонансы проступают постепенно, сначала в *basso ostinato* у фортепиано (12-14 такты, партия фортепиано), затем в объеме уменьшенной квинты и увеличенной кварты уже в восходящем движении. В дальнейшем плотность диссонирующего музыкального материала нарастает как в партии фортепиано, так и кларнета (17-23 такты). Это дает ощущение большего контраста, нежели во вступлении, гораздо более сильное, энергичное начало, но, в итоге, весь раздел заканчивается нисходящим движением по малым секундам и генеральной паузой. Таким образом, можно сделать вывод о преобладании в данном разделе скорбного начала.

Диссонансы – еще одно проявление скорбного начала в произведении. Например, Б.В. Асафьев считал, что тритон используется «для передачи неопределенности, настороженности»<sup>3</sup>, напряженного тревожного состояния, «недоброго предчувствия», скорбного сосредоточия, вопроса. «Дьяволом в музыке» называли тритон другие исследователи [3, с.92]. В обозначенном разделе следует обратить внимание и на ритмическую составляющую: в восходящем движении тритоны звучат в пунктирном ритме [14, 17-23 такты]. Согласно И. Кванцу, «...пунктированные ноты в сочетании с выдержанными серьезное и патетическое выражают» (цит. по: [11, с. 65]). Таким образом, ритмический параметр также усиливает скорбную атмосферу произведения.

### ОБСУЖДЕНИЕ

Следует отметить, что данное понятие «интонационная фабула» было востребовано отечественными учёными (Медушевский В.В., Калошина Г.Е., Нестерова М.М., Малышева Т.Ф. и другие)<sup>4</sup>. Данный термин используется для раскрытия таких явлений, как «природа формы», «концепция становления», «риторические фигуры». Тем не менее, на наш взгляд, это понятие ещё не исчерпало своей методологической значимости, особенно при рассмотрении творчества композиторов Старого света конца XIX - начала XX вв., поскольку дает возможность самого глубокого анализа произведения, понимания замысла композитора, раскрытие характера произведения через его музыкальную природу.

У данного типа композиторского творчества, породившего стремление к открытым формам, сюжетности, были серьезные исторические предпосылки поскольку в различные эпохи в искусстве классические и неклассические (аклассические)<sup>5</sup> тенденции могли сосуществовать и поочередно доминировать.

<sup>3</sup> Цит. по: Островский, А.Л. Методика теории музыки и сольфеджио [текст] / А.Л.Островский. – Л.: Музыка, 1970. – С. 70-99 [12].

<sup>4</sup> Медушевский В.В. «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы» (Москва, 1981), Калошина Г.Е. «Проблема концепции и становление «интонационной фабулы» в поздних симфониях Антона Брукнера» (Южно-Российский музыкальный альманах, №1/2005), Нестерова М.М, Малышева Т.Ф. «Фабульность риторических фигур во второй балладе Ф. Шопена (Наука и искусство: вопросы филологии, искусствоведения и культурологи. - Новосибирск, 2013).

<sup>5</sup> И.А.Барсова использует термин «аклассический» в контексте дихотомии «классическое/аклассическое» направления в искусстве [2]. Данный термин достаточно широко применяется в музыковедении (см., например:



Особое внимание на аклассические тенденции в искусстве обратили мыслители немецкого литературного романтизма. Наиболее непосредственно воспринимаемое их проявление – большой эмоциональный накал, особенно ощутимый по сравнению с эмоциональной сдержанностью классики. Вместе с обогащением системы средств выразительности происходит и расширение сферы духовного содержания. Как известно, ярче всего стремление расширить духовную сферу искусства проявилось у романтиков. Чувствуя себя свободным и от необходимости адекватного отражения внешнего мира, и от канонов жанра, художник «романтического» склада динамически ощущает форму каждого творимого им произведения. Особенность аклассического ощущения формы связана со стремлением запечатлеть противоречивость, двузначность окружающего бытия. Отмеченные тенденции, культивируемые романтиками, нашли своё продолжение в творчестве композиторов последующих поколений. Одним из них, безусловно, является Франсис Пуленк [1], в камерном творчестве которого наиболее ярко проявляются указанные выше особенности формообразования.

Полагаем, что на основе концепции «интонационной фабулы» И.А. Барсовой, а также предложенного на её основе подхода, затрагивающего область риторики: «фабульность риторических фигур» (Н.Н. Нестерова, Т.Ф. Малышева), можно попытаться проникнуть в замысел композитора и раскрыть внутреннее содержание и характер многих произведений рубежа XIX-XX веков.

Кратко продемонстрируем как применение метода «интонационной фабулы» даёт возможность адекватного постижения творчества выдающегося композитора Ф. Пуленка на примере его камерного сочинения Сонаты для кларнета и фортепиано (1962)<sup>6</sup>. Это произведение – одно из последних сочинений Франсиса Пуленка. Соната посвящена памяти Артюра Онеггера с которым он впервые познакомился в 1917 году, но тогда эта встреча не предвещала их совместной концертной деятельности, многолетней дружбы и различных творческих проектов. И хотя Онеггер считал музыку Пуленка достаточно легковесной, а Пуленк его творчество – чересчур тяжелым для восприятия, тем не менее, с годами происходило все большее их сближение в творчестве и взглядах на жизнь. К концу пути композиторы испытывали особую взаимную дружескую привязанность, взаимопонимание и нежность. Ф. Пуленк так писал по этому поводу: «...именно слово нежность следует здесь употребить, и я должен сказать, что в последние три года его жизни мы действительно понимали друг друга и говорили обо всем» [13].

Премьера Сонаты состоялась 10 апреля 1963 года, спустя три месяца после смерти автора (партию кларнета исполнил Бенни Гудмен, партию фортепиано – Леонард Бернстайн)<sup>7</sup>. До сих пор это сочинение является одним из самых популярных в репертуаре современных исполнителей.

---

Т.В. Франтова «Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века»: Автореф. дис... доктора искусствоведения. М., 2004).

<sup>6</sup> Творчеству данного композитора, в том числе и камерному, посвящены исследования И.В. Галочкиной, В.А. Метлушко и других, но они в основном дают лишь рекомендации к исполнению тех или иных произведений, основываясь на общем анализе.

<sup>7</sup> Первыми исполнителями этого сочинения в России были Лев Михайлов и Мария Юдина.

Следует отметить, что несмотря на свою востребованность, данное сочинение не получило серьезного теоретического осмысления. Вместе с тем, существуют работы, в которых на первый план выходит анализ исполнительской составляющей, что тоже представляет особый интерес. Например, Р.А. Маслов в своем исследовании «Исполнительство на кларнете (XVIII – начало XX вв.): источниковедение, историография» рассматривает концертный репертуар кларнетиста в контексте истории зарубежного исполнительства [7]. В статье В.А. Метлушко данное сочинение рассматривается в контексте камерно-инструментальных произведений французских композиторов XX века – К. Сен-Санса, А. Онеггера, П. Санкану. Автор характеризует специфику структурной организации произведений, особенности преломления технического и выразительного потенциала сонат для кларнета и фортепиано, в частности, особое внимание привлекает идея автора о композиционном строении сонаты для кларнета и фортепиано Ф. Пуленка.

В отличие от традиционного взгляда на форму 1-й части как простой трехчастной со вступлением (И. Галочкина – [4]) предлагается рассматривать композицию данного произведения как «индивидуально трактованного сонатного *allegro*» [8, с. 73]. К числу индивидуальных особенностей формы произведения автор относит: отсутствие разработки, увеличение зоны побочной партии, завершение экспозиции музыкальным материалом вступления, чем, по мнению автора, достигается равноправие трех образных сфер: активно действенной, лирической и характеристической. На наш взгляд, такая трактовка вполне правомерна. Однако применение интонационной фабулы как метода анализа дает возможность значительно глубже проникнуть в образный строй произведения и высветить концептуальную философскую идею 1-й части этого произведения о единстве и борьбе противоположностей. В соответствии с этим фундаментальным законом диалектики, сформулированным немецкими философами Г.Ф. Гегелем и Ф. Шеллингом, противоречие является одним из основных способов подтверждения или опровержения истины. Еще со времен Античности диалектика в природе и обществе рассматривалась как источник многообразия и динамики всех явлений, предметов, процессов [5]. Но именно в трудах Гегеля единство и борьба противоположностей рассматриваются как основа развития всего мироздания.

Следует отметить, что «интонационная фабула», согласно И.А. Барсовой, затрагивает различные уровни композиции. Учитывая рамки статьи, сосредоточимся именно на интонационном анализе сочинения Ф. Пуленка.

Характер первой части композитор обозначил весьма парадоксально – *Allegro tristamente* (*allegro* – быстро, весело; *tristamente* – скорбно). То есть, автор как бы соединяет два диаметрально противоположных значения, на первый взгляд, абсолютно не совместимых. Важно отметить, что противоборство жизненного и скорбного начал уже заложено в этих понятиях и, по сути, на наш взгляд, это словосочетание является своеобразным философским эпиграфом всей первой части Сонаты.

Ключом к пониманию Ф. Пуленком оппозиции весело/скорбно как

философского явления может служить высказывание о нём его друга А. Онеггера: «Живая впечатлительность сочетается в нем со стремлением осмыслить свои впечатления. Но строй его мыслей определяется не рассудком, а эмоциями. Перефразируя одно из любимых им стихотворений Элюара, можно сказать, что он живет сердцем и в нем “сердце владеет рассудком”. Однако, как в истом французе, в нем силен здравый смысл, контролирующая эмоции рационалистичность. Поэтому он столь часто шутит над чувствительностью, хотя она так свойственна ему самому. В творчестве сочетание нежности и иронии – одна из обаятельных черт его лирики» [13]. Пуленк, таким образом, может как бы иронизировать над чувствами, ирония может проявлять себя как внешняя весёлость. Скорбь – сильнейшее чувство, тем не менее, может соседствовать с иронией. И, возможно, это не «русская» драма с ощущением фатальной неопределенности. Это грусть сквозь призму дружбы и тяги к жизни: «Веселость. Она, как и меланхолия, составляла основную черту его характера. Его творчество пронизано веселостью, что не исключает в той же степени присущей ему горячей веры и сосредоточенности, которые проявились в его религиозных сочинениях» [13].

Данное произведение нельзя назвать религиозным, но в нем имеются характерные черты музыкальной риторики<sup>8</sup>, выявление которых способствует пониманию философского смысла этого сочинения. Как известно, использование риторических фигур позволяло композиторам наполнять образную сферу произведения особым смыслом и значимостью, и определенным образом воздействовать на слушателя.

Анализ интонационных событий этого сочинения, драматургически связанных между собой, показал, что существенную роль в музыкально-сюжетной организации играют риторические фигуры. Насколько нам известно, этот аспект в музыковедческой литературе еще не рассматривался. Особую значимость риторические фигуры имеют в инструментальной музыке. По мнению Захаровой, «отсутствие текста при господствовавшем тогда стремлении заставить музыку экспрессивно говорить – само становилось стимулом для особенно интенсивного использования фигур» [6].

## ВЫВОДЫ

Проведенный анализ позволяет констатировать, что в 1-й части рассматриваемой сонаты Ф. Пуленка происходит развитие единого образа, отражающего в себе борьбу двух начал – *Allegro tristamente*. Именно борьба противоположностей в разных ее проявлениях на уровне построения звуковысотного пространства произведения цементирует все разделы части:

– противоборство восходящей интонации (*anabasis*) и нисходящей интонации (*catabasis*) во вступлении, заканчивающееся нисходящим движением (*diriusculus*), символизирующим преобладание печали и скорби, получает дальнейшее развитие на протяжении следующих разделов, задействуют все регистры солиста и по сути являются ведущей мелодической основой произведения;

<sup>8</sup> Изучению проблем музыкальной риторики посвящены исследования В.Б. Носиной [9; 10], О.И. Захаровой [6], Р.А. Насонова [8].



– завершение вступления и всех частей паузировкой во всех голосах, выраженной фигурой умолчания (*aposiopesis*), олицетворяющей смертельный исход;

– восходящее движение прерывается паузами (фигура *tnesis* - рассечение), которые в музыкальной риторике являются символами страха и ужаса;

– использование диссонантных созвучий (в том числе уменьшенной квинты и увеличенной кварты) в восходящем и нисходящем движении с дальнейшим нарастанием диссонантной зоны олицетворяет скорбный характер музыкально-сюжетной организации сочинения.

Таким образом, в каждом разделе имеется четкое смысловое начало и четкий конец, итог борьбы. Удивительным образом музыкально-сюжетная организация произведения Ф. Пуленка очень тонко демонстрирует сущность закона единства и борьбы противоположностей, которая заключается в том, что явления объективного мира в процессе своего развития вступают между собой в противоречие, борьбу и составляют источник развития всего сущего.

Благодаря использованию метода интонационной фабулы (И.А. Барсова) и классической трактовке в этом контексте элементов музыкальной риторики, свойственной произведению, была выявлена и раскрыта специфика данного произведения, которая находит отражение в своеобразном «эпиграфе» – *Allegro tristamente*, парадоксальном, на первый взгляд, по своему содержанию, но объединяющем в себе два противоположных и противоборствующих начала (единство и борьба противоположностей). Использование данного метода весьма перспективно, поскольку для исполнителя, который будет знать принципы, на которых основывается образная сфера произведения, гораздо проще будет передать замысел композитора, а это, как представляется, является основной задачей любого музыканта-исполнителя.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бакун, М.И. Неизвестный Пуленк: духовные сочинения французского мастера [Текст] / М. И. Бакун // Искусство и образование. – 2009. – № 3. – С. 26-30. - Библиогр.: с. 30.
2. Барсова, И.А. Симфонии Малера. Монография [Текст] / И.А. Барсова. – М.: Сов. Композитор, 1975. – 496 с.
3. Виноградов, Г., Красовская Е. Занимательная теория музыки [Текст] / Г. Виноградов, Е. Красовская. – М.: Советский композитор, 1991. – 192 с.
4. Галочкина, И. Франсис Пуленк. Сонаты для духовых инструментов и фортепиано в классе камерного ансамбля: метод. рекомендации [Текст] / И.Галочкина. – Минск: Белорусская государственная консерватория, 1989. – 29 с.
5. Диалектика [Текст] / Михайлов, Ф.Т. // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / пред. науч.-ред. совета В. С. Стёпин. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Мысль, 2010. — 2816 с.
6. Захарова, О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы [Текст] / О. Захарова. – М.: Музыка, 1983. – 77 с.
7. Маслов, Р.А. Исполнительство на кларнете (XVIII – начало XX вв.): источниковедение, историография: Дис... доктора искусствоведения: 17.00.02. – М., 1997. – 302 с.

8. Метлушко, В.А. Соната для кларнета и фортепиано во французской камерно-инструментальной музыке XX века: черты преемственности [Текст] / В.А. Метлушко // Южно-Российский музыкальный альманах, 2014. – С.70-76.
9. Насонов, Р. А. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» [Электронный ресурс] // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: материалы междунар. интернет-конференции (Москва, РАМ им. Гнесиных, 2010). – URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Nasonov.pdf>. (дата обращения: 09.12.2019).
10. Носина, В.Б. Протестантский хорал как составная часть музыкального языка И.С. Баха [Текст] / В.Б. Носина. – М.: Классика-XXI, 2006. – С. 11-24.
11. Носина, В.Б. Символика музыки И.С. Баха [Текст] / В.Б. Носина. – М.: Классика-XXI, 2004. – 372 с.
12. Островский, А.Л. Методика теории музыки и сольфеджио [Текст] / А.Л. Островский. – Л.: Музыка, 1970. – 296 с.
13. Пуленк, Ф. Я и мои друзья [Электронный ресурс] / Вступ. статья и общая редакция Г. Филенко. – Л.: Музыка, 1977.– URL: <http://intoclassics.net/news/2015-01-01-22890> (дата обращения: 23.02.2017).
14. Пуленк, Ф. Соната для кларнета и фортепиано (1962) [Текст] / Ф. Пуленк. – М.: Музыка, 1969. – 24 с.