

Вера Борисовна Валькова

veraval@yandex.ru

доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории музыки Российской
академии музыки им. Гнесиных

Prof. Vera B. Val'kova, D.A.

veraval@yandex.ru

Professor of Music history department of
Gnessin Russian academy of Music,

Понятие «музыкальная идиома» в отечественной научной традиции: опыт осмысления и применения

Аннотация

Понятие «музыкальная идиома», давно применяемое в практике и теории джаза, в последние годы активно включается и в исследования академической музыки (М. Г. Арановским, В. Н. Холоповой, Л. Н. Шаймухаметовой и др.). Данное понятие соотносится с близкими по смыслу понятиями, используемыми зарубежными учеными (Л. Г. Ратнером, Д. Куком). Автор настоящей статьи выделяет идиому «зова-заклинания» в русской музыке начала XX века. На примере этой идиомы показывается острая проблематичность применения подобного понятия к музыке. Акцентируются типичные «опасности» этого пути — изменчивость структуры, произвольность присвоения «смысла» и его широкая вариативность. Тем не менее, делается вывод о необходимости и неизбежности поисков устойчивых оборотов-идиом в музыке определенной эпохи.

Ключевые слова

Музыкальная идиома (лексема), мотив «зова-заклинания», Скрябин, Рахманинов, Метнер, Лядов, Стравинский

The notion of “musical idiom” in Russian musicological tradition: an essay in interpretation and application

The “notion musical idiom”, firmly established in the theory and practice of jazz, has become widespread also in works on art music (by M. G. Aranovskiy, V. N. Kholopova, L. N. Shaymukhametova and others). This notion correlates with similar ones used by other scientists (L. G. Ratner, D. Cooke). The author of the present article highlights the idiom of “call-incantation” in Russian music of the early 20th century. On the example of this idiom the author shows the problems with the application of this notion to music. The most obvious difficulties are related to the variability of the structure of musical idioms and to the arbitrariness and variability of meanings ascribed to them. Nevertheless, the author concludes that looking for stable idioms in music is necessary and inevitable.

Keywords

Musical idiom (lexemes), motif of “call-incantation”, Scriabin, Rakhmaninov, Medtner, Lyadov, Stravinsky.

Перечень нотных примеров.

1. А.Н.Скрябин. Соната № 2. 1-я часть.
2. С.В.Рахманинов. Прелюдия E-dur op. 32, № 3.
3. Н.К.Метнер. Соната e-moll op. 25, № 2.
4. Н.К.Метнер. Соната As-dur op. 11, № 1.
- 5-а. С.В.Рахманинов. Прелюдия e-moll op. 32, № 4. Начало.
- 5-б. С.В.Рахманинов. Прелюдия e-moll op. 32, № 4. Такты 107-109.

6. С.В.Рахманинов. Прелюдия a-moll op. 32, № 8.
7. С.В.Рахманинов. Этюд-картина cis moll op. 33.
8. С.В.Рахманинов. Романс «Мы отдохнем» на слова монолога Сони из пьесы А.П.Чехова «Дядя Ваня».
9. С.В.Рахманинов. Прелюдия fis-moll op. 23, № 1.
10. А.К.Лядов. Колыбельная из «Кикиморы».
11. А.Н.Скрябин. Прелюдия Fis-dur op. 33, № 2.
12. А.Н.Скрябин. Соната № 5.
13. А.Н.Скрябин. Соната № 9.
14. И.Ф.Стравинский. «Царь Эдип».

Как известно, специфика музыкального языка (в отличие от языка вербального) заключается в том, что в его пределах трудно, а порой невозможно выделить устойчивые единицы и зафиксировать заключенный в них смысл. Однако в последние годы исследователи-музыковеды всё чаще обращаются к такому понятию, как «музыкальная идиома», явно отсылающему к аналогиям из области лингвистики. И хотя данное понятие имеет сегодня довольно ограниченную сферу применения в отечественном музыкознании, многое свидетельствует о начавшемся формировании определенной традиции в его использовании. В связи с этим возникла потребность в специальном осмыслении его возможностей и особенностей бытования в исследовательской практике.

Следует заметить, что понятие «музыкальная идиома» уже достаточно давно и прочно вошло в обиход джазовых музыкантов и явно становится одним из важных инструментов научного анализа джазовой музыки. Особенно симптоматично широкое обращение к обсуждаемому концепту в исследованиях, посвященных внедрению элементов джаза в академическую музыку XX и XXI веков, что способствует распространению сферы использования понятия и на иные образцы. На наших глазах формируется и область его актуализации в работах, связанных с общими проблемами музыкального языка и музыкальных стилей. Однако, прежде чем исследовать специальное применение составного понятия «музыкальная идиома», следует кратко упомянуть отдельно о специфическом статусе слова «идиома» в различных языковых традициях.

Для русского языка характерно строгое отношение к значению слова «идиома». Как утверждает словарь Д. Ушакова, «идиома» (или «идиом») [вариант, вынесенный в заголовок статьи — *прим. ред.*] — это: «1.оборот речи, выражение, свойственное какому-нибудь языку и неперебиваемое дословно на другой язык <...>. 2. Местное наречие, говор (редко)» [13, 1134]¹. Следует заметить, что в английском языке соответствующее слово «idiom» имеет более широкий спектр значений. Так, помимо применения в общепринятом лингвистическом смысле, это слово часто употребляется свободно, включаясь в разные контексты, в том числе и для описания музыки: *harmonic idiom* — гармонический стиль, *melodic idiom* — мелодический оборот (любой),

¹ Исторически вначале, вероятно, закрепилось второе значение, отмеченное в «Толковом словаре» В. И. Даля (1863–1866, 2-е изд. 1880–1882). Но в настоящее время слово «идиома» применяется только в первом из указанных Ушаковым значений. Со вторым же значением больше связан вариант «идиом», причем с добавлением также социолингвистического толкования данного слова как общего термина, обозначающего различные языковые образования — языка, диалекта, говора, вариантов литературного языка и других форм существования языка (см. статью В. А. Виноградова «Идиом» в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» под ред. В. Н. Ярцева — М.: Советская энциклопедия, 1990; также см. «Словарь лингвистических терминов» Т. В. Жеребило — 5-е изд., Назрань: ООО «Пилигрим», 2010). Относительно слова «идиом» имеются разного рода данные о его устаревании, которые касаются то самой формы слова, то одного из его значений. Специальное освещение проблематики применения данного слова, вероятно, требует отдельного исследования, очевидно выходящего за рамки предмета настоящей статьи. — *Прим. ред.*

мелодическая линия (любая). Слово может использоваться и в более широком смысле: *dance idiom* — язык балета, *cinematic idiom* — язык кино и т. п. (см.: [19]).

Как уже говорилось, наиболее устойчивые традиции использования понятия «идиома» применительно к музыке сложились в теории и истории джаза. В работах этой предметной направленности даются описания джазовых идиом, их систематизация, анализируются особенности их применения. И в целом здесь отмечается несколько вольное употребление понятия идиомы, отсылающее к англоязычной традиции. Порой само понятие свободно заменяется на синонимическое.

Так, в изданной в 2013 году учебной программе по истории джаза А. В. Чернышова [15], понятийная сфера выражения «джазовые идиомы» очерчена простым перечислением: «Джазовые идиомы (ритмические, гармонические, мелодические, оркестровые, фактурные, формообразующие)» [15, 6]. Однако очевидно, что здесь подразумевается возможность каждого из компонентов музыкального языка (ритма, гармонии, мелодии, оркестровки, фактуры, формы) обладать специфическими джазовыми свойствами. Тот же автор в статье «Структурные джазовые идиомы в музыке европейской академической традиции» [16] употребляет данное выражение как синонимичное выражению «джазовые элементы». Он выделяет конкретные идиомы (или структурные джазовые элементы), такие как джазовая ритмика (свинг), блюзовое интонирование, и рассматривает некоторые аспекты их претворения в музыке европейской академической традиции.

Другой исследователь, Н. Донцева, рассматривая влияние джаза на музыку Б. А. Циммермана, расшифровывает понятие джазовые идиомы как «характерные для джаза стилистические приемы или обороты» [3, 182]. Музыкальный критик К. Мошков специально выделяет «блюзовую (или афро-американскую) идиому» и связанную с ней «идиоматическую импровизацию», имеющую принципиальные отличия от «свободной импровизации» [10]. Аналогичное противопоставление свободной и джазовой идиоматической разновидностей импровизации специально рассматривается в диссертации А. Ю. Сысоева [12].

В работах отечественных музыковедов можно встретить использование слова «идиома» в лингвистическом аспекте. Например, статья В. И. Зака «Идиомы Шостаковича» [4] посвящена особенностям вербальных высказываний композитора, притом, что само слово «идиома» фигурирует только в названии.

Более строгое, научно-терминологическое толкование применительно к музыке слово «идиома», пожалуй, впервые получило в книге М. Г. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства» (1998) [1]. В предложенной автором теории музыкальных лексем идиома трактуется как одно из явлений музыкальной лексики. М. Г. Арановский определяет «музыкально-речевую лексему» как «любое относительно краткое образование, которое входит в текст как целостное» [1, 70]. Рассматривая далее так называемые «интертекстуальные маршруты музыкальной лексики», автор предлагает не только проследить происхождение музыкальных лексем и формирование на их основе метатекста (то есть общего языкового ресурса музыки), но учесть, как он пишет, их «обратное влияние на Метатекст», то есть установить, «как та или иная лексема постепенно входит в его парадигматику и получает распространение в музыке определенного исторического периода» [1, 194]. В качестве модели для такой исследовательской процедуры Арановский предлагает мелодико-гармонический оборот доминанты с секстой, его рождение и развитие в романтической музыкальной традиции. Резюмируя проделанный анализ, автор утверждает: «...перед нами, по сути, мелодико-гармонический комплекс, то есть *целостная структура*, где аккорд и сопутствующий ему мелодический элемент (секста) образуют нерасторжимое единство» [1, 196], это «мелодико-гармоническое клише, идиома, которая мигрирует в романтической музыке» [1, 199].

Термин «идиома» применяется в книге в строгом соответствии с его местом в концепции ученого: как обозначение нерасторжимого единства нескольких единиц музыкального языка, рожденного данным метатекстом (автор соотносит это понятие с представлениями о художественной традиции определенной эпохи). Как показывают проведенный Арановским анализ различных примеров, необходимая для вербальной идиомы жестко фиксированная последовательность единиц-слов в музыкальной идиоме может не соблюдаться, допуская перестановки и варианты. Именно поэтому в теоретических описаниях идиомы автор акцентирует только «нерасторжимость», но не фиксированную последовательность «лексем».

Для Арановского, как и для других исследователей этой темы (И. А. Барсовой, В. П. Бобровского, Е. А. Ручьевской, И. С. Стогний, Г. Р. Тараевой, И. Д. Ханнанова, В. Н. Холоповой, Л. Н. Шаймухаметовой, и других), во всех рассуждениях о музыкальных лексических единицах и, в частности, об идиоме, важнейшей проблемой является выразительное значение выделенных единиц. По аналогии с вербальными лексемами музыкальные лексеммы должны были бы нести в себе определенный смысл. Однако автор делает важное замечание: «Значение лексеммы <...> не является “точечным” и скорее образует некую зону возможностей, допуская контекстуальную вариабельность» [1, 220].

Выделенная Арановским романтическая идиома доминанты с секстой получает в его трактовке свою «зону возможностей» — ее семантический потенциал «состоит в акцентировании повышенного аффектированного напряжения и, следовательно, выделения кульминационных по своему смыслу ситуаций». Это, по словам Арановского, — некий «знак патетики», который можно «рассматривать <...> в качестве своего рода риторической фигуры романтического века, тем более, что с риторическими фигурами эпохи барокко у него много общего» [1, 199]. Сразу заметим, что именно «семантический потенциал» (как называет это Арановский) составляет наиболее проблемную часть всей концепции — не исключено, что можно найти и другие «знаки патетики» в романтической музыке, и тогда рассмотренная идиома может потерять свою смысловую специфику.

Все приведенные изыскания М. Г. Арановского оказываются, в свою очередь, включены в широкий контекст отечественных исследований музыкального языка и музыкальной лексики. Этому кругу проблем посвящено огромное количество трудов в отечественной науке — простое их упоминание стало бы весьма громоздким делом. Поэтому целесообразнее всего отметить только наиболее аргументированные и относительно недавние.

Понятие музыкальной лексеммы развивает В. Н. Холопова в целом ряде своих работ. Опираясь на теорию интонации Асафьева, идеи Арановского, работы некоторых зарубежных ученых (в их числе — Д. Кук, Л. Ратнер, В. К. Агаву, Ф. Тэг, С. Зеегер), В. Н. Холопова приходит к выводу о том, что вопрос о «присутствии в музыке главной семантической единицы — лексеммы — в настоящее время решен достаточно убедительно». [14, 156]. Как и Арановский, Холопова акцентирует принципиальную многозначность лексеммы, проводя параллель с отмечаемой лингвистами такой же смысловой подвижностью слов обычного языка. Разновидностью лексеммы Холопова признает и описанные Л. Н. Шаймухаметовой «мигрирующие интонационные формулы» (см.: [17]).

Все исследователи, как правило, уделяют особое внимание неоднозначности смыслов интонационных лексем и формул. Вслед за Шаймухаметовой можно процитировать некоторые высказывания других отечественных музыковедов. Е. А. Ручьевская подчеркивала: «Инвариант, модель, формула в музыке не могут быть сопоставлены ни с грамматической структурой, ни со словом. Интонационная формула, модель не имеет закрепленного значения, подобно тому, которое имеет слово в качестве элемента, а лишь некоторую, генетически обусловленную область значений» [11, 11]. О том же предупреждала И. А. Барсова: «Сравняться в стойкости значений со словами

естественного языка <...> подобные интонации не могут уже в силу психологического закона вариантности восприятия музыкального образа. Эта вариантность увеличивается за пределами эпохи, когда смысл, общий для эпохи, может забыться и быть воспринят по-новому» [2, 104]. По-видимому, столь же осторожный подход необходим и во всех вопросах так называемого «музыкального содержания».

Рассмотрение описанных в отечественной литературе единиц музыкального языка соблазнительно было бы связать с некоторыми зарубежными идеями. Так, например, понятию «музыкальные лексемы» довольно близко понятие Дерика Кука «единицы музыкального словаря» («basic terms of musical vocabulary») (см.: [18]). Но гораздо более перспективной кажется связь с весьма авторитетной в зарубежном музыкознании концепцией Леонарда Ратнера — прежде всего, с разработанной им на примере музыки классицистского периода теорией «топиков» («topics», см.: [20], [21]).

В своей теории Ратнер не использует понятия лексемы или идиомы. Он упоминает только характерные для определенных жанров «фигуры» — с закрепленными эмоционально-смысловыми ассоциациями или без них. Однако, «топики» Ратнера не являются аналогом лексем, идиом или «мигрирующих формул» (с последними они совпадают лишь отчасти) Его «топики» представляют собой свод общих моделей классицистского музыкального языка. В них входят танцевальные жанры, марши и часто связанные с ними признаки определенных стилей — это стиль военной и охотничьей музыки, блестящий и сентиментальный стили, стили менуэта и пасторали, строгий (или ученый) стиль и т. п. Рассматривает Ратнер и роль риторических фигур в музыке классицизма, а также показательные для этой эпохи типы музыкальных форм.

Подобная (но не тождественная предложенной Ратнером) трактовка «музыкальной топики» представлена в более поздних трудах отечественных ученых (например, см.: [8], [9]) и образует самостоятельное направление в изучении данной проблематики. В работах Л. Кириллиной и А. Коробовой топосы трактуются в традиции Эрнста Роберта Курциуса (1886 – 1956), создателя теории «общих мест» в литературоведении. Однако выдвигаемая Ратнером концепция исходит из самостоятельных чисто музыкальных наблюдений. Он пишет: «...музыка в начале XVIII столетия сформировала некий словарь характерных фигур, которые составили богатую основу для творчества композиторов-классиков. Некоторые из этих фигур ассоциировались с разнообразными чувствами и страстями; другие имели изобразительный оттенок. Они обозначены здесь как топики (topics) – основы музыкального высказывания» (перевод наш — В. В.) [20, 9].

Думается, упомянутых выше исследований достаточно, чтобы считать понятие «музыкальная идиома» активно применяющимся в специальном смысле именно в отечественном музыкознании. Попытаемся теперь на конкретном примере рассмотреть возможности и особенности его применения, выделив неизбежно возникающие при этом трудности.

В изучении музыкально-языковых единиц и, в частности, музыкальных идиом наиболее острыми следует признать два вопроса — об устойчивости структуры и об устойчивости смысла. Причина их возникновения — процессуальная природа музыки, постоянная текучесть музыкального материала, не позволяющая четко определить границы каких-либо структур, аналогичных языковым лексемам, а значит, зафиксировать однозначный смысл целого. Именно эта проблематика будет отражена в предлагаемом анализе.

В первую очередь попробуем раскрыть вопрос о некой устойчивой интонационной формуле, которая может, как предполагается, претендовать на роль музыкальной идиомы на примерах из музыки русского Серебряного века. Демонстративное обнажение такой идиомы мы найдем, по крайней мере, в трех очень разных музыкальных текстах, принадлежащих разным авторам, — во Второй сонате А. Н. Скрябина (Пример 1), в Прелюдии op. 32 № 3 E-dur С. В. Рахманинова (Пример 2) и в Сонате op. 25 № 2 e-moll Н. К. Метнера (Пример 3).

Пример 1. А. Н. Скрябин. Соната №1. I часть (начало).

Пример 2. С. В. Рахманинов. Прелюдия E-dur op. 32 № 3 (начало).

Пример 3. Н. К. Метнер. Соната op. 25 № 2 e-moll (начало).

В начальных тактах этих произведений нетрудно обнаружить общие черты — характерный декламационный ритм, нисходящую интонацию от третьей или пятой ступени к тоническому звуку. Однако, фиксируя это сходство, мы сразу пренебрегаем существенными деталями: различием в расположении метрических акцентов, складом фактуры. И все же, опираясь на собственную интуицию, рискуем предположить, что ассоциации, которые несут в себе эти темы, обладают некоторой общностью.

Выделенные признаки легко обнаруживаются во множестве других образцов музыки Серебряного века. Вариант той же интонации, например, составляет основу главной темы Сонаты Метнера As-dur op. 11 № 1 (Пример 4).

Пример 4. Н. К. Метнер. Соната As-dur op. 11 № 1 (начало).

Allegro non troppo ♩ = 108 *poco allagr. a tempo poco*

con Ped.

В ином облики сходная интонация включена в основной тематический комплекс Прелюдии e-молл С. В. Рахманинова op. 32 № 4. Здесь представлены варианты с нисходящей терцией, квартой и квинтой (Пример 5-а), но в кульминации выделяется именно терцовая интонация (Пример 5-б).

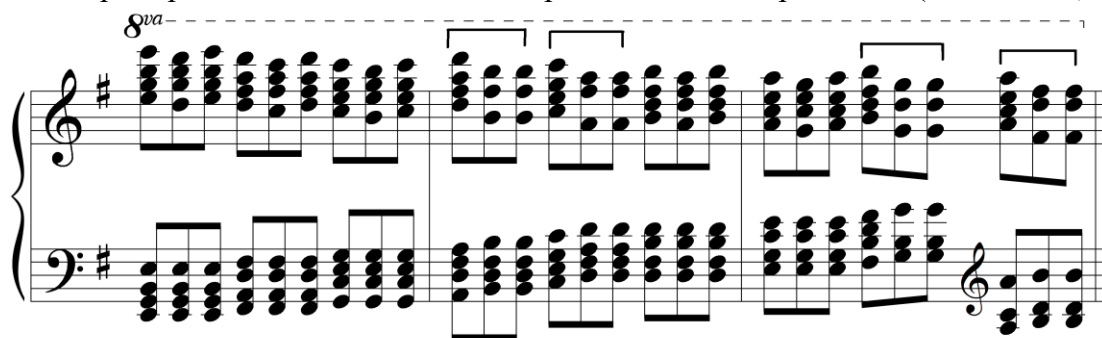
Пример 5-а. С. В. Рахманинов. Прелюдия e-молл op. 32 № 4 (начало).

Allegro con brio ♩ = 120

f marcato f m.d. sempre

rit. a tempo poco meno

Пример 5-б. С. В. Рахманинова. Прелюдия e-moll op. 32 № 4 (тт. 107-109).



Ряд аналогичных примеров можно было бы продолжить. Однако здесь целью рассуждений является не доказать сквозное значение этого мотива, а проследить ставшие для музыковедов неким «аналитическим рефлексом» ключевые, поворотные пункты описания подобных устойчивых интонационных формул.

Предположим, что ряд примеров дает веские основания определить выделенную формулу как музыкальную идиому — почти в полном соответствии с критериями, представленными в исследовании Арановского: это некое «клише», «устойчивый лексический элемент Метатекста» — в данном случае метатекста эпохи русского символизма. С той же долей обобщенности и произвольности, которая была отмечена у Арановского, можно приписать этому лексическому элементу определенный круг значений (подобный выделенному Арановским и упомянутому выше романтическому «знаку патетики») — властный, настойчивый призыв, заклинательное начало, стремление утвердить нечто важное и незыблемое, воплощение образов зова, ворожбы. Этот круг значений составляет органичную часть символистской поэтики начала столетия. Можно также развернуть целую сеть музыкальных ассоциаций, подтверждающих эти смысловые коннотации, то есть определить генезис этой интонации в метатексте по Арановскому — это заклички и зовы в древнем фольклоре, завораживающие баюканья колыбельных, трансформированный контур темы судьбы из Пятой симфонии Бетховена. Нетрудно связать обсуждаемый мотив-идиому и с эстетическими нормами русского символизма. Здесь очевидно взывание к таинственным силам и праосновам бытия, которое провозглашалось в начале XX века одной из целей искусства. Как утверждал Вяч. Иванов, «слово-символ делается магическим внушением, приобщающим слушателя к мистериям поэзии» [6, 9]. Не исключено, что невольная, а порой и осознанная оглядка композиторов на поиски современной им поэзии, на особую роль «слова-символа» сказалась и в декламационной, речевой природе описанной музыкальной идиомы. В некоторых случаях интонационное «содержание» идиомы может быть текстово продублировано — как, например, в случае романса Рахманинова «Мы отдохнем» (наиболее многозначительно интонация звучит со словом «верую») или Сонаты ми-минор op. 25 № 2 Метнера (как известно, сам Метнер в рукописи сонаты подтекстовал первую тему призывом: «Слушайте! Слушайте!»²). Подчеркнутая простота мотива зова также может быть связана с поисками Серебряного века — со стремлением прорваться к истокам и началам бытия очень характерно для символистской идеологии. Как писал Вяч. Иванов, «символизм кажется воспоминанием поэзии о ее первоначальных, исконных задачах и средствах» [6, 11]. Отмечает он и древние истоки современной поэзии, среди которых — «заплатка и причитанье, нашепты и наговоры, приворотные напевы и колыбельные — вся магическая символика исконной песни» [5, 41].

В любом случае главным критерием проверки точности нашего семантического анализа будет то, насколько интуиция подскажет читателю принять предложенные

² См.: [7, 149].

аргументы или счесть их искусственно сконструированными спекуляциями, несоответствующими приведенным музыкальным образцам.

Проблематичность существования взятой нами для примера музыкальной идиомы становится еще более очевидной при обращении к ее вариантам, которые невольно обнаруживает наша привычная аналитическая «оптика». В музыке начала XX века встречается и интонация, аналогичная ранее рассмотренной, — с повторением первого звука, то есть в ритмической его инверсии — например, в Прелюдии Рахманинова a-moll op. 32 № 8 (Пример 6) или в ключевом построении Этюда-картины cis-moll op. 33 № 9 (Пример 7).

Пример 6. С. В. Рахманинов. Прелюдия e-moll op. 32 № 8 (тт. 12-13).

The image displays three systems of musical notation for the Prelude in E minor, Op. 32, No. 8 by Sergei Rachmaninoff. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes dynamic markings *p* and *cresc.*. The second system includes *f*, *p*, and *sf*. The third system includes *f*. Several notes and chords are circled in black, highlighting specific rhythmic and melodic features. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Пример 7. С. В. Рахманинов. Этюда-картины *cis-moll* op. 33 № 9 (начало).

Grave

Можно ли считать эти интонации той же идиомой или это уже другая, хотя и близкая идиома? Насколько можно пренебречь количеством повторов первого звука? Возможно, критерием здесь становится сохранение выразительного смысла, который можно определить, как ощущение настойчивой устремленности, энергичного призыва. Однако этот круг значений очень широк, он присвоен нашей идиоме достаточно произвольно и не рассчитан на иные аргументы, кроме тех, что может предоставить нам интуиция. Сомнения может вызвать и явно присутствующее в музыке выбранной эпохи созерцательное, затаенное, тихое звучание того же мотива — в романсе С. В. Рахманинова «Мы отдохнем» на слова монолога Сони из пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» (Пример 8) или в Прелюдии Рахманинова *fis-moll* op. 23 № 1 (Пример 9).

Пример 8. С. В. Рахманинов. «Мы отдохнем» (тт. 12-17).

Темпо I

p

и на-ша жизнь ста-нет ти-хо-ю, неж-но-ю, слад-ко-ю, как

pp *p* *mf* *cresc.*

лас-ка. Я ве-ру-ю, ве-ру-ю.. Мы от-дох

Пример 9. С. В. Рахманинов. Прелюдия fis-moll op. 23 № 1 (тт. 13-18).

mf

cresc.

Тем не менее, с риском получить обвинения в произвольности толкования можно связать и этот вариант с описанным выше кругом значений — здесь те же зовы и заклинания, но только обретающие специфическую «интровертность», обращенность к собственному внутреннему миру. Это как бы другой полюс значений той же идиомы. Такую же «биполярность» значений отмечает Арановский в своем анализе романтической идиомы доминанты с секстой. «Семантический инвариант» при такой процедуре явно становится еще более общим и расплывчатым.

Если ориентироваться на совсем отдаленные ассоциации, то можно присоединить к ряду вариантов описанной идиомы еще и такие, где нет настоячивых повторений одного звука, а выделяется только терцовое раскачивание. Показательный пример такого рода — тема колыбельной из «Кикиморы» А. К. Лядова (Пример 10) или претендующая на ключевую роль интонация из Прелюдии Скрябина op. 33 № 2 Fis-dur (Пример 11).

Пример 10. А. К. Лядов. «Кикимора» (тт. 12-16).

Example 10 is a musical score for five instruments: C. ingl., V-ni I, V-ni II, V-le, and V-c div. The score is in 3/4 time and features a waltz-like melody. The C. ingl. part has a 'dim.' marking. The V-ni I part has a 'unis.' marking. The V-le part has a 'pp' marking. The V-c div. part has a 'pp' marking.

Пример 11. А. Н. Скрябин. Прелюдия Fis-dur op. 33 № 2 (начало).

Example 11 is a musical score for piano, titled 'Vagamente' with a tempo of 58. The score is in 3/4 time and features a waltz-like melody. The score includes markings for 'p' and 'rubato'. The score is divided into two systems, each with two staves.

В структурном плане здесь уже неизменным остается только принцип повторности и приверженность краткости, элементарной простоте интонаций. В эмоциональном плане данные примеры ассоциируются с тихим заклинанием, смысл которого — звать, удержать, заморозить кого-либо. Такая интерпретация, хотя и может показаться неубедительной, вполне согласуется с образностью, сопутствующей внешне сходным интонациям.

В дальнейшем поиске вариантов данной идиомы мы можем обратиться к ярким примерам из музыки Скрябина. Это и замораживающие и таинственные терцовые возгласы-покачивания в его Пятой сонате (Пример 12), и настойчивые реплики в его Девятой сонате (Пример 13), представляющие характерный скрябинский «симбиоз» терции и малой секунды.

Пример 12. А. Н. Скрябин. Соната № 5 (тт. 13-28).

The image displays three systems of musical notation for Example 12, which is a piano score by Scriabin. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The first system is marked **Languido** and *pp dotciss.* It features two instances of a melodic phrase in the right hand, each enclosed in a bracket and labeled *pochiss.* The second system includes dynamic markings *cresc. poco*, *dim.*, *pp*, and *cresc.* The third system includes *poco dim.*, *pp*, *cresc. poco*, and *dim.* The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Пример 13. А. Н. Скрябин. Соната № 9 (тт. 5-10).

poco cresc.

mysterieu-

p

sement murmuré

pp

Можно даже распространить действие идиомы зова-заклинания (пусть и отдаленное, косвенное) и на начальную тему оперы-оратории «Царь Эдип» И. Ф. Стравинского (Пример 14). Найти интонационные контуры и эмоционально-смысловые оттенки, общие с теми, что сопутствовали описанным выше похожим интонациям, вдумчивому аналитику не составит труда — это все те же простейшие терцовые раскачивания и заключенные в них «таинственные зовы».

Пример 14. И. Ф. Стравинский. «Царь Эдип» (тт. 12-14, клави́р).

p

mo-ri - tur

Æ - di - pus, Æ - di - pus, a - dest

p

poco sf p sub.

В результате мы получаем как будто бы приемлемую для интуиции, но трудно фиксируемую рационально, весьма расплывчатую в своих границах зону структурной и смысловой общности. Можно ли назвать такую конструкцию музыкальной идиомой? Можно ли считать, что специфическая способность порождать зыбкие значения и расплывчатые ассоциации составляют суть природы музыкальных идиом? Можем ли мы назвать их таковыми, несмотря на очевидные и глубокие отличия от идиом в обычном вербальном языке? Подобные вопросы, по крайней мере, должны быть поставлены.

Вариативность структуры и эмоционально-ассоциативного содержания в музыкальном тексте делает весьма проблематичными попытки выделения в нем каких-либо лексических единиц, в том числе идиом. Тем не менее, их присутствие в музыке кажется несомненным и неизменно влечет к себе исследователей. Думается, что в настоящее время в этой области накоплен достаточный опыт, чтобы утверждать: дело тут не столько в поиске адекватных методов анализа, сколько в необходимости признать и каким-то образом учесть неустранимый элемент неопределенности во всех подобных изысканиях. Возможно, именно попытки преодолеть эту неопределенность через все более изощренную игру с ней и составляет цель музыкально-языковых штудий...

Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
2. Барсова И. А. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения — 1984 / Отв. ред. Б. М. Кедров. Л.: Наука, 1986. С. 99-116.
3. Донцева Н. Джаз в творчестве Б. А. Циммермана: полистилистика или утопия свободы? // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 175-200.
4. Зак В. И. Идиомы Шостаковича // Музыкальная жизнь. 2008. № 10. С. 18-20.
5. Иванов Вяч. [Хроника] // Аполлон. 1910. № 7 (Апрель). С. 38-42.
6. Иванов Вяч. Заветы символизма // Аполлон. 1910. № 8 (Май – июнь). С. 5-20.
7. Келдыш Ю. В. Н. К. Метнер // История русской музыки : [монография] : В 10-ти т. Т. 10А: Конец XIX – начало XX века [1890–1917-е годы] / А. А. Баева, С. Г. Зверева, Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, М. П. Рахманова, А. М. Соколова, М. Е. Тараканов; редкол. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский, Л. З. Корабельникова, М. П. Рахманова; Гос. ин-т искусствознания Мин. культуры РФ. М.: Музыка, 1997. С. 134-169.
8. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
9. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Исследование. – Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М.П.Мусоргского, 2007. 656 с.
10. Мошков К. Импровизация и джаз: кто кого? : Лекция в Центре современного искусства им. Сергея Курехина. Санкт-Петербург, 17 апреля 2013 : [в 4-х ч.] Ч. 3. URL: <http://www.moshkow.net/improvisation-vs-jazz03.htm> (дата обращения: 11 августа 2015).
11. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
12. Сысоев А. Ю. Феномен свободной импровизации в музыке XX века : дисс... канд. иск.: 17.00.02. М.: 2013. 253 с.
13. Толковый словарь русского языка : [в 4-х т.] / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 1: А – Кюрины. М.: Гос. ин-т "Советская энциклопедия"; Огиз, 1935. LXXVI, 1562 стб.
14. Холопова В. Н. Феномен музыки. М.—Берлин: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
15. Чернышов А. В. История джаза: учебная программа для музыкальных вузов и училищ. М.: ООО «Медиамузыка», 2013. 24 с.
16. Чернышов А. Структурные джазовые идиомы в музыке европейской академической традиции // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 153-161.
17. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: Государственный институт искусствознания, 1999. 308 с.
18. Cooke D. The Language of Music. London: Oxford University Press, 1959. xiv, 289 p.
19. Idiom // WoordHunt — ваш помощник в мире английского языка: [Англо-русский словарь. Русско-английский словарь. WoordHunt-редактор. Упражнения для запоминания английских слов : вики-ресурс]. URL: <http://woordhunt.ru/word/idiom> (дата обращения: 11.03.2016).
20. Ratner L. G. Classic Music: Expression, Form, and Style. New York: Schirmer Books, 1980. 475 p.
21. Ratner L. G. Topical content in Mozart's keyboard sonatas // Early Music. 1991. Vol. XIX. Iss. 4 (November). P. 615-619.