

УДК 130. 2; 78. 01

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПАСТОРАЛЬНЫХ СИМВОЛОВ В СОНАТАХ ОР.2 Л. ВАН БЕТХОВЕНА

Тюрина Т. Н.

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, (173003, г. Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41)

В статье анализируется своеобразие трансформации композитором семантического поля пасторальной символики в пространстве музыкального текста и философско-культурологического осмысления. Художественным центром пасторальной символики является образ пастуха-всадника. Общеизвестно, что жанровое понятие *Пастораль* принято рассматривать в значении «пастушеский». Вместе с тем применение культурологического подхода помогает определить более глубокие корни данного феномена: латинское *pastor* содержит в себе греческое *ἵπλος* «конь/лошадь», что является метатезой архаичного индоарийского (индоиранского) *aspa* «лошадь» [14]. Автором делается вывод о правомерности видеть в нотном тексте Сонат ор. 2 признаки трансформации музыкальных символов именно в данном направлении. Философское понимание образа пастуха-всадника говорит о двойственности его сущности: он является посредником между природой и культурой, деревней и городом, народным и профессиональным искусством. Этот уникальный феномен трансформируется композитором с помощью сопоставлений мелодий инструментального и вокального характеров – символов познавательных (рациональных и иррациональных) возможностей человека.

Ключевые слова: Пастораль, пастух-всадник, художественная культура, музыка, семантический код, символ, трансформация, интерпретация.

TRANSFORMATION OF PASTORAL SYMBOLS IN SONATAS OP.2 L. WAN BEETHOVEN

Tyurina T. N.

The article analyzes the peculiarity of a composer's transformation of the semantic field of pastoral symbols in the space of a musical text and its philosophical and cultural reflection. The artistic centre of pastoral symbolism is a image of a rider-shepherd. It is common knowledge that the genre concept of *pastoral* is usually taken in the meaning "relating to shepherds". Along with this, the use of a cultural approach makes it possible to find a deeper origin of this phenomenon. The Latin word *pastor* contains a Greek word *ἵπλος* "horse", which is a metathesis of an archaic Indo-Iranian word *aspa* "horse" [14]. The author makes a conclusion that the note text of Sonatas op.2 may contain signs of transformation of musical symbols in this very direction. The philosophical understanding of the image of a rider-shepherd indicates the dual nature of its essence, this image being an intermediary between Nature and Culture, the Village and the City, Folk Art and Professional Art. This unique phenomenon is transformed by the composer by means of juxtaposition of instrumental and vocal melodies which symbolize Human's rational and irrational cognitive abilities.

Key words: Pastoral, pastor, rider-shepherd, Artistic culture, music, symbol, semantics, transformation, interpretation.

Введение

Пианист А. Корто наставлял учеников: «Пусть каждый звук, каждая пауза получат свое выразительное значение. Пусть не будет анонимных звуков» [10]. Это непосредственно относится к творчеству Л. Бетховена. Некоторые сочинения имеют программные для его творчества названия. Наше исследование, напротив, затрагивает проблему интерпретирования непрограммной музыки, а потому направлено на расшифровку «анонимного» нотного текста, в котором инструментальный механический нотный знак прочитывается как культурный художественный символ, наделенный определенным смыслом в музыкальном контексте.

Доказывание *пасторальной* интерпретации текста Сонат ор. 2 основано на наличии в нем символов, онтологически родственных звукоподражательной природе игры на медных духовых инструментах.

Материалы и методы

Искусство как вид художественной культуры оперирует образами. Музыка передает их сущностное развитие с помощью звуков. Они организуются в пространстве (за счет последовательностей гармонических созвучий) и во времени (за счет ритмически оформленной пульсации конструируемого ими бытия).

Каждый знак, как и любой звук, включенный в художественный текст, становится символом той или иной эмоции, имеющей прямое отношение к событию. Она опосредованно отражается интонацией голоса, жестом, позой, мимикой человека. Музыковед В. Н. Холопова указывает на такие специфические музыкальные критерии, как мелодическая линия, тональность, 12-тоновость, интервал, аккорд, ритмический рисунок, тембровый комплекс, метрический квадрат [16]. Названные термины *культурология* объединяет в понятия *знак, символ, смысл, текст, интерпретация*. Аналогично концепции М. Фуко искусствовед А. А. Курбановский предлагает к применению термин «археология визуальности». «*Археология визуальности*, – аргументирует он свою позицию, – дает возможность выходить на уровень историко-эстетических метадискурсов, исследуя диапазон визуальных техник и режимов, интерпретируя семантические следы <...>. Археологический проект анализирует память знака – конфигурацию визуальных, интеллектуальных напряжений, и таким способом <...> может прояснить глубинный динамизм *смыслотворчества* в контексте любой далекой эпохи» [9].

Нотный текст мы изучаем визуально и, располагая «археологической “памятью знаков”, имеем возможность воспроизводить (собственно, подобным образом Бетховен сочинял поздние произведения вследствие глухоты) его на слух. Так, известно, что ровные секунды передают печаль или безмятежность, пунктирные – волнение, смятение; а двудольному танцу свойственны подвижность, прыжок, наоборот, трехдольному – плавность.

В основу нашего исследования положены историко-культурологический и семиотический подходы, оперирующие такими понятиями, как *языки культуры и искусства, художественный текст, система знаков, символ*. Они будут для нас базовыми ориентирами в процессе раскрытия и обоснования смыслов того «невысказанного содержания» (термин А. Швейцера), которое Бетховен в Сонатах ор. 2 выразил посредством интервально-числовых символов, составляющих основу пифагорейского звукоряда, построенного на соотношении части (струны) к целому.

Еще несколько лет назад философ и культуролог В. М. Розин высказал сожаление о том, что «музыка практически не анализируется в культурологическом ключе» [12]. Сегодня эту же проблему ставит и профессор кафедры философской антропологии Санкт-Петербургского университета М. С. Уваров. Отмечая трудности писать о музыке, он убежден, что «настало время» вывести проблемы философии искусства и философии музыки из периферийных областей философского дискурса, проделывая одновременно эту работу «профессионально и с любовью» [15].

В 60-е годы прошлого столетия культурология смогла аккумулировать и переработать в себе опыт целого ряда наук и с тех пор имеет самостоятельный статус в системе научного гуманитарного знания. Предметом её изучения является человеческая деятельность, в процессе которой создается или интерпретируется тот или иной объект культуры. Исследуя этот феномен, проф. М. С. Каган в конце XX столетия предложил из общепринятой дихотомии «материальная и духовная культура» вычленить в качестве специфического понятие «художественная культура» [6], частью которой является искусство.

Х. Г. Гадамер справедливо отмечал, что художественное произведение должно пониматься «как случай символической репрезентации жизни» [3]. Придерживаясь данного высказывания представителя философской герменевтики, мы выдвигаем свою интерпретацию художественного замысла Сонат ор. 2 для фортепиано Л. ван Бетховена и доказываем, что он (замысел) обусловлен духовными ценностями эпохи Просвещения и характером взаимоотношений с учителем – глубоко почитаемым им композитором Йозефом Гайдном, которому цикл и был посвящен. Прижизненная допустимость акта интерпретирования музыкального произведения подтверждается высказыванием и самого Бетховена. Так, однажды прослушав свое сочинение в исполнении Марии Биго, он сказал ей: «<...> Продолжайте в том же духе: если это не вполне я, то тут есть нечто <...>» [11].

По совокупности смыслов музыкальных знаков-символов, включенных в текст партитур произведений, по характеру «интонационно-ассоциативных связей музыки» [7] Сонату ор. 2 № 1 предлагается именовать «Рождественская», № 2 – «Аполлоническая», № 3 – «Гимническая». Их замысел полностью выражает естественнонаучные (натурфилософские) и философско-религиозные, этические и эстетические ценностные парадигмы эпохи Просвещения в контексте немецкой классической философии.

Результаты исследования и их обсуждение

Мотивами зарождения художественного замысла Сонат ор. 2 могли быть ранние жизненные обстоятельства и впечатления Бетховена: в 1792 г. Бетховен – музыкально одаренный солист-альтист придворной капеллы и пытливый слушатель Боннского университета –

приехал в Вену, чтобы продолжить обучение у Й. Гайдна и добиться признания в музыкальной столице Европы.

60-летний Гайдн, узнав поближе своего молодого ученика, назвал его атеистом [13]. Понятие «атеист» не было случайным в лексиконе образованных людей того времени, так как ещё до событий 1789 г. имело место в полемике французских просветителей и, в первую очередь, Вольтера. Философские размышления немецких просветителей, напротив, нисколько не умаляли роль бога в жизни человека и общества и представляли его (Всевышнего, Создателя, Творца) в качестве духовной мировоззренческой квинтэссенции. А. Шиндлер, приятель Бетховена в поздний период его творчества, отмечал близость философско-религиозных воззрений композитора деизму. Показательно, что и дневниковые записи композитора отражают характерные черты и пантеистического мировосприятия. Третья причина выбора Бетховеном для ор. 2 вышеуказанного программно-«невывыказанного содержания» видится в обилии его детских музыкально-театральных и церковно-литургических, а также юношеских поэтических впечатлений. Они формировались при стечении следующих обстоятельств: а) отец – тенор придворного театра, б) учитель Х-Г. Нефе – органист церкви, руководитель Боннского национального театра, удостоенный похвалы Г.Э. Лессинга, в) с 12 лет Бетховен уже сам играет на органе во время богослужений, аккомпанирует певцам театра на репетициях, увлекается древней и современной поэзией, г) еще в Бонне сочиняет песню на слова оды Ф. Шиллера «An die Freude» («К радости»), д) по приезде в Вену становится «завсегдатаем Венского театра, часто выступает во дворцах венских меценатов, в том числе русского графа А. К. Разумовского» [1].

Весной 1809 г. Вена приветствовала 76-летие Й. Гайдна – почетного гражданина города. На торжествах присутствовал и Бетховен, к тому времени автор уже более 70 opus'ов.

Установлено, что в цикл Сонат ор. 2 первоначально входили только Сонаты № 2 и № 3, и лишь позднее состоялось включение Сонаты № 1, частично сочиненной еще в Бонне. В связи с этим будет оправданным рассмотреть вначале развитие определенной идеи в Сонатах № 2-3 и затем выявить закономерную обусловленность ввода в их круг Сонаты № 1.

Соната № 2 («Аполлоническая»)

Музыкальный текст Сонаты № 2 логично рассматривать как инструментальную интерпретацию основной идеи оды Шиллера «К радости», содержащей обращение к разуму и чувствам человека с призывом реализации им своих творческих возможностей во имя блага своего, общества и божественной природы, которая «нам друзей дала в несчастье. Гроздий сок, венки Харит <...>» [17]. Нимфы Хариты по рождению связаны с водой, покровительствуют растительному и животному миру, упорядочивают ритм жизни человека,

символизируют мир, гармонию и порядок. Этим и объясняется их предназначение сопровождать Аполлона.

В Сонате четыре части. Идеальный смысл ч. 1 выражен символами радости любви к женщине – продолжательнице рода (архетип Матери [18]); в основе ч. 2 присутствует символ радости исполнения морального долга перед обществом (архетип Наставника); ч. 3 – символ радости единения с природой (архетип Младенца); ч. 4 – символ гармонии личного мироощущения (архетип Самости). Эти символы запечатлены в следующих мифах: ч. 1 – музыкальная аллюзия мифа об Аполлоне и Дафне; ч. 2 – мифы о храме Аполлона в Дельфах; ч. 3 – мифы о сельском пастушестве Аполлона; ч. 4 – миф о божественном олимпийце Аполлоне, который «там в тиши величественной правил колесницей светлой» [17], миф об Аполлоне-Мусагете. Знаковое содержание данных символов отражено в: 1) построением мелодических тем и аккордово-гармонического сопровождения по законам пифагорейского натурального звукоряда (музыкальной шкалы чисел), что характерно природе медных духовых инструментов (ранее пастушьего или охотничьего рожка); 2) использованием приема фанфары военной трубы (греч. *сальтинкс*); 3) приемом трансформации («игры») терминов: итал. *мажор* «радостный», соотносимый с лат. *dur* «твердый», мужской и итал. *минор* «грустный», соотносимый с лат. *moll* «мягкий», женский; 4) ритмическим и тембровым реагированием музыки на развитие сюжета.

Соната № 3 (Гимническая Пастораль с посвящением божественному разуму и возвышенной красоте)

В письме Бетховена сохранилась запись: «Сократ и Иисус служили мне образцами» [11].

Структурно соната состоит из нескольких частей: ч. 1 – символ Доброго пастыря; ч. 2 – символ храма как божественного микрокосмоса; ч. 3 – символ земного в человеке как части микрокосмоса; ч. 4 – символ божественного в человеке как части макрокосмоса.

Знаково в музыкальном тексте эти символы обозначены: 1) выбором ладо-тональности: До мажор есть натуральный звукоряд, то есть «чистый», «белый», символ древнегреческого ионийского тетрахорда; 2) начальной хоральной 4-звучной архитектоникой аккордов; 3) призывными трубными фанфарами; 4) использованием приема наложения мотивов друг на друга (символ мирской суеты) с последующим объединением звуков в аккорд (символ согласия, договора). Заслуга организации нотной записи принадлежала средневековому итальянскому музыканту и теоретику Гвидо д'Ареццо (990-е – 1050-е гг.). Он ввёл шестиступенный звукоряд и обозначил каждую ступень (ut, re, mi, fa, sol, la) начальными слогами первых шести строк латинского гимна св. Иоанну [19]. В Евангелии от Иоанна Иисус Христос обращается к людям: «Я – врата для овец <...>. Я – истинный пастырь, <...> а овцы следуют за ним, потому что знают его голос» [Ио. 10. 7, 11, 4]. Думается, что эта

проповедь нашла музыкальное воплощение в Сонате № 3 Бетховена, которую мы назвали «Гимническая Пастораль».

Наша интерпретация близка мироощущению Ю. А. Кремлева, который считает, что в данной музыке «перед нами глубокий замысел, а не абстрактная звуковая постройка» [8]. Бетховен не причислял себя к атеистам. Желая посвятить свои сочинения Гайдну, он не мог ограничиться двухчастным циклом, поэтому естественным было включение им в ор. 2 третьей сонаты, по замыслу композиции поставленной под № 1.

Соната № 1 («Рождественская Пастораль»)

В Сонате четыре части. Её идейный смысл включает тему поклонения Деве Марии (архетип Матери). В ч. 1 есть символы благой вести о рождении Младенца-Мессии, поклонения пастухов и волхвов; ч. 2 – символ колыбельной Младенцу (архетип Младенца); ч. 3 – бегство в Египет; ч. 4 – избивание младенцев.

Знаково эти символы обозначены в музыке трансформированием итал. термина *минор* «грустный» в лат. *molle* «мягкий», то есть женский; проведением главной и связующей тем по звукам пифагорейского натурального звукоряда – символа медного духового инструмента; прерывистыми интонациями созвучий в сексту, что символизирует разрушение жилища, дома, то есть привычных форм быта и ритма жизни; грозным проведением фанфар. В композиции этой Сонаты Бетховен использует поразительный по своей продуманности прием: он начинает ч. 1 восходящим звукорядом – символом рождающейся жизни божественного Младенца, а заканчивает ч. 4 теми же звуками, но в нисходящем и ускоренном движении – то есть символом трагического завершения жизни.

Но как учит христианство, умирает только тело человека, а не душа – её жизнь вечна. Оптимизм веры вселяет Соната № 3, которую мы назвали «Гимническая Пастораль». Она же и завершает сонатный цикл.

Выводы

Почему идейно-смысловое содержание музыкальных знаков-символов мы соотнесли с жанровым термином *Пастораль*? Проведенный первичный опыт интерпретации семантического поля музыкального текста Сонат ор. 2 Л. ван Бетховена показывает, что такие формообразующие элементы мелодической линии, как мотивы, развитие их интервально-интонационного состава по законам пифагорейского натурального звукоряда имеют не только место быть, но являются для него основополагающими. Кандидат физико-математических наук А. В. Волошинов поясняет: «Музыкальное искусство оперирует звуками, в образовании которых участвуют колебательные процессы. Ученые установили, что из 4000 звуков, хорошо различаемых человеческим ухом, в музыке используется лишь около 90 <...>. На основе психофизических опытов организовав звуки в октавы 2:1,

гармонизовав, упорядочив их точно и ясно по законам математики внутри каждой октавы, человек смог навести в мире звуков порядок, который стал радовать слух и разум <...>. За 2500 лет, прошедших со времен Пифагора, музыкальная гамма практически не изменилась» [2].

История развития человека до уровня «человека мыслящего» свидетельствует о том, что важнейшую роль в его становлении вначале играла охотничья деятельность: именно употребление мясной (белковой) пищи способствовало эволюции человеческого мозга. Эффективность охотничьего промысла достигалась также при помощи различных музыкальных приманок: в Хакасии найдено поселение, древний слой которого указывает на 32 тыс. до н.э. Архаичный житель той местности имел свирель, изготовленную из минерала гематита [4]. Подобными музыкальными инструментами пользовались ранее и пользуются сегодня пастухи – пешие в условиях сельского пастушества и конные в условиях отгонно-подвижного выпаса.

Б. Асафьев писал: «Настоящая хорошая соната – не есть ни схема, ни конструкция, ни форма даже, а метод мышления» [10]. Непременное и, более того, непрерывное (сквозное) линейное и вертикальное присутствие пифагорейского натурального звукоряда во всех Сонатах ор. 2 Бетховена говорит о том, что по замыслу композитора он должен был трансформироваться в круг образов, имеющих знаки *aspra*-пасторальной символики и тем самым придать циклу цельность.

Кандидат педагогических наук Н. М. Гарипова считает проблему объективации смысла в материале искусства одной из интереснейших, но к настоящему времени в полной мере еще не раскрытой, а потому малоизученной. Она придерживается взгляда на возможность существования двух стратегий постижения и воплощения музыкального смысла при осуществлении музыкальной деятельности. При первом способе «в качестве предмета интенции (предмета смысла) выступает само музыкальное произведение (музыкально-звуковая материя). Второй способ <...> связан с тем, что музыкальное произведение отражает предмет смысла и соответствующее этому предмету состояние субъекта, взаимодействующего с этим предметом» [5].

В нашем исследовании нашли применение различные методы культурологического подхода к постижению смысла Сонат ор. 2 Л. ван Бетховена. Данное исследование проводилось тщательно и, хочется верить, что обобщения вышеизложенных религиозно-философских и идейно-художественных мотивов к сочинению композитором данного цикла сделаны объективно и профессионально.

Список литературы

1. Альшванг А. А. Бетховен. – М.: Музыка, 1977. – С. 72-74.
2. Волошинов А. В. Архитектура – математика – музыка // *Философские науки*. – 1991. – №7. – С.173-178.
3. Гадамер Х. Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – С. 44.
4. Газарян С. С. В мире музыкальных инструментов. – М.: Просвещение, 1985. – С. 72.
5. Гарипова Н. М. О двух способах объективации и постижения смысла в музыке (психолого-философский аспект) // *Вопросы культурологии*. – 2011. – № 4. – С. 21-22.
6. Каган С. С. Художественная культура как целостное образование, её строение и социальные функции // *Художественная культура в докапиталистических формациях*. – Л.: Издательство ЛГУ, 1984. – С. 27.
7. Конен В. Дж. Театр и симфония. – М.: Музыка, 1968. – С. 4.
8. Кремлев Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. – М.: Советский композитор, 1979. – С. 29-55.
9. Курбановский А. А. Память знака. Об устойчивости и изменчивости смыслов в памятниках изобразительного искусства // *Вопросы культурологии*. – 2008. – № 10. – С. 54-58.
10. О музыке и музыкантах / Сост. Е. С. Райзе. – Л.: Музыка, 1969. – С. 15, 130-136.
11. Письма Бетховена 1787-1811 / Сост. Н. Л. Фишман. – М.: Музыка, 1970. – С. 7, 93, 258.
12. Розин В. М. Культурология: Учебник. – 2-е изд. – М.: Гардарики, 2004. – С. 400.
13. Сохор А. Н. Этические основы бетховенской эстетики // *Людвиг ван Бетховен: Сборник статей*. – Л.: Музыка, 1970. – С. 9.
14. Тюрина Т. Н. Пастораль как художественный универсум культурной картины мира // *Берестень: философско-культурологический альманах*. – Великий Новгород, 2009. – № 1 (3). – С. 391-399.
15. Уваров М. С. Философия музыки в России // *Вопросы культурологии*. – 2012. – № 1. – С. 43-48.
16. Холопова В. Н. Эстетика и психология музыкальной композиции // *Музыкальная академия*. – 2011. – № 1. – С. 31.
17. Шиллер Ф. Избранное. – Ростов-на-Дону: Изд-во «Феникс», 1997. – С. 47, 58.
18. Юнг К. Г. Душа и миф (шесть архетипов). – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – С. 179.

19. Ямпольский И. М. Гвидо д'Ареццо // Музыкальная энциклопедия. – Т.1. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – С. 941.

Рецензенты:

Маленко Сергей Анатольевич, доктор философских наук, доцент, профессор по кафедре теории, истории и философии культуры ФБГОУ ВПО «Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого», г. Великий Новгород.

Лукьянова Наталия Александровна, доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой социологии, психологии и права, «Национальный исследовательский Томский политехнический университет», г. Томск.