

ОЛЬГА СОЛОМОНОВА

МУЗИЧНА ОСВІТА: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ДИСЦИПЛІНИ КРИЗЬ ПРИЗМУ «СМІХОВОГО АСПЕКТУ»

Сучасний стан вищої музичної освіти на Україні настійно висуває проблему оптимізації навчального процесу в сфері історико-теоретичних дисциплін, метою яких має стати "створення деїдеологізованої, науково об'єктивної історії ... музики", що відбиває "цілісну динаміку процесу ..." [3, с. 8]. У цій статті пропонується неординарний підхід до вирішення названої проблеми, що, на думку автора, дозволить розширити проблемне поле предметів, що вивчаються, і відкрити нові виміри композиторської творчості.

Метою статті є обґрунтування ідеї про коректне введення в історико-теоретичні курси певних аспектів, пов'язаних зі "сміховою сферою", а також виклад деяких практичних рекомендацій з цього приводу. Освіжити сприйняття студентів, обтяжене неодноразовим вивченням фактів під одним і тим же кутом зору, наблизити його до реальності, звільнити від стереотипів – ось завдання, здійснення якого можливе шляхом збалансованого розгляду "серйозного" та "сміхового" аспектів життєтворчості композиторів. Дослідження названої проблеми у вітчизняному музикознавстві здійснюється вперше, що забезпечую актуальність і новизну пропонованої статті.

Класичний тип музичної освіти – той, який сповідує сучасна педагогіка, цілком закономірно і свідомо орієнтований на залучення молодих музикантів до "високих" творів світового мистецтва, інтонаційно-сміслова колізія яких формується, перш за все, сферами пасіонарної, трагічної, філософсько-споглядальної, лірико-драматичної та іншої "солідної" образності. Чіпкі узи традиції сприяють здійсненню свого роду природного відбору, результатом якого стає незаслужене замовчування сміхових аспектів. Серед об'єктивних причин такої культурної компресії відзначимо наступні:

- закріплене соціокультурними факторами маргінальне становище сміху і всіх форм діяльності, пов'язаних із ним;
- рудименти жорсткого вульгарно-соціологізованого підходу, заснованого на запереченні або замовчуванні тих фактів, які "псують" або "знижують" образ великої людини;

- обмеженість наукової парадигми, яка "діє подібно сити, відбираючи об'єкти дослідження відповідно до властивих їй методів і залишаючи без уваги все інше" [1, с. 213];
- відсутність нових підручників, у яких були б відкориговані відомості, ідеологічно оброблені радянським музикознавством¹;
- сила звички, небажання подивитися на явище іншими очима, з позицій об'єктивної соціокультурної реальності;
- обмежена кількість часу, що його відводять на вивчення музично-теоретичних дисциплін виконавцями (теоретики в цьому сенсі – у комфортнішій ситуації, завдяки чому педагог має можливість збалансувати їх уявлення про композитора та його творчість);
- відсутність доступної літератури, де б у сконцентрованому вигляді викладалися проблеми сміхової музичної культури (всі відомості з цього приводу, розчинені у величезній кількості різнопрофільних видань, доводиться добувати по крихтах).

Як бачимо, відзначена тенденція, маючи досить вагомі та об'єктивні культурологічні причини, сприяє тому, що поза увагою залишається колосальний обсяг сміхових музичних проявів, які багато в чому пояснюють унікальність світовідчуття композиторів і формують досить представницьку сферу їхньої творчості (важливо і те, що твори зі сміховою образністю, так само, як і світ престижних артефактів, відбивають уявлення про ідеал – щоправда, в більш складній, опосередкованій формі, яка змушує сприйняття трудитися, а нерідко рухатися від зворотного).

Безумовно, якби Бах створив тільки "Пасіони", Моцарт – "Реквієм", Гайдн – лише твори, позначені лірико-драматичною або споглядальною образністю, Верді – "Аїду", "Богему", "Травіату" та "Отелло", Мусоргський – "Бориса Годунова" і "Хованщину", а Римський-Корсаков – "Цареву наречену", "Кітеж" і "Моцарта і Сальєрі", – вони й тоді були б геніальними, але вони були б *іншими*. Адже історична реальність така, що всі ці композитори представили в творчості "подвійну експозицію світу" (О. Фрейденберг): Бах, поряд із пасіонарними творами, написав "Кводлібет" і світські кантати ("Кавову", "Селянську", ін.), Моцарт – "Весілля Фігаро", "Чарівну флейту" і "Сільський

¹ Новий підручник Історії української музики Л.П. Корній – виняток, проте багато історико-теоретичних курсів не мають сучасного методичного оснащення, в результаті чого студенти продовжують користуватися старими підручниками випуску 50-60 років. Прикро, що навіть 10-томне видання Історії російської музики представлено в бібліотеці НМАУ всього лише 6-ма томами.

секстет", Гайдн – безліч геніальних творів, які випромінюють багатобарвний гумор, Верді закінчив свій оперний шлях "Фальстафом", а строгий Римський-Корсаков представив на оперній сцені цілу палітру комічного – від незлобливого гумору гоголівських опусів ("Травнева ніч" і "Ніч перед Різдом" тощо) і м'яко-іронічного "Царя Салтана" – до гострої пародійної інверсії російської казки "Золотий півник". Що вже казати про Мусоргського (згадаймо прізвисько "Гумор", надане композиторові сестрами Пургольд), оксюморонне світовідчуття якого породжувало такі полярні, розділені прірвою художницького бачення світи як "Одруження" і "Борис Годунов", "Сорочинська" і "Хованщина", "Дитяча" та "Пісні і танці смерті". Трагічне і комічне – основні сфери творчого тяжіння Мусоргського – постійно були присутні в амбівалентній зоні його творів: то розходячись у боки, начебто даючи різні проекції "національного образу світу", то наближаючись, сусідячи один з одним за принципом монтажно-драматургії (як у "Борисі Годунові"), то спресовуючись в єдиний політональний вузол і здійснюючи мовні й емоційно-психологічні «катастрофи» (трагікомічні опуси).

Здається, пріоритетне вивчення творів "високої" семантики – явище незаперечне і природне – набуває обґрунтованого характеру тільки тоді, коли жанрово-стильова своєрідність автора розглядається у системі різних показників його життєтворчості, з урахуванням усіх векторів особистісно-психологічної та творчої індивідуальності (адже відомо, що багато композиторів були особливо схильні до сміхового бачення світу, а в певні періоди ритуальна "сміхова діяльність" відіграла особливу роль у творчому процесі цілих музичних співтовариств, як це було, наприклад, у випадку з "Могучою кучкою").

Периферійне положення "сміхової сфери" відображено і в програмних вимогах з музично-теоретичних предметів. Склалася ситуація, коли твори сміхового статусу здебільшого опиняються витиснутими за межі осмисленого музичного простору, залишаючись тим часом в об'єкті активної уваги виконавців (важко уявити репертуарний список будь-якого оперного театру без "Севільського цирульника" Россіні, "Весілля Фігаро" Моцарта, а концерти виконавців – без сонат і симфоній Гайдна, Моцарта і Бетховена, багато частин яких пов'язані саме зі сміховою типом образності, без комічних опусів Даргомижського, Мусоргського, Прокоф'єва, Шостаковича, так само як українську музичну реальність – без Бурлесок, Скерцо і гуморесок Скорика, Іщенка, Колодуба, без "Ночі перед Різдом" Станковича або парадоксально-ігрових опусів Зажитька). Отже, вивчення музичної культури з позицій врахування її "серйозного" і "сміхового" аспектів допоможе студентам-виконавцям усвідомити специфіку виконання творів, пов'язаних із різними типами образності, оволодіти культурою виконання тих та інших.

Указана тенденція сміхової компресії спостерігається і при ознайомленні студентів з особистісними рисами композитора¹, життя якого зводиться в якийсь етичний абсолют і позбавляється природної для кожної людини багатомірності проявів. Сміховий аспект їхнього життя (навіть тоді, коли ця властивість є очевидною, як у випадках із Мусоргським, Бородіним, Прокоф'євим, Шостаковичем та ін.) часто відходить на периферію, залишаючись прикритим доповненням, що позбавляє автора значущості та величі. Результатом такої установки стає те, що особистісно-психологічні портрети композиторів набувають досить загального "виразу обличчя"², а в свідомості студента виникає певна абстрактна модель, зумовлена номенклатурним набором епітетів і характеристик. "Те, що особливо цінують сучасники, індивідуальність даної особистості ... зводиться до вираження якогось загальнолюдського властивості ... майже як у байці" [7, с.106]. Сміховий модус життєтворчості композиторів стає свого роду *terra incognita* музично-теоретичної освіти. Приклад цього – С. І. Танєєв. Мабуть, жоден інший композитор не викликає в свідомості настільки непорушний образ архісерйозного мудреця, який став для сучасників втіленням "музичної совісті Москви". Високий академічний імідж композитора має, безумовно, досить вагомі та об'єктивні підстави. Серед них: а) характеристики Танєєва в доступних документальних джерелах, монографіях і навчальних посібниках ("Танєєв – мудрець, учений, ледь не педант" [2, с. 304]; "людина ідеальної коректності, не здатна ні на що грубе" [6, с. 60]; "йому важлива " розумова сторона справи", що, на його думку, має характер загальний" [5, с. 38]); б) "висока" тенденція творчості композитора: кантати "Іоанн Дамаскін", "По прочитанні псалма", опера-трилогія "Орестея", хори, симфонії, камерна інструментальна і вокальна музика, і всього лише два виданих твори в "сміховому роді" – Хори на слова Козьми Пруткова.

Однак поруч із цими, безумовно, об'єктивними показниками особистості Танєєва, що знаходяться на поверхні, існують й інші, котрі залишаються поза підручниками з історії музики в прагнення не зіпсувати канонізований лик негідними "хибами" на шляхетному тілі композиторської ментальності (ця

¹ Модель студентського сприйняття легко уявити, зважаючи на їхні уявлення про композиторів, отримані на попередніх етапах освіти (в школі, училищі) і підкріплені портретними зображеннями в душі монументальної скульптури, про які чудово сказав В. Набоков: "... у цьому поданні всі великі люди приймають вигляд далеких родичів, одягнених у все чорне, немов вони носили траур за минулим райдужним життям" [4, с.418].

²Ймовірно, подібне уявлення складається, першої черги, у студентів-виконавців, чие сприйняття не розширюється за рахунок читання документальної літератури (мемуарів, епістолярію) – джерел, які зазвичай стають надбанням виключно студентів історико-теоретичного факультету.

тенденція особливо відчутна у вітчизняних виданнях 30-60-х років)¹. Серед них – прізвисько Танєєва у середовищі друзів і спілників по сміху – Ехидон Невиносимов (він же Ядовітов), що красномовно свідчить про своєрідність танєєвського гумору, і величезна кількість невиданих опусів "нескучного рода" (С. Танєєв, рос.) – як музичних, так і літературно-поетичних і навіть живописних² (до цього висновку приводять здійснені автором статті попередні дослідження). У силу вже зазначеного соціокультурного відбору багато з цих творів дотепер не видані, поховані в різних рукописних зібраннях або зовсім загублені. Отже, серйозний, ортодоксальний Танєєв – і сміх, який, як виявляється, був постійної зоною тяжіння композитора. Обидві танєєвські константи існували реально, доводячи, що все в житті, як казав М. Глінка, "є контрапункт, тобто протилежність".

Аналогічне просування до реальності завдяки сміховому контексту стає можливим при вивченні творчості багатьох композиторів – від французьких клавесиністів і Баха до наших сучасників. Згадаймо, що й в українській музичній культурі є чимало підтверджень, а основоположник української музичної класики М. Лисенко активно проявив себе в цій сфері, представивши в своїй спадщині різні жанрові різновиди національної комічної опери: оперу-пародію "Андріашиада", лірико-комедійну "Ніч перед Різдвом"(до речі, першу з усіх "Ночей "за Гоголем), дитячі комічні опери "Коза-дереза»" та "Пан Коцький", комічну оперу-сатиру "Енеїда".

Накопичений у цьому напрямку матеріал було використано авторкою статті під час читання курсу історії російської музики студентам-виконавцям. Багато додаткових векторів смислоутворення виявляється, зокрема, при врахуванні трагікомічних аспектів драматургії "Бориса Годунова" Мусоргського. Сміхові епізоди опери дозволяють по-новому визначити драматургічні підтексти і трагіфарсову природу багатьох її фрагментів (зокрема, іронічного хору-плачу "На кого ти нас покидаєш" із Прологу, прошарованого епізодами "народного спантеличення", і пародійного величання боярина Хрущова у Сцені під Кромами), конкретизувати мусоргіанські властивості лібрето, усвідомити історичну унікальність подій, покладених в основу опери. Як свідчить аналіз, ці фрагменти опери, будучи на

¹ Настільки ж однобічно вивчають у курсі Історії російської музики О. Бородіна – автора двох геніальних проєкцій епічної богатырської опери: "серйозної" ("Князь Ігор") і пародійної ("Богатирі"), яка інверсувала статус епічної опери і відіграла, ймовірно, значну роль у формуванні естетичних смаків "Могучої кучки".

² Серед таких – Музичний календар, де події біблійної історії подані у музикантському "адаптованому перекладі" ("Введення у храм" = "Інтродукція у храм", "Перенесення мощей" = "Транспозиція мощей", "Вихід євреїв з Єгипту" = "Фуга євреїв ...", "Перехід євреїв через Чорне море" = "Транспозиція ...", «Усічення глави Іоанна Хрестителя" = "Купюра глави ... "), "Анатомічний атлас" із власноручними ілюстраціями і гумористичними текстами-поясненнями, численні афоризми і максими Танєєва (наприклад, "Хибна скромність – краща прикраса артиста").

перший погляд несуттєвими, формують особливу напруженість драматургічного розвитку і сприяють усвідомленню конфлікту. Розуміння унікальної інтонаційно-семантичної та структурно-логічної амбівалентності опери допомагає виявити специфіку особистісно-психологічних проявів Мусоргського, який поєднував у собі трагічний та комічний полюси світобачення. Великий інтерес студентів-виконавців викликало й повідомлення про своєрідність виконавської манери композитора, що нерідко тяжіла до фантазійно-ігрової сфери образності – з акцентом на пародійно-сатиричному трактуванні матеріалу.

У цьому плані корисним є ознайомлення студентів із "Райком" Мусоргського – твором, унікальним не тільки в аспекті пародійної поетики, а й у зв'язку з особливим типом представленої у ньому художньої реальності. Зв'язок сюжету "Райка" з конкретними історичними особами (директор Петербурзької консерваторії, професор-теоретик Н. Заремба, композитор і музичний критик Ф. Толстой, музичний вчений А. Фамінцин, композитор А. Серов, Велика княгиня Олена Павлівна – покровителька консерваторії та РМО) дозволяє уявити об'ємну, реальну картину мистецького життя 2-ї половини ХІХ ст. з її боротьбою і напруженням пристрастей, допомагає пояснити багато у відборі сюжетів, психоемоційному тонусі Мусоргського та багатьох членів "Могучої кучки" – супротивників академічного напрямку.

Настільки ж необхідно, на наш погляд, вивчення в курсі історії російської музики опери "Золотий півник" Римського-Корсакова – і не тільки як твору, що демонструє активність сміхового світобачення композитора, але й як прикладу нових стильових тенденцій ХХ століття. Очевидно, що Римський-Корсаков одним з перших формує в "Золотому півнику" художню концепцію неопримітивізму, пов'язаного з навмисним спрощенням виразних засобів, зі зниженням і баналізацією відомих жанрових моделей. Не випадково багато художні засоби "зпобутовлення зла" (М. Арановський), випробувані Римським-Корсаковим у цій опері (зокрема, кічове спрощення й баналізація матеріалу), будуть активно розвинені в музиці найяскравіших "антиутопістів" ХХ століття – Шостаковича і Шнітке.

Ще настійніше вимагають уведення сміхового контексту артефакти ХХ століття, що виявляють величезний спектр сміхових проявів: від іронії як "хвороби століття" (О. Блок), що сприяє виявленню антиутопічних і антиромантичних тенденцій, котрі сформували величезний спектр пародійної образності, – до стильових ігор постмодернізму в дусі Д. Прігова, від неприхованого комікування (наприклад, в опусах Прокоф'єва або сучасного

українського композитора Зажитька) – до редукованого й гротескно-юродствующого сміху в трагічних концепціях Шостаковича і Шнітке. Зі сміхового світу тягнуться ниті й до таких властивостей музики ХХ століття як "театралізованість", принципи "обманутого очікування" та "очуднення", які пов'язані з деформацією загальновідомого матеріалу (жанрове спрощення, примітивізація, баналізація), з тенденцією до руйнування нормативного співвідношення рельєфо-фонових параметрів музичного тексту, масково-ігрове лицедійство (зокрема, відзначене М. Арановським роздвоєння Д. Шостаковича на "Я" і "Анти-Я" [1, с. 239] – тенденція, яка продовжує сміхову багатолікість "літературного гриму" М. Мусоргського тощо).

Художній зміст сучасного творчого процесу актуалізує багато проблем, пов'язаних зі сміховими формами відображення дійсності. Ідеї абсурду, "логічного алогізму" (А. Цукер), еkleктично безглузлого об'єднання непокданованого, інверсування висотно-низових культурних параметрів, порушення природної логіки розвитку, "стильові модуляції" та "стильовий синтез" (терміни А. Шнітке), колажна техніка, деформація вироблених історією жанрово-стилістичних норм – значною мірою беруть початок в естетиці вивернутого "сміхового світу" (не відкидаючи інших витоків зазначених явищ, наполягаємо на значних потенційних можливостях саме цих факторів). Можна припустити, що нерідко найрадикальніші інтонаційно-семантичні звершення відбувалися спочатку в сфері сміхової музики, а потім вже адаптувалися у "серйозних" опусах (доказ цього – гостродисонантне секундове подвоєння теми в "Сільському секстеті" Моцарта, неможливе з позицій музичного етикету того часу, найцікавіші комедійні знахідки Гайдна). Саме тут перебудовувалися структурні закономірності твору, трансформувалася його інтонаційно-семантичний зміст. Нерідко під впливом сміхової образності відбуваються зрушення у "семантичному архетипі" "[1, с. 234]. різних форм і жанрів (таких як скерцо, марш, вальс, романс¹, сонатне алегро, сонатно-симфонічний цикл тощо).

Ще більше, ніж у ХІХ, в ХХ столітті виявляється протейзм сміху. Ще частіше комічне втрачає свій оптимістичний тонус, поєднуючись з такими протилежними емоційними категоріями, як драматичне і трагічне, переходячи зі сфери їх протилежностей до розряду чинників, котрі сприяють найбільш адекватному прояву музично-драматургічних конфліктів. У Шостаковича, наприклад, комічне несе в собі "активний негативний заряд"

¹ Згадаймо іронічну назву одного з сатиричних вокальних циклів Д.Шостаковича – "П'ять романсів на слова з журналу "Крокодил", його ж нарочито банальні, гротескно-опошлені моделі вальсу, польки, галопу, маршу в "Сатирах", "Віршах капітана Лебядкіна", симфоніях, "Катерині Ізмайловій» тощо.

(М. Арановський), пов'язаний з гротескною деформацією образу. "Це відноситься не тільки до *скерцозної сфери*, яка вже в силу своєї традиційної семантичної функції вводить в симфонію комічний елемент, отже, і створює передумови для його перетворення в зле комічне, але й для тих же маршів, які... спочатку ляльково смішні і, здається, не приховують у собі нічого загрозливого" [1, с. 236].

Здається, врахування цих факторів стиле- і жанроутворення має сприяти збагаченню курсу аналізу музичних творів. Вивчення інтонаційно-виразних, формально-логічних і змістовно-значенневих параметрів музичного твору з позицій не тільки "серйозної", але й сміхової семантики відкриє нові перспективи аналітичного бачення, а порівняльний розгляд обох напрямків композиторської роботи ("серйозного" і "сміхового") дозволить певною мірою наблизитись до таємниць творчості, усвідомити соціокультурні пріоритети автора. Можлива й така постановка проблеми як присутність двох типів художньої логіки – не завжди протилежних, але й взаємодоповнюючих, координованих один з одним (як у випадку з Мусоргським). Крім того, введення в аналітичний обіг творів сміхової семантики, котрі нерідко виходять за межі традиційного аналітичного усвідомлення і потребують апеляції до нових понять, сприятиме стимуляції науково-дослідницької та категоріально-термінологічної ініціативи викладачів-музикознавців.

Поява в циклі аналітичних дисциплін курсу виконавської інтерпретації, розробленого В. Москаленком і присвяченого розгляду виконавських аспектів музичного твору, вже позначила перспективи розвитку ідеї про важливість інтонаційно-виконавського чинника у "сміховій роботі" композитора (зокрема, при здійсненні пародійного задуму або при особливій схильності авторів до імпровізаційно-ігрового виконавства, як у випадках із Бородіним, Мусоргським, Танєєвим, Прокоф'євим, Шостаковичем).

На особливу увагу заслуговує й проблема форми в творах сміхового типу. Серед найбільш активних засобів в цьому ряду – алогічні закони формоутворення: порушення природних пропорцій цілого, невідповідність матеріалу способам його розвитку, поява симптомів "неповноцінного" формоутворення (саме ці властивості визначають авторську концепцію *нерозвитку*, представлену у вокальному циклі "Сатири" Д. Шостаковича). У цьому ж ряду – проблема переінтонування жанрів і форм (наприклад, трактування рондо як форми, що демонструє ідею "нав'язливих станів", як у Рондо Фарлафа Глінки чи "Люті з приводу загубленого гроша" Бетховена;

використання багаторазової повторності вичленованого сегменту як фактора комічного впливу – як прийому, що імітує заїкуватість, чи засобу, що сприяє абсурдизації та опошленню ідеї, як у "Крейцерівій сонаті" з "Сатир" Шостаковича).

Здається, не зайвим буде введення в курс Аналізу музичних творів такої теми як "Принципи пародійної організації музичного матеріалу" – як у сфері "чистої" інструментальної музики, так і у вокальних опусах, пов'язаних із взаємодією двох текстових рівнів (музичного і вербального), рух яких можливий як у єдиному, так і в різному семантичних напрямках.

Намічене коло проблем свідчить про необхідність звернення до сміхового контексту й у таких курсах, як музична психологія, музична режисура, музична педагогіка, культурологія, психологія націй, інструментознавство (згадаймо "Нотатки про інструментування" Римського-Корсакова, де виділено прийоми створення комічних ефектів темброво-інструментальними та штриховими засобами). Збагачення названих курсів з точки зору запропонованого ракурсу – дискусійна проблема, яка потребує подальшого розвитку й апробації. Важливо збалансувати передбачуваний "сміховий аспект" викладання з "серйозним" і не вдатися до іншої крайності.

Література

1. Арановский М. Музыкальные "антиутопии" Шостаковича // Русская музыка и XX век. М.: ГИИ МКРФ, 1997. С. 213-250.
2. Гольденвейзер А.Б. Из моих воспоминаний // С.И.Танеев. Материалы и документы. Т. 1: Переписка и воспоминания. М.: АН СССР, 1952. С. 303-314.
3. Зінькевич О. С. Музичний процес чи його імітація? (Погляд з 1993 року) // Музика. 1993. № 1 . С. 6-8.
4. Набоков Владимир. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1988. С. 418.
5. Савенко С.И. С.И.Танеев. – Изд.2-е. – М.: Музыка, 1985.
6. Энгель Ю.Д. С. И. Танеев как учитель // С. И. Танеев. Из музыкально-педагогического наследия. – М.: Музыка, 1967. С. 55-63.
7. Эпштейн М. Парадоксы новизны. М.: Сов. писатель, 1988.