литературных источников (поэма Браунинга в произведении Корильяно, роман Сервантеса в опусе Сандстрёма, пьеса Беккета в сочинении Караева, Священное писание в композиции Тарнопольского). Суть массового спектакля заключает в себе возможность использования глобальных по содержанию сюжетов, сцен, выражающих не просто характеристику какого-либо одного персонажа, как в моноспектакле, не только контрастное сопоставление или конфликт нескольких героев, как в камерном спектакле. Массовый спектакль, исполняемый большим количеством актеров (в театре) или инструменталистов (в области инструментального театра), вызывает необходимость широкого освещения какого-либо явления, показа ряда персонажей или ряда сцен (из всех рассмотренных произведений исключение составляет «Хоральная прелюдия» Тарнопольского, в основе которой – демонстрация одной массовой сцены). В связи с этим большинство массовых инструментальных спектаклей многочастны.

Все три рассмотренных вида массового инструментального спектакля (сопоставление одного инструменталиста (персонажа) с оркестром (ансамблем) в Концерте «Дон Кихот» Сандстрёма, сопоставление ряда инструменталистов (персонажей) с оркестром (ансамблем) или между собой в пьесе «В ожидании…» Караева, сопоставление отдельных ансамблевых групп, выражающих полярные образные силы в «Хоральной прелюдии» Тарнопольского) предполагают наличие конфликтной драматургии. В связи с этим, в отличие от камерного спектакля-диалога, при исполнении которого может производиться сопоставление только двух музыкальных, поведенческих, визуальных, вербальных пластов, и от моноспектакля, где сопоставление не используется в виду отсутствия необходимых для контраста или конфликта «сил» (ряда инструменталистов, персонажей), при сценической реализации массового инструментального спектакля, как правило, задействовано большее количество упомянутых пластов. Например, во всех рассмотренных сочинениях наблюдается сопоставление трех (Концерт Сандстрёма, «Хоральная прелюдия» Тарнопольского) и более («В ожидании…» Караева) музыкальных пластов; в упомянутой пьесе Караева происходит сопоставление четырех поведенческих пластов, характерных главным героям – Владимиру, Эстрагону, Лаки, Поццо. Каждый из них обладает только ему свойственными манерами и музыкальными материалами. Композиторы целенаправленно персонифицируют героев свойственными литературным источникам чертами, что дает возможность слушателям беспрепятственно отождествлять увиденное в зале с уже когда-то осознанным, например, при чтении Сервантеса, Беккета, Браунинга и сопоставить образную характеристику знакомых персонажей, воспринятых когда-то и овеществленных теперь через инструментально-театральное действие.

Литература

1. *Высоцкая, М.С.* Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева / М.С. Высоцкая // Музыковедение. – 2009. – № 1. – С. 24 – 29.

2. *Пуришев, Б.И.* Литература эпохи Возрождения. Идея «универсального человека»: Курс лекций / Б.И. Пуришев. – М., 1996.

3. *Ценова, В.С.* Культурология Владимира Тарнопольского / В.С. Ценова // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 1. / Ред.-сост. В.С. Ценова. – М., 1994. – С. 283 – 295.

УДК 78.071

Е.А. Суханова

ЗВУКОВОЙ МИР СИМФОНИИ-ДЕЙСТВА ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА «ПЕРЕЗВОНЫ»

Статья посвящена центральному произведению творчества Валерия Гаврилина – симфонии-действу «Перезвоны». Данное сочинение рассматривается с позиций фоносемантики, при этом звучание вербального текста представлено в его неразрывном единстве с музыкальным текстом.

Валерий Гаврилин, «Перезвоны», фоносемантика, звукоподражание.

The article is devoted to the central work of Valery Gavrilin - the miracle-play symphony “Chimes”. This composition is considered in relation to sound symbolism, at the same time the verbal text is presented in inseparable unity with the musical text.

Valery Gavrilin, “Chimes”, sound symbolism, sound imitation.

«Перезвоны» Валерия Гаврилина – произведение, с момента своего появления вызывающее живой интерес слушателей и исследователей. Оно по праву считается центральным в творчестве композитора. Не случайно, единственная пока монография А. Тевосяна названа «Перезвоны судьбы» и выстроена как *путь* Гаврилина к этому удивительному сочинению. Такая позиция исследователя вполне оправданна.

Одной из аналогий концепции симфонии-действа в творчестве Гаврилина является написанная гораздо ранее пьеса для двух фортепиано под названием

«Перезвоны». Своеобразие этой пьесы – в соединении двух планов: бытового и «надбытового». Бытовое начало высвечивается в звучании бубенцов, или поддужных колокольчиков, которое в старину скрашивало однообразие утомительной езды. В середине пьесы появляется другая форма звона – колокольность рахманиновского плана, связанная с духовным планом человеческой жизни. На фоне колокольного аккомпанемента звучит русская в своей основе мелодия, основанная на трихордовых интонациях. Каждая фраза завершается долгим, протяженностью в несколько тактов, звуком. Это – песня-размышление, от которой протягивается нить к сложной концепции симфонии-действа, также многослойного не только по своей фактуре, но и по образно-эмоциональной насыщенности. По словам Л. Михеевой, «чувства высокого накала соседствуют в них рядом с несколько поверхностными, высота помыслов и озарений сочетается с эмоциональными всплесками не слишком возвышенного характера. Раскрывается ли в этом своего рода «дуализм» природы человека, диалектичность его натуры? Думается – да» [4].

Жанровая и драматургическая многослойность «Перезвонов» дает возможность их осмысления с самых разных позиций. Одним из интересных ракурсов, является, на наш взгляд, *фоносемантический.*

Фоносемантика – «наука языковедческого цикла, имеющая своим предметом звукоизобразительную (т.е. звукоподражательную) и звукосимволическую систему языка, изучаемую в пантопохронии (т.е. с позиций пространственных и временных)» [2], [5]. Основная идея фоносемантики заключается в том, что каждый звук человеческой речи обладает определенным подсознательным значением. Впервые эти значения стал устанавливать американец Чарльз Осгуд. Ученый воспользовался методом семантического дифференциала, который «является комбинацией метода контролируемых ассоциаций и процедур шкалирования. В методе семантического дифференциала измеряемые объекты (понятия, изображения, отдельные персонажи и т.п.) оцениваются по ряду биполярных градуальных (трех-, пяти-, семибалльных) шкал, полюса которых заданы с помощью вербальных антонимов» [5, с. 852].

Для русского языка их в свое время определил советский ученый, доктор филологических наук А.П. Журавлев. В книге «Звук и смысл» А. Журавлев приходит к следующим выводам: гласные оказываются более мелодичными и по этой причине более приятными, чем согласные; шумные согласные /х/, /ш/, /ж/ – более «страшные», чем звонкие /б/, /д/, /г/, взрывные /г/, /к/, /б/, /п/, и более «быстрые», чем фрикативные /ф/, /с/; звук /о/ представляется нам «бóльшим», чем /и/, /р/ кажется «грубее», чем /л/, /д/ – «лучше» /ф/ и т.д.

Большое значение имеет семантика звуковых формул в русском песенном фольклоре. «В „Перезвонах“ я слышу голос народной жизни во всем ее разнообразии, – писал Василий Белов. – Слышу отзвуки древних языческих заклинаний, причетов, свадебных и праздничных песнопений, чуется в них ярмарочное многоцветье и мощь колокольных благовестов. А на какой пронизывающей художественной высоте оказалась в этом произведении наша северная частушка!» [3]. Именно в связи с тем, что вербальный ряд «Перезвонов» соткан из текстов народных песен, пословиц, поговорок, детских считалок, прибауток[1], представляется необходимым рассмотреть его с точки зрения *звучания*.

Кроме того, в некоторых номерах текст как таковой отсутствует, его замещают звукосочетания, т.е. смысловая, лексическая сторона практически полностью замещается фонической. Так, номер «Ти-рири» сочетает как слоговые элементы, не имеющие определенного смысла, так и слова, которые, однако, не складываются в предложения, а лишь многократно повторяются (см. Пример 1).

Мягкий и в то же время узкий звук [и], преобладающий в этом номере, подчеркивается попевками узкого диапазона, кроме того смещение мотива относительно метрических акцентов приводит к смене ударений в тексте. В силу отсутствия лексического смысла это производит комический эффект. Заметим также, что в нижних голосах метр остается стабильным, поскольку здесь присутствуют слова, ударения в которых сохраняются. При этом более «широкие» гласные [у] и [ы] отмечены и более широкими интонациями.

В некоторых номерах значительную роль играет звукоизобразительность, звукоподражание, которое определяют «как условную словесную имитацию звучаний окружающей действительности средствами данного языка» [2].

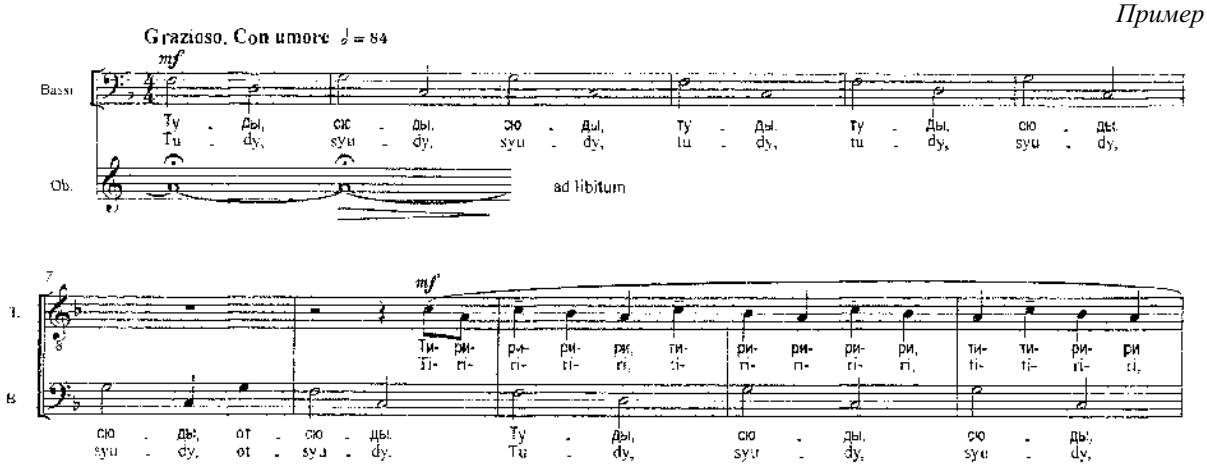
Так, вступление к номеру «Воскресенье» построено на типичной имитации колокольного звона. Звучание имитируемого нижними голосами большого колокола основано на остинатном ритме, на него накладывается более разнообразный ритм высокого колокола (Пример 2). На колокольных звучаниях строится и номер «Вечерняя музыка» (Пример 3).

Звукосочетание «Дин-дон» – одна из наиболее распространенных имитаций колокольного звона. По словам А. Пугачева, «издревле звонари придумывали попевки, подходящие под тот или иной звон, которые помогали не сбиться и запомнить ритмический рисунок» [6]. Среди многочисленных попевок такого рода автор указывает и попевку «Дин-дон, дин-дон – такой трезвон».

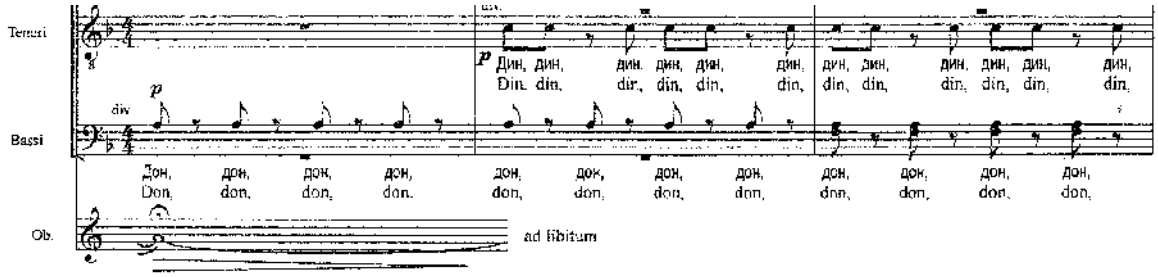
Помимо **звукоподражания**, которое является наиболее простым и восходящим к поверхностным звуковым аналогиям отражением идей фоносемантики, большую роль в «Перезвонах» играет **звукосимволизм**. В связи с этим особого внимания заслуживает соотношение в «Перезвонах» музыкального и вербального рядов.

[1] Кроме фольклорных текстов, в произведении звучат стихи А. Шульгиной, самого композитора, а также фрагменты «Поучения Владимира Мономаха» в переводе Д. Лихачева.

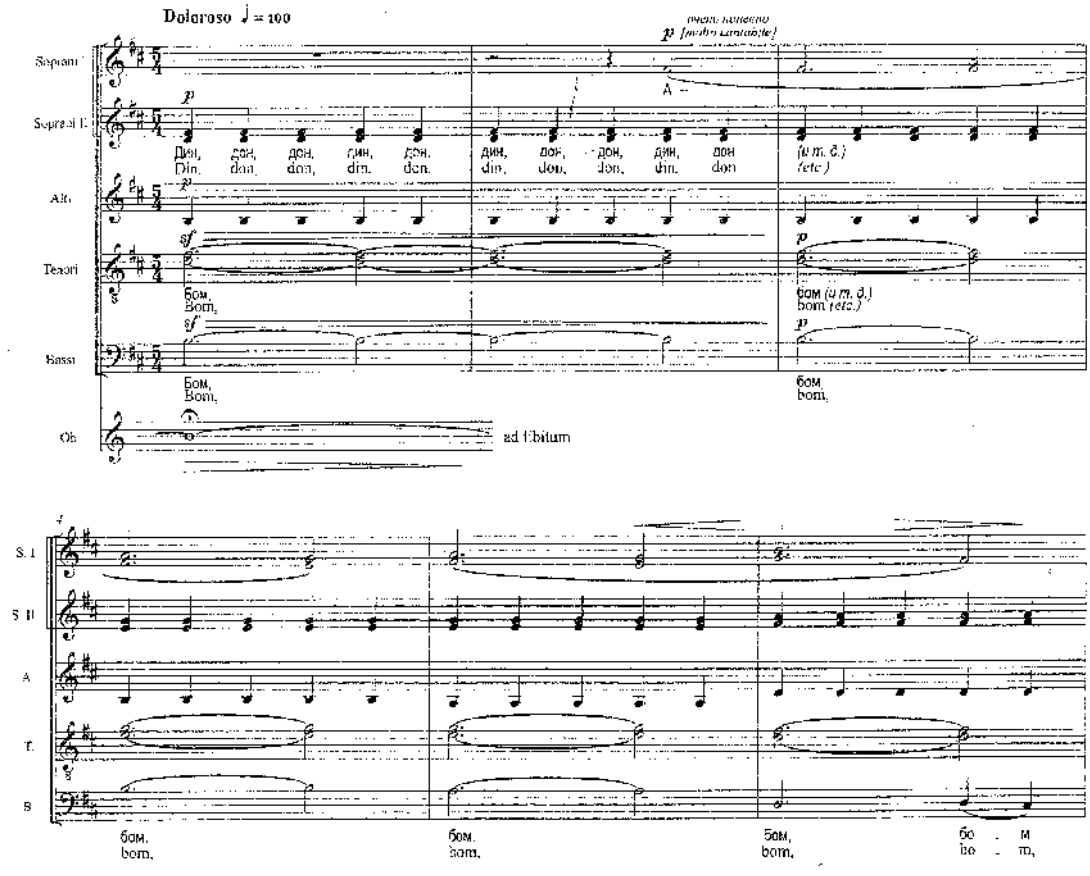
Пример 1



Пример 2



Пример 3



Первый номер «Перезвонов» – «Весело на душе» – жанрово многосоставен. Именно жанровая неоднозначность начального образа становится тем стимулом, который обеспечивает динамику дальнейшего развития[1]. Вступление построено на октавных ходах и возгласах «Ходом-водом» (Пример 4).

Завершается оно кличем: «Эгей».

С. Адоньева, ссылаясь на М.А. Лобанова, а также приводя примеры собственных полевых записей, сделанных на севере Вологодчины, указывает, что этот клич «поют во время движения свадебного поезда за невестой» [1]. В дальнейшем идея свадебного поезда выражена лишь фразой «Знаем благую весть, любушка с нами есть»; в целом же основной раздел первой части связан с напряженным эмоциональным состоянием, которое ощущается с первых же тактов, несмотря то, что текст, казалось бы, демонстрирует обратное (Пример 5).

Синкопированный ритм, жесткий остинатный аккомпанемент, восходящее движение мелодии с длительным повторением одного звука, отсутствие распевов дополняются звучанием фонемы /ш/, приходящейся на ударный слог, который в музыке дополнительно подчеркнут «искусственным» акцентом на слабой доле. В следующем построении усиление эмоционального накала связано, в частности, с фонетическими доминантами текста: «Вожжи натянуты, весело на душе».

Другим полюсом оказываются плачевые интонации, обусловленные совершенно иным музыкальным и фонетическим звучанием и смыслом (Пример 6).

Интонационный облик данного раздела определяют нисходящие секундовые ходы. Нисходящая «хореическая» малая секунда – одна из немногих интонаций, имеющих достаточно устойчивое семантическое значение.

Принцип контраста, свойственный циклическим композициям, очень ярко проявляется между первой и второй частями. «Смерть разбойника» концентрирует в себе народно-песенные интонации, при этом в тексте практически отсутствуют «жесткие» согласные (Пример 7).

В дальнейшем распевность – при мягкости фонетического звучания текста – проявляется в номере «Белы-белы снеги» (Пример 8).

Остинатность, силлабический принцип сочетания мелодии и текста находит отражение в двух различных типах номеров. С одной стороны, он характерен для частей, связанных с текстами небылиц, прибауток и частушек. Изящное звучание в этом случае обеспечивается легкостью фактуры и подчеркивается столь же явно выраженной фоносемантической легкостью. Наиболее ярким примером может служить номер «Ерунда» (Пример 9).

Пример 4

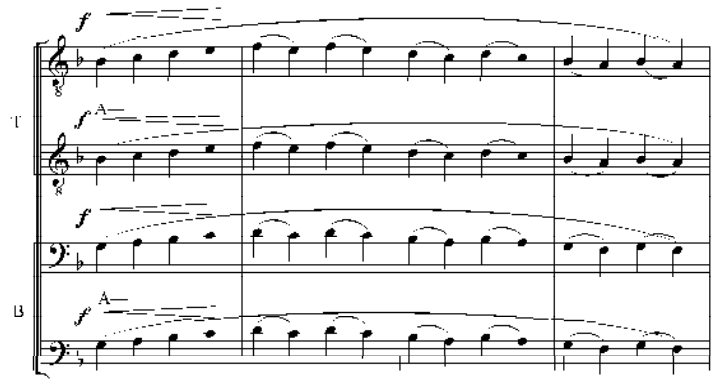


Пример 5



[1] Представляется, что это обстоятельство является одним из важных аргументов в пользу симфонизации сочинения.

Пример 6



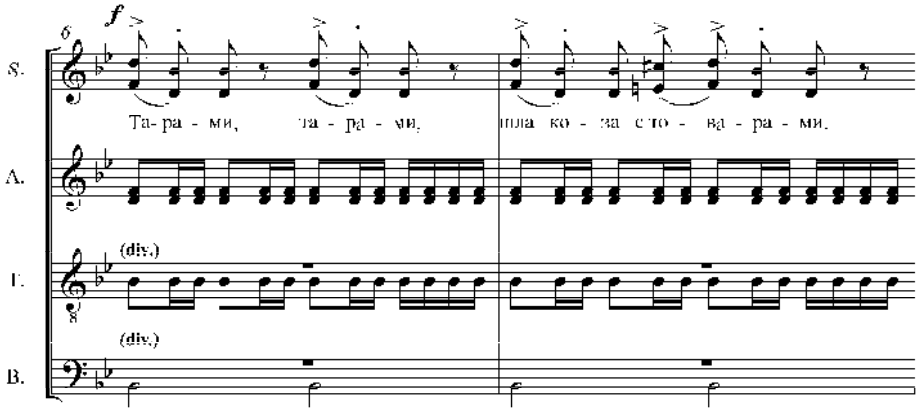
Пример 7



Пример 8



Пример 9



С другой стороны, заложенная в первом номере напряженность, связанная с аналогичными музыкальными средствами, но подчеркнутая «жесткой» фонетикой, находит наиболее яркое отражение в номере «Страшенная баба» – кульминации первого раздела всего произведения (Пример 10).

Данный номер оказывается переломным в драматургии произведения, не случайно он звучит наиболее агрессивно, являясь квинтэссенцией негативных образов. Нарастание напряжения во многом связано с фоносемантическим подтекстом. Приведем фрагменты, демонстрирующие постепенное усиление роли «жестких» согласных:

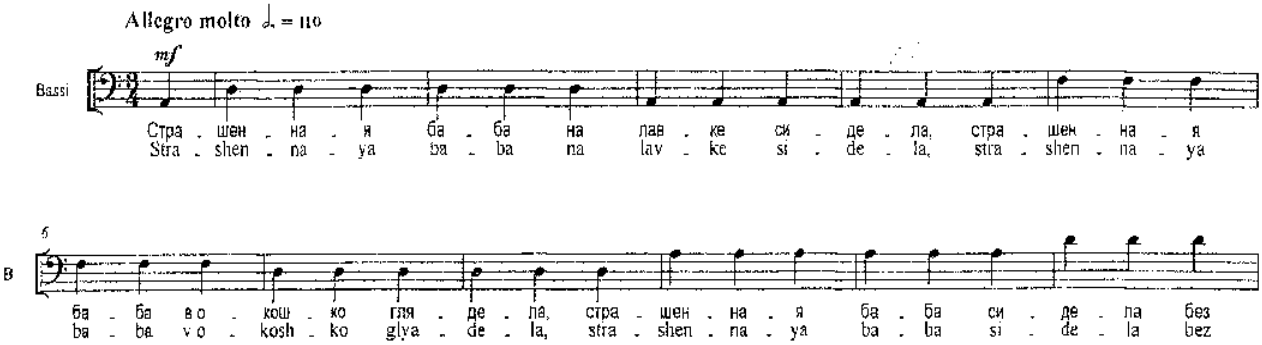
Страшенная баба на лавке сидела,
Страшенная баба в окошко глядела,
Страшенная баба сидела без дела,
Страшенная бабища нас углядела.
…
Страшенная баба железы ковала,
Страшенные песни страшнó запевала,
Страшенная баба мышей свежевала,
Страшенным ухватом к печи подавала.
…
Страшенная баба нечистую силу
Нечистым жевалом нечисто просила:
«Нечистый котище, змеины глазищи,
Нечистый котище, колючи усищи,
Нечистый котище, вострющи когтищи,
Поди раздобудь человечья мясища»!

В данном примере очевидно количественное увеличение шипящих согласных, которые, соответствуя в данном случае лексическому смыслу текста и агрессивному характеру музыки, накапливаются до критической отметки, когда «действо», доведенное до абсурда, переводится в юмористический план (Пример 11).

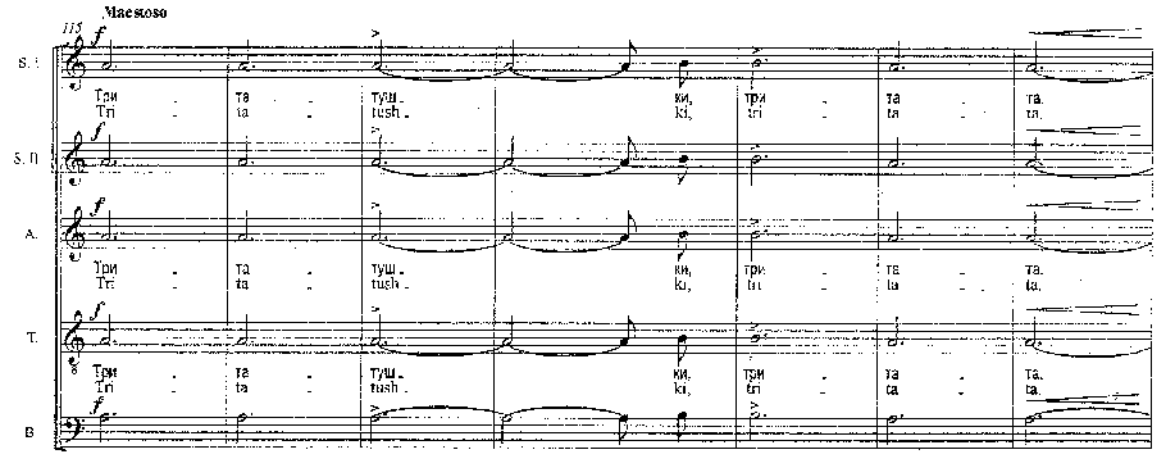
Это связано не только со сменой музыкальных средств и их соотношением со словесным текстом, но и с особым преломлением жанровых характеристик. Поскольку фоносемантика, являясь в «Перезвонах» весьма значимой, все же не является самодостаточным драматургическим средством, то рассмотрим на примере данного номера ее связи с *жанром*. Первые две трети текста обладают ярко выраженными чертами страшилок – особого жанра детского фольклора, функция которого заключается в преодолении совместного страха как моменте некоей инициации. Неслучайно после кульминации появляется текст:

Узнали ребята про это про дело
И сразу решение приняли смело.

Пример 10



Пример 11



Пример 12



Здесь, на жанровом «рубеже», исчезают «страшные» согласные, уступая место активной «р». Далее появляется текст: «Корона-венец, корона-венец, еще не конец, еще не конец», который воспринимается как характерный «жанровый» вариант заключения сказок[1]. Юмористическое окончание номера подчеркнуто контрастом октавных ходов и интонации опевания. Также комический эффект вносит глиссандо (Пример 12). Текст «Перезвонов» в целом отличается сочетанием многих жанров. Не случайно, различные жанровые черты характеризуют первый и кульминационный номера. Именно в них роль «агрессивной» фонетики очень велика.

Представляется, что органичное сочетание собственно музыкальных средств с вербальными, соединившими, в свою очередь, устойчивое лексическое значение с ярко выраженной фоносемантикой, – это одна из тех находок, которые обеспечили симфонии-действу Гаврилина «Перезвоны» свежесть и национальную самобытность.

Литература

1. *Адоньева, С.Б.* Звуковые формулы в ритуальном фольклоре / С.Б. Адоньева. – URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/adonieva1.htm.

2. *Базылев, В.Н.* Российская лингвистика XXI века: традиции и новации / С.Б. Базылев. – М., 2009.

3. *Белов, В.* Из народных глубин / В. Белов // Красный север. – 1985. – 10 мая.

4. *Михеева, Л.* Гаврилин. «Перезвоны» / Л. Михеева. – URL: http://www.belcanto.ru/or-gavrilin-peresvony.html

5. Народная традиционная культура Вологодской области: фольклор и этнография среднего течения реки Сухона / сост. и науч. ред. А.М. Мехнецов; сост.: Г.В. Лобкова, И.Б. Теплова, Г.Н. Щупак. – СПб., 2008.

6. *Пугачев, А.* Звонарские попевки / А. Пугачев // Интернет-журнал о колоколах и звонах. – URL: http://www.kolokola.com/archives/1869

7. Энциклопедия эпистемологии и философии науки / гл. ред. И. Т. Касавин. – М., 2009.

[1] Аналоги этого текста можно найти в сборнике «Народная традиционная культура Вологодской области» [4].