

А. М. КУДИНОВА

*Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского*

УДК 78.045

**КОНТРАСТ В НАЗВАНИИ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ***Мне из людей всего понятней тот,
Кто лебедицу вороном зовет.*

Пьер Ронсар

Речь пойдет о названиях музыкальных произведений, смысл которых так или иначе связан с понятием контраста. Онтологическая сущность этого понятия очевидна: оно является одним из ключевых в культуре и связано с длинным рядом значений, предполагающих контраст в себе или как-то оттеняющих его — противоречие, противоположность, антитеза, альтернатива и т.д. Поскольку контраст проявляется в сравнении минимум двух объектов, то близкими контрасту оказываются такие понятия, делящие смысл «на два», как бинарность, дихотомия, амбивалентность¹, первоначально относившиеся к математике, биологии, психологии, но постепенно ставшие привычными в искусствоведении. Бинарность — единственный способ деления объема понятий, существуют и другие логические модели: троичные (теологическое триединство), четверичные (времена года), пятиричные (пентаграмма), шестиричные (гексаграмма), семиричные (7 чудес света), десятичная система исчисления и другие множественные концепты.

Но бинарная модель, возможно в силу своей биологической природы, более глубоко заложена в сознании. Примеров того, как в европейской творческой мысли разных эпох «оттачивались» бинарные концепты в разных проявлениях (в названии, поэтической организации, содержании, смысловой игре), даже и не всегда контрастных, можно встретить немало. Это трактат «Да и нет» средневекового философа Абельяра, панегирик «Похвала глупости» Эразма Роттердамского, романы Стендаля («Красное и черное»), Джейн Остин («Любовь и дружба», «Разум и чувство», «Гордость и предубеждение»), Л. Толстого («Война и мир»), Антиподы из «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла, роман «Живые и мертвые» К. Симонова, стихотворе-

ние «Что такое хорошо и что такое плохо» В. Маяковского, повесть «Чук и Гек» А. Гайдара, скульптура «Рабочий и колхозница» В. Мухомовой. Примеры можно продолжить.

Сочетание бинарности и контраста обладает большим выразительным потенциалом даже при простом сопоставлении материала, поскольку бинарная модель дает схему, в которую могут уложиться множество понятий и представлений разных смысловых уровней из разных областей знания и сторон жизни. А контрастные концепты легко «прочитываются» сознанием и далее «наполняются» образами-смыслами в той степени, в которой подготовлено восприятие читателя или слушателя.

Укорененность контрастных бинарных концептов в авторском сознании подчеркивают многие примеры музыкальных названий разных времен: «Мой конец — мое начало» — рондо Г. де Машо (XIV век), «Пиано и форте» — соната Дж. Габриели для 2-х труб, 2-х тромбонов и органа из цикла «Священные симфонии» («Sacrae symphonie», 1597), «Покой» и «Беспокойство» — два концерта для солирующей скрипки А. Вивальди, опера «Сила любви и ненависти» (1734) Ф. Арайи, оратория «Смерть и жизнь» («Mors et vita», 1884) Ш. Гуно, симфония для 2-х оркестров «Земное и божественное в человеческой жизни» («Irdisches und Gottliches im Menschenleben», 1841) Л. Шпора, песня «Радость и горе» Ф. Листа, симфоническая поэма «Сомнение и вера» Т. Йотейко (1872–1932). Но эти примеры относились к программному, как бы второму плану замысла произведения, а на первом был жанр. Симфония или концерт сочинялись по правилам жанра, а бинарные названия, содержащие в себе контраст, сообщали произведению дополнительную интригу, расши-

ряли поле его восприятия. Иногда контрастные оппозиции могли служить конкретной художественной задаче. Так, соната Дж. Габриэли «Piano e forte» строится на игре динамических оттенков, на сопоставлении звучания *tutti* и *solo*². Но все же на общем фоне названий XVIII–XIX веков таких названий-противоположностей было мало.

В музыковедении контраст оказывается одним из самых востребованных, рабочих понятий. На уровне взаимодействия элементов музыкального языка мы говорим о тематическом, интонационном, фактурном, тембровом контрасте. На уровне анализа эстетических закономерностей — об образном, стилистическом, драматургическом контрасте. О коренном контрасте рассуждает А. Шмитц в работе «Два принципа Бетховена»³. Принцип одновременного контраста на примере произведений Баха описан Т.Н. Ливановой⁴ и позже был теоретически разработан Е.В. Назайкинским в статье «Принцип одновременного контраста»⁵. В.А. Цуккерман выделяет противоречие как движущую силу музыкального развития, а контраст — как принцип развития, противоположный повторности. Ю.Н. Тюлин пишет о сопряженном контрасте, И.В. Способин — о производном контрасте (в связи с монотематизмом Ф. Листа). Е.В. Назайкинский говорит о жанровом, оттеняющем, прослаивающем контрастах и о контрасте сопоставления⁶.

Но, несмотря на такое активное обращение с понятием контраста, мы не найдем о нем статьи ни в «Музыкальной энциклопедии», ни в «Энциклопедическом музыкальном словаре». Наверное потому, что термин *контраст* большей частью использовался как служебный, вспомогательный при анализе музыки или входил в такие сложные эстетические концепты, как, например, аффект, а более общее осознание понятия контраста предлагалось «Философской энциклопедией», «Логическим словарем».

Изменение музыкального языка в XX веке затронуло разные его стороны, внутреннюю организацию, форму. Отказ от тональной системы, переосмысление параметров композиции, многообразие композиторских техник отражают интенсивную творческую работу, слом традиционных логико-конструктивных моделей и поиск новых. Так, например, А. Шнитке говорил, что «контраст» стилей может заменить контраст тем, который в наше время теряет значение»⁷.

В этом «хаотическом» пространстве смыслов особенно важным оказывается уровень творческого замысла произведения, его идея, при этом фактором устойчивости, постоянства становится имя — название произведения. В контексте музыкального произведения названием, которым прежде было, как правило, жанровое определение (соната, концерт, симфония и др.), теперь может быть практически любое слово. Оказываясь на месте названия, это слово или знак из многовекового словаря мировой культуры, наполненное ассоциациями, приобретает новое «измерение», заставляет в него всматриваться, вслушиваться, вдумываться и как бы заново открывать его смысл. Название эмоционально «комментирует» сочинение и часто становится его идеей, заставляя слушателя активно участвовать в ее постижении. Вся семантическая наполненность мира как бы «рассыпается» на имена-названия. Среди названий музыкальных произведений теперь можно встретить термины из таких наук, как филология, философия, математика, химия и физика, причем это не единичные названия из перечисленных областей знания. Таких названий много, их можно объединить в тематические группы. Одну из них представляют названия, отражающие разные смысловые оттенки слов «контраст» и «противоположность». Они могут касаться *общего* смысла контраста, выраженного разными понятиями: *альтернатива* («Альтернатива», 1976, рок-опера И. Барданашвили); *антагонизмы* («Antagonisme» для оркестра, 1989, С. Хорди); *дуализмы* («Dualismos», 1976, А. Ларраури); *дихотомия* («Dicotomo» для 2-х виолончелей, 1971, К.-К. де Кастро и «Dicotomo» для фортепиано, струнных и ударных У. Риггера); *антиномия* («Antinomy», 1917, Г. Кауэлла); *антитеза* («Anthithese» для 12-ти исполнителей и электронного ансамбля М. Кагеля); *диалектика* («Dialektika» для струнного квартета, 1938, А. Буша); *крайности* («Extreme» для 6 инструментов Б. Шеффера); *противоречия* («Contraddizione» для камерного оркестра, 1966, Г. Бацевич); *контрасты* — их особенно много, для разных составов (балет «Контрасты», 1954, Б.-А. Циммермана; «Contrasts» для ансамбля ударных, 1988, Т.-Ю. Кюллонена; «Contrastes» для органа, 1989, Ж. Ланглэ; «Contro» для магнитофонной ленты [con l'impiego del suono del clavicembalo], 2001, Ф. Рацци); *контрасубъект* (пассакалия для 14-ти струнных «Contrasubjecte», 1980, У. Штранца); *противоположности* («Gegen-satze» для 4-х саксофонов, 1984, М. Денхофа); *полярность* («Polar»

для 11-ти инструментов, 1961-62, Л. де Пабло); *парадоксы* («Парадоксы» для меццо-сопрано и гитары А. Боярского). Иногда парадокс не объявлен в названии, но скрыт в нем («Полимонодии» С. Агаджаняна).

Но чаще встречаются названия-антонимы, в которых противоположные по смыслу слова и понятия охватывают *разные смыслы и уровни контраста: философско-онтологический* — «Vivente — non vivente» («Живое — неживое») для синтезатора и магнитофона, 1970, «Pro et Contra» («За и против») — Концерт для виолончели с оркестром, 1966, А. Пярта, «Pro et contra» для оркестра, 1989, С. Губайдулиной, «Негативные и позитивные образы» для оркестра, 1954, Мацудайро Йорицуне, «Восток-Запад» («Orient-Occident») для гобоя и кларнета, 1977, Х. Отте, «Восток и Запад» для струнного оркестра, 2000, А. Пярта; *восприятие* — «Слышу... умолкло...» («Stimmen... verstummen...») — симфония для оркестра, 1986, С. Губайдулиной; *лингвистические знаки* — музыкально-психологическая драма «Альфа и омега», 1911, В. Ребикова, «Альфа-омега» для органа, инструментального ансамбля и 2-х танцоров Х. Отте; *арифметические символы и понятия* — «Плюс-минус: 2x7. Страницы для разработок», 1965, К. Штокхаузена, «Чет и нечет» для семи ударных и клавиесина, 1991, С. Губайдулиной, «Minimum-maximum» для текста, звуков, изображения (text/ sounds/ pictures), 1973, Х. Отте; *грамматические формы* — «Singular-Plural» для 16-ти громкоговорителей и фортепиано, 1975, Х. Отте; *направление* — скетч «Hin und Zuruck» («Туда и обратно»), 1927, П. Хиндемита; *графические символы* — «Линия и точка» для фортепиано Б. Бартока (№ 64 из «Микрокосмоса»), «Puncty/linie» («Точки/линии») для кларнета, магнитофонной ленты и слайдов, 1973, К. Книттеля, «Точки и линии» для 2-х роялей в 8 рук, 1988, Э. Денисова; *цветовые контрасты* — «Black and White» («Черное и белое») для 37 струнных, 1964, Ф. Донатони, балет «Белое и черное», 1900, Анри Бюссе, «Светлое и темное» для органа, 1976, С. Губайдулиной; *время* — «Nacht und Morgen» («Ночь и утро») для 2-х фортепиано, литавр и струнных Г. Цильхера, симфоническая сюита для голоса с оркестром «День и ночь» Й. Хааса, балет «От сумерек до рассвета», 1917, А. Бакса; *ритм* — «Ритмы и антиритмы» для 2-х фортепиано и ударных М. Иштвана; *звук* — «Звук и отзвук» для тромбона и органа, 1983, А. Шнитке, «Ассонансы» для клавиесина, 1984, М. Кастальдо,

«Антифоны» — таких названий много для разных составов (для оркестра — Х. Хенце, 1960, Р. Твардовского, 1962; для струнного квартета — С. Слонимского, 1968; для сопрано, фортепиано, рога, ударных и магнитофонной ленты — Т. Сикорского, 1963), «Ассонансы» — струнный квартет № 4 Г. Биаласа, «Диафонии» Ж. Ами, А. Рекашюса, Ф. Бейера; *динамика* — «Пиано и форте» для фортепиано, 1958, Э. Лютенс, «Пиано и форте» для оркестра, 1964, П. Кадоши, «Форте и пиано» для 2-х фортепиано и оркестра, 1967, К. Сероцкого, «Rumore e silenzio» («Шум и тишина») для клавиесина и ударных, 1974, С. Губайдулиной, «Крещендо-диминуэндо» для клавиесина и 12-ти струнных, 1965, Э. Денисова, «Крещендо и диминуэндо» для виолончели А. Руденко; *лад* — «Мажор-минор», «Минор-мажор» из цикла «Микрокосмос», 1926–37, Б. Бартока; *способы звукоизвлечения* — «Arco-pizzicato», «Pizzicato-arco», «Staccato-legato», «Legato-staccato» из «Десяти пьес» для виолончели соло, 1974, С. Губайдулиной; *тембры* — балет «Фагот и флейта» Э. Буриана; *темп* — «Largo и Allegro» для струнных, фортепиано и ударных Г. Канчели.

Как видно из приведенных примеров, названия-контрасты встречаются также внутри циклических произведений, не носящих контрастного имени («Микрокосмос» Б. Бартока, «10 пьес для виолончели соло» С. Губайдулиной).

Иногда название не включает в себя прямую слова «контраст» или «противоположность», но мы ощущаем их смысл: «Vis-a-vis» для 2-х музыкантов, 1986, Дж. Кейджа, «Asynchronie» для струнных, 1970, Й. Сиксты. Можно выделить также ряд «зеркальных» бинарных оппозиций: «Белое — черное» «Черное-белое», «Форте и пиано», «Пиано и форте».

При всей противоположности контрастных понятий наше сознание не воспринимает их плюса изолированными. Контрастная динамическая оппозиция «Форте и пиано» может подразумевать внутри произведения промежуточные градации, оттенки смыслов, так же, как и пара «Белое и черное». Интересно сравнить восприятие названий «Ночь» (симфоническая поэма, 1907, английского композитора Р. Боутона) и «Утро» (так названы поэма для оркестра, 1946, словацкого композитора Я. Циккера и симфония для оркестра литовского композитора П. Вакса) с их объединением — «Ночь и утро» («Nacht und Morgen») для фортепиано, литавр и струнных немецкого композитора Г. Цильхера.

Вербальный контраст, заданный в названии, и контраст музыкальный — не вполне идентичны. В музыке, помимо контрастных элементов музыкального языка, возникают дополнительные параметры «бытия» контраста — разделы формы, особенности стиля. И музыкальная ткань, более «контрастная» по своей природе, лишь отчасти может быть объяснена словом. Ниже приводятся примеры воплощения названий-контрастов в музыкальном тексте произведений.

Много названий подобного рода встречается у С. Губайдулиной («Живое-неживое», «Шум и тишина», «Сад радости и печали», «Слышу... умолкло...», «За и против»)°. Интересно говорит о проблеме контраста сама София Асгатовна: «В наше время мы не можем обойтись без сильнейшего контраста, без сильнейшего противопоставления — от светлого к темному, от дьявольского к божественному. Такой контраст внутри нас самих, мы вынуждены преодолевать его, это наша актуальность. Да, в жизни есть плюс и минус, существует негативное и позитивное, темное и светлое, но между ними должно быть найдено благостное равновесие, должна появиться подвижность, должно возникнуть стремление к свету, которое дает активность, и в то же время, уверенность и постоянство»¹⁰.

Иллюстрацией к этим словам может служить пьеса «Светлое и темное» для органа С. Губайдулиной (1976). В сонорном произведении контраст, заявленный в названии, реализован в сопоставлении высокого и низкого (фактурно-подвижного и статичного) регистров органа, в динамике, приемах тембрового эха, сонорных вспышках (от звука к кластеру), драматургической идее столкновения «темного» и «светлого». Ощущение потока времени, связывающего прошлое и настоящее, возникает в пьесе из-за отсутствия размера и тактовых черт. Время регламентируется двумя темповыми ремарками (быстро и медленно) и особыми паузами четырех видов (их названия и графический облик — авторские). Символическое название рождает несколько планов восприятия, старинный церковный инструмент орган оживает для свободной импровизации и словно становится современным синтезатором — с кластерами, регистровыми педалями, воплощая современный звучащий мир, символизируя возвышенное и земное.

«*Два контраста*» (в русском издании «Контрасты») А. Казеллы (1918) — так названы две пьесы для фортепиано с подзаголовками-антонимами «*Grazioso*» и «*Antigrizioso*». У первой пьесы в русском издании есть дополнительный подзаголовок — «Воспоминание о Шопене». Действительно, в теме пьесы легко узнается прелюдия Шопена *A dur* (ор. 28, № 7), особенно начальные такты, сохраняющие и структуру темы, и динамическую, темповую, выразительную ремарку шопеновской прелюдии — *p, andantino, dolce*. Изменение композитором темпа — *andantino molto moderato*, усиление динамического контраста — *mf, pp, ppp*, изложение темы в диссонантном *As dur*'е делают звучащие пьесы напряженным

и резким. И контуры прекрасной темы Шопена в новом контексте звучат как мираж, мечта о красоте или как воспоминание об утраченной гармонии. Вторая пьеса контрастна первой и как бы олицетворяет собой этот диссонантный мир.

«*Контрасты*» Б. Бартока (Трио для кларнета, скрипки и фортепиано в 3-х частях) первоначально состояли из двух частей и назывались «Рапсодия для кларнета и скрипки», но в письме Йозефу Сигети Барток написал: «...я не очень люблю название *рапсодия*, ... скорее уж я хотел бы видеть заголовок «Два танца!» Название «Контрасты» «... родилось после многочасового обдумывания», — читаем в книге Йозефа Уйфалуши¹¹. При том, что в музыке трио множество контрастов — жанровых, ритмических, темповых, образных, — название воспринимается как обобщенное. «*Два портрета*» (оркестровый вариант Багатели № 14, ор. 5) — еще одно произведение Бартока, в котором отражена идея контраста: две части сочинения называются «*Идеальный*» и «*Искаженный*».

«*Противоположности*» для квартета саксофонов (1984) немецкого композитора Михаэля Денхофа (р. 1955). В авторском комментарии к сочинению он говорит о противоположностях «... в самом многообразном толковании этого понятия, о контрастах темпа, динамики, выразительности, контрапунктического ведения голосов, гармонии, ритмических зеркальных отражений, напевности и моторики, экспрессивности и виртуозности»¹².

«*Новое и старое*» (1947) — так называется цикл из 12-ти пьес для фортепиано американского композитора Уоллингфорда Риггера (1885–1961). Автор комментирует название, желая привлечь внимание к эволюции музыкального языка, в котором «модернизм, становясь новой ступенью, не порывает с прошлым»¹³, а использует элементы традиционного музыкального языка (они вынесены в названия пьес цикла — «Кварты и квинты», «Большая секунда», «Тритон», «7 раз по 7» и др.) в новом контексте.

Название сочинения С. Агаджаняна (р. 1929) «*Полимонодия*» (1989) для струнного оркестра сочетает два противоположных понятия: поли- и моно- (многоголосное одноголосие). Опираясь на традиционную армянскую монодию (песнопения таг и шаракан), автор выработал особую технику письма — начальное одноголосное изложение и последующее полифоническое варьирование музыкальной ткани, где одноголосие раскрывает свою интонационную природу в разнообразных тембровых и хоровых (от трех до девяти голосов) сочетаниях, а ритмическое богатство народной музыки — в статике и динамике ритмических пластов.

Приведенные образцы демонстрируют немало вариантов обращения композиторов к контрастным названиям. И хотя понятно, что бинарных оппозиций (антонимов) в вербальном языке гораздо больше (русский словарь антонимов, например, предлагает более 3000 пар слов с противоположным значением, примерно столько же в немецком)¹⁴, пере-

численные примеры показывают, что музыкальный язык «понимает» вербальную задачу, отзывается на нее, а порой идет дальше, расширяя смысловые границы.

Многообразие элементов музыкального языка, его комбинаторность — это своего рода «база данных», с которой всякий раз по-новому работает сознание авторов, порой рождая бинарные сочетания, на первый взгляд, парадоксальные, которые при ближайшем рассмотрении и размышлении открывают новые связи, способы взаимодействия элементов материи.

Аристотель, рассуждая о противоположностях, считал, что они должны относиться к одному роду («... противоположными называются ... наиболее различающиеся между собой вещи, принадлежащие к одному и тому же роду»)¹⁵. Однако музыкальные названия XX–XXI веков преодолевают традиционную бинарность, показывая нам примеры иных бинарных сопоставлений, — названий, состоящих из двух смыслов, не принадлежащих одному роду: «Навсегда и запах солнца» для голоса и ударных Дж. Кейджа (1942), «Мелодия и *ostinato*» С. Агаджаняна (1977), «Звук и свет» («*Son und*

lumiere», 1980) для фортепиано З. Дурко, «Звук и просветление» («*Ton und Verklärung*», 2002) для большого состава оркестра Ф. Караева. О названии последнего сочинения, посвященного памяти Э. Денисова, автор рассказывает как об аллюзии на название симфонической поэмы Р. Штрауса «Смерть и просветление» («*Tod und Verklärung*»).

Что дает контраст в названии? Идею организации элементов музыкального языка, идею формы, возможность смысловой игры, поиска ассоциаций, что составляет радостную сторону творчества. «Ассоциативно» наполненное слово, попадая в не менее «ассоциативный» звуковой контекст, создает как бы дополнительное измерение для сочинения и восприятия музыки. Название становится метафорой, берет на себя функцию расширения образно-ассоциативного параметра музыкального произведения, выводя творческую мысль на уровень более сложного, нелинейного мышления. Через слово-посредник музыка ищет новые конструктивные элементы, осваивает новые территории смыслов и идей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бинарность (*лат.* — двоичность, *греч.* — дихотомия) — деление на 2 части, не связанные между собой, способ логического деления классов на подклассы. Амбивалентность — противоречивость в одновременности.

² О многоорных композициях Дж. Габриэли см.: Барсова И. Из истории партитурной нотации // История и современность: сб. статей. — Л., 1981.

³ См.: Проблемы бетховенского стиля. — М., 1932.

⁴ Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи. — М.; Л., 1948.

⁵ См.: Русская книга о Бахе. — М., 1985. — С. 255–294.

⁶ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. — М., 1982. — С. 175, 191, 222.

⁷ Цит. по: Чигарева Е. Ощущение бесконечно продолжающейся жизни... // СМ. — 1991. — № 9. — С. 13.

⁸ По проблеме названия в музыке или музыкальной номенологии см.: Кудинова Л. Название в музыке // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: матер. науч. конф. — М., 2002. — С. 99–110.

⁹ Эту особенность отмечает В. Холопова в работах: Холопова В. Н. София Губайдулина. — М., 2008; Холопова В. Н. София Губайдулина: путеводитель по произведениям. — М., 2001.

¹⁰ Губайдулина С. Музыкальная коллекция [Электронный ресурс]. Российский общеобразовательный портал. — Режим доступа: <http://www.school.edu.ru>.

¹¹ Цит. по: Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. — Будапешт, 1971. — С. 323.

¹² Цит. по: Музыкальная культура сегодня: буклет фестиваля Федеративной Республики Германия. Сентябрь 1989 — июнь 1990. — С. 102.

¹³ См. предисловие автора к изданию: Wallingford Riegger. *New and Old. Twelve pieces for piano*. — Boosey and Hawkes.

¹⁴ Львов М. Р. Словарь антонимов русского языка. — М., 2006; Agricola Chr., Agricola E. *Wörter und Gegenwörter. Antonyme der deutschen Sprache*. — Leipzig, 1977.

¹⁵ Аристотель. *Метафизика*. Кн. 5 // Аристотель. Сочинения. В 3 т. Т. 1. — М., 1975. — С. 159.

Кудинова Людмила Михайловна
соискатель кафедры теории музыки
Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского