

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

**В. Н. ХОЛОПОВА**

# **МЕТОДИКА АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ЭМОЦИЙ**

**Учебное пособие для музыкальных вузов**

*Рекомендовано Учебно-методическим советом  
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского  
в качестве учебного пособия по дисциплинам  
«Теория музыкального содержания» и «Музыка как вид искусства»  
по специальности 53.05.05 «Музыковедение»*



НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР  
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»  
МОСКВА 2018

УДК 78.01(07)  
ББК 85.310.01я73  
Х-736

*Рецензенты:*

О. В. Комарницкая, доктор искусствоведения, доцент  
Д. К. Кирнарская, доктор искусствоведения, профессор  
А. Б. Ковалев, кандидат искусствоведения  
Т. Э. Самвелян, кандидат искусствоведения, доцент

**Холопова, Валентина Николаевна.** Методика анализа музыкальных эмоций : учебно-методическое пособие для музыкальных вузов / В. Н. Холопова. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. — 36 с., нот.

ISBN 978-5-89598-351-5 (в обл.)

Работа по методике анализа музыкальных эмоций выпускается впервые. В пособии приводится множество эмоциональных определений, рассматриваются базовые, миметические и энергетические эмоции, эмоциональные процессы. Как показательные примеры анализа эмоций в музыке приведены конкретные разборы пьес, в том числе современных композиторов.

Пособие адресовано учащимся музыкальных вузов, а также всем, кто интересуется междисциплинарными исследованиями на стыке музыки и психологии.

УДК 78.01(07)  
ББК 85.310.01я73

ISBN 978-5-89598-351-5 (в обл.)

© Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского, 2018  
© Холопова Валентина Николаевна, 2018

## Содержание

Пояснительная записка . . . . .	4
Трудности, связанные с анализом музыкальных эмоций . . . . .	5
Краткий экскурс в историю музыкальных эмоций . . . . .	10
Эмоциональные процессы . . . . .	19
Примеры анализа музыкальных эмоций в отдельных произведениях . . . . .	22
К. В. Глюк. Ария Орфея из оперы «Орфей и Эвридика» . . . . .	22
Ю. В. Воронцов. «Сириус» для фортепиано . . . . .	24
И. Брамс. Песня «Радость жизни» ор. 6 № 4 . . . . .	26
П. И. Чайковский. Третья часть Третьего струнного квартета . . . . .	27
С. В. Рахманинов. Этюд-картина для фортепиано ор. 39 № 7 . . . . .	29
К. Штокхаузен. Klavierstück № 9 (Фортепианная пьеса № 9) . . . . .	30
Заключение . . . . .	33

## Пояснительная записка

На протяжении многих лет теория музыкальных эмоций изучается в двух родственных учебных предметах: «Теория музыкального содержания» и «Музыка как вид искусства». Объединены эти предметы именно содержательным аспектом, в отличие от дисциплин, связанных с вопросами композиции: элементарная теория музыки, гармония, полифония... И так же, как композиционные предметы имеют важные области соприкосновения друг с другом — изучение ладов, тональностей, интервалов, аккордов и многое другое, так и компоненты теории эмоций — участие эмоций в трех сторонах музыкального содержания, состав эмоций в музыке основных исторических эпох и некоторые другие вопросы — координируются между собой в названных дисциплинах смысловой направленности.

В курсе «Теория музыкального содержания» изучение эмоций наиболее приближено к характеру той или иной эпохи: даются подробные перечни основных «душевных состояний» определенного времени, обращается внимание на фиксируемое количество «страстей души», конкретно разбираются моно- и полиаффектность, «смешанные чувства», «эмоциональная форма», предлагается исполнение одной и той же музыкальной темы с разной эмоциональной окраской. В предмете «Музыка как вид искусства» демонстрируется более панорамный охват эмоций в музыке: эмоции жизненные и художественные, базовые музыкальные эмоции, эмоции однородные и смешанные, эмоции специального и неспециального музыкального содержания, фигуρο-фоновые соотношения в эмоциях, эмоции миметические и энергетические, эмоциональные процессы.

Для показа относительно сложных случаев в качестве нотных иллюстраций к данной теме отобраны образцы только из музыки XX века: на переменчивость фигуρο-фоновых соотношений — пьеса «Терции» из «Тетради для юношества» для фортепиано Р. Щедрина, на второплановое значение эмоций — «Сириус» для фортепиано Ю. Воронцова, на развитие только энергетических эмоций — Фортепианная пьеса № 9 К. Штокхаузена.

В силу неотделимости музыкальных эмоций от самой природы музыкального искусства учебное пособие по этой стороне музыкального содержания может быть использовано весьма широко — не только музыковедами, но также композиторами и музыкантами-исполнителями всех специальностей, инструментальных и вокальных.

\* \* \*

Общепризнанно, что музыка — самое эмоциональное из всех искусств. В теории трех сторон музыкального содержания — эмоциональная, изобразительная, символическая — эмоция стоит на первом месте<sup>1</sup>. И даже в случаях,

---

<sup>1</sup> Теория трех сторон содержания мною не раз публиковалась, сошлюсь на книгу: *Холопова В. Н. Феномен музыки. М., 2014. Гл. 10.*

когда в семантическом плане ее заслоняют изобразительность или символика, она все равно присутствует как обязательная составляющая музыкального искусства, лишь отодвигаясь на второй план или становясь равноправной с той или другой стороной, в принципе не обязательной в музыкальном содержании.

Коль скоро речь идет о такой широкой категории, как музыкальное содержание, в связи с названной триадой следует оговорить место таких понятий, как жанр, стиль, музыкальные идиомы и некоторых других. Указанные выше три стороны музыкального содержания были намеренно выведены мною из известнейшей триады Чарлза Пирса: «икон — индекс — символ». Согласно логике Пирса, определяющей символы как знаки по договоренности, жанр, стиль, музыкально-риторические фигуры, лейттемы и некоторые общеизвестные композиционные обороты (как, например, «тристанов аккорд») относятся к символам<sup>2</sup>. Сравним для примера два вальса Шопена: *cis-moll* и *Des-dur*. В обоих случаях от жанра (знака по договоренности) идет представление о плавности, изящном кружащемся движении. Но эмоция вносит существенное различие: в вальсе *cis-moll* она лирически-меланхолична, а в *Des-dur* — захватывающе-радостна. То есть здесь эмоция вводит в произведение существеннейший содержательный характер, и он дополняется содержательными элементами жанра (символа).

### **Трудности, связанные с анализом музыкальных эмоций**

При анализе эмоций в музыкальном произведении возникают многочисленные трудности, связанные в том числе с недостаточным распространением теории музыкальных эмоций<sup>3</sup>. Остановимся на некоторых.

В музыковедении словарю музыкальных эмоций уделялось мало внимания, и его лексическое богатство, выразительность, точность обычно зависели от таланта аналитика музыки. Кроме того, важен еще один принципиальный момент: содержание музыки не может быть пересказано словами, оно пребывает в своем собственном мире художественного выражения. Поэтому совершенно естественно опасение говорящего о музыке слишком определенным, и в этом смысле «грубым», словом исказить тонкий момент музыкального звучания. Наконец, музыка обладает такими элементами выражения, в том числе и эмоционального, для которых *на языке слов вообще нет эквивалентов*.

---

<sup>2</sup> Наиболее полная классификация символика в музыке дана в статье: *Холопова В. Н.* Интерпретация знаков Ч. Пирса в теории музыкального содержания // Семантика музыкального языка / отв. ред. Э. П. Федосова. М., 2004. С. 25–30. Выделены следующие группы символов: 1. Музыкальные символы без словесного текста (жанры, стили, знаменитые мелодико-гармонические обороты, музыкально-риторические фигуры, лейттемы). 2. Музыкальные символы со скрытым словесным текстом (со скрытыми буквами имен, словесных фраз, со скрытым числом). 3. Словесные символы, или открытое слово (названия, заключающие в себе идею произведения).

<sup>3</sup> Книга автора этих строк остается в настоящее время единственной историко-теоретической работой такого рода в России: *Холопова В. Н.* Музыкальные эмоции: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. М., 2012.

И тем не менее чтобы судить об эмоциях, необходимо знать имеющийся исследовательский опыт: данные экспериментов и теоретические обобщения.

Сразу же следует учесть, что музыкальные представления об эмоциях существенно отличаются от психологических, поскольку музыковедение и психология — разные науки, одни и те же термины имеют в обеих областях специфические значения и контексты. Но в отношении эмоционального лексикона накопления терминов в работах психологов столь велики, что могут быть полезны и в практике музыкантов. К тому же такая установка, как: «музыка — язык чувств» (в XIX веке), свидетельствует о стремлении моделировать в музыкальном искусстве жизненные эмоции, которые изучают психологи.

Укажем некоторые немусиковедческие работы XX века, в которых собран и классифицирован особенно богатый лексикон по эмоциям в музыке. Одной из первых публикаций (1935, США) стала таблица Кейт Хевнер из 67 прилагательных, разбитых на 8 групп, где выделено одно главное слово: 1 — благородный, 2 — печальный, 3 — мечтательный, 4 — спокойный, 5 — грациозный, 6 — счастливый, 7 — будоражащий, 8 — энергичный<sup>4</sup>. Джеймс Рассел составил круг из 26 эмоций (1980). Владимир Ражников (психолог с музыкальным образованием) сформировал обширный свод музыкальных эмоций на основе 27 «модальностей», внутри которых выделил от 8–9 до 32–34 признаков. Леонид Дорфман создал «Эмоциональное полотно» (1989, 1997). К четырем базовым эмоциям (радость, печаль, страх, гнев) он прибавил деление каждой на три разновидности (например, радость — радостно, весело, оптимистично), ввел также другие обобщающие типы с их дроблениями и получил таблицу из 30 эмоций<sup>5</sup>. Общее количество лексем музыкальных эмоций, найденных разными исследователями, может быть исчислено сотнями. Но не всякое слово в классификациях может быть расценено именно как вид музыкальной эмоции. И всё же несомненно, что изучение словарей эмоций поможет расширить лексику для определения музыкально-эмоционального содержания в произведении.

Существует также род работ междисциплинарного порядка, связанных с исполнительской практикой. Таково развернутое исследование конца XX века: *Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки* (М., 1990). Оно позиционировано как «исповедь педагога» (с. 3), в которой богатейшая фантазия автора направляется на образно-эмоциональное раскрытие музыки, причем в первую очередь — для исполнителя и слушателя. Литературная сторона этой «исповеди» может быть определенным ориентиром в лексическом описании музыкальных произведений. Анализу эмоций в хоровых сочинениях посвящена книга: *Кузнецов Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора* (М., 2007). Одновременно с данной «Методикой анализа музыкальных эмоций» появилась обобщающая музыкально-психологическая работа: *Морозов В. П. Язык эмоций и эмоциональный слух: избранные*

<sup>4</sup> См. полный текст таблицы в книге: *Холопова В. Н. Музыкальные эмоции*. С. 16–17.

<sup>5</sup> Таблицы Ражникова, Дорфмана и других исследователей см. в упомянутой книге: *Холопова В. Н. Музыкальные эмоции*. Гл. 1.

труды 1964–2016 (М., 2017). Опираясь на экспериментальную базу, ученый основательно изучил явление «эмоционального слуха» музыкантов, преимущественно певцов, включая акустические и психофизиологические характеристики голоса.

Важнейшим подспорьем для музыкантов, анализирующих эмоции в произведениях, служат авторские ремарки в нотах. Но эта практика возникла лишь после эпохи барокко, нарастала от венских классиков к романтикам и началу XX века, достигла вершины у Александра Скрябина и Клода Дебюсси<sup>6</sup>. Однако эмоциональный строй произведения все же не может быть полностью описан, даже если ремарки присутствуют в изобилии. И в такой ситуации музыканту-аналитику требуется прислушаться к собственной *интуиции*: насколько он в состоянии верно определить эмоцию в нотах или при прослушивании. Но здесь и возникают трудности в подборе нужных слов, о которых мы говорили. В методическом плане целесообразно обратиться для сверки и расширения представлений к тем сотням словесных лексем, которые зафиксированы в таблицах исследователей музыкальных эмоций.

Еще одна трудность при рассмотрении эмоций возникает по той причине, что эмоция порой «прячется» за другие стороны музыкального содержания — за изобразительность или символику, из-за чего «не звучит» как таковая непосредственно. Например, если исполняется «Музыкальная табакерка» Анатолия Лядова (вальс-шутка), то слушатель уверенно улавливает изображение игрушечного механизма, восхищаясь изящным и забавным устройством. Из трех сторон содержания изобразительная здесь первенствует. Даже жанр вальса (символическая сторона) остается практически незамеченным. Но эмоция здесь все же присутствует: настрой музыки — светлый и шутливо-легкий. Просто она играет роль второго плана в целостном образе пьесы.

Интересную игру в эмоции второго-первого плана можем наблюдать в частях фортепианного цикла «Тетрадь для юношества» Родиона Щедрина.

Начнем с пьесы № 1 — «Арпеджио». Рисунок нот и звучание свидетельствуют о том, что это именно техническое упражнение: из трех сторон содержания здесь первостепенен символ, знак по договоренности. На втором плане скрывается эмоциональное спокойствие, окрашенное в слегка задумчивые тона. Но во втором предложении периода (т. 22) к как бы эмоционально нейтральной арпеджио прибавляется хроматическая мелодия (*gis — h — a — as..*), имеющая явно печальный оттенок; она контрапунктирует арпеджио. Вырисовывается присутствие двух эмоциональных слоев: арпеджио со второплановой эмоцией и мелодический контрапункт с эмоцией на первом плане.

Еще большее переплетение второго-первого планов наблюдаем в № 5 — «Терции». Название, этот условный знак, относится к символической стороне. Первая, главная тема, с ровными скачками терций, — либо упражнение в терциях, либо изображение прыжков какого-то фантастического существа

---

<sup>6</sup> Перечень ремарок в нотах у Р. Шумана, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. Н. Скрябина, Н. А. Рослава см.: *Холопова В. Н.* Феномен музыки. С. 212–218.

(гнома?). Изображение прыжков здесь — на первом плане, а эмоция настолько умеренна, что она глубоко прячется за движением скачками.

**Allegro, ma non troppo** (♩ = 132–138)

Во второй теме терции опускаются в такой низкий регистр, что их звучание превращается в сонорику. Но не только: на первый план выходит мрачная, устрашающая эмоция, а символика терций становится второплановой.

Незадолго до конца терции перемещаются в верхний регистр, и происходит новое превращение: одна из терций — уменьшенная, заостренная, из-за чего вся тема в высоком регистре становится жалобной, плачущей — эмоция снова выходит на первый план.

Наконец, в последнем двутакте звуки темы внезапно так сильно акцентируются, что выявляют эмоцию злобно-угрожающую, пугающую.

Таким образом, в пьесе с «техническим» названием «Терции» в первой, главной теме эмоция является второплановой, а в трех контрастных моментах она выходит на передний план содержания.



В том же цикле Щедрина можно найти случаи, когда невыведение эмоции на первый план является ошибкой исполнителя или аналитика. Пример тому № 14 — «Двенадцать нот». На основе 12-тоновой темы-серии строится додекафонно-полифоническая форма. И название, и техника сочинения говорят как будто о том, что на первом плане — символическая сторона. Но образцом для понимания пьесы служит авторское исполнение. В интерпретации Щедрина тема складывается из заостренных скорбных интонаций, отсылающих к аффекту хроматических минорных тем И. С. Баха. И глубина скорби в теме и во всей пьесе, на ней построенной, такова, что эмоция выходит на первый план, отодвигая на второстепенную позицию и символику названия, и отвечающую ей техническую конструкцию пьесы.

В качестве заметной трудности для изучающего музыкальные эмоции укажем на один незыблемый закон искусства вообще, который должен непременно учитываться при анализе эмоций. Дело в том, что искусство имеет *двойственную природу*, доходящую до парадокса. Даже если в нем отражается зло и трагедии мира — враждебность, крушение дел и надежд, отчаяние, смерть, — в силу своей художественности оно не теряет гармоничности, совершенства, красоты. В теории музыкального содержания эти два аспекта получили название «специальное и неспециальное музыкальное содержание»<sup>7</sup>. Неспециальное — отраженные явления мира, специальное — система собственно музыкальных средств. Специальное содержание определено как «эстетическая гармония», психологически доставляющая удовольствие. И это последнее имеет прямое отношение к эмоциям в музыке.

Музыкальные эмоции, хотя и ориентируются на жизненные эмоции как на образец, имеют свой особый аспект содержания, который *всегда положителен*. Истоки этого позитива — в гармоничном согласовании всех элементов композиции между собой: гармоничен звук академической музыки, пропорциональна ритмическая размеренность времени, красив рисунок мелодии, органична ладогармоническая, полифоническая, тематическая организация произведения, стройно симметрична структура формы, например АВА. Вся эта отлаженная многоуровневая система взаимосоответствий музыкальных элементов упорядочивает, «настраивает» восприятие слушателя, складывает внутри него ощущение органики мира, поднимает его психологический тонус, возвышает над обыденным жизненным состоянием. Таково специальное содержание музыки.

Поэтому, когда аналитик имеет дело с трагическими в плане сюжета образами — с вражеским нашествием, казнью, убийством, оплакиванием и другими проявлениями неспециального музыкального содержания, он должен видеть и ощущать, что все они погружены в эстетическую гармонию, имеют скрытую позитивную музыкально-психологическую основу, неотъемлемую от сути художественности. Если взять, например, «эпизод нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича, то в противовес образу приближающейся смертоносной тупой силы (неспециальное содержание) музыка содержит

---

<sup>7</sup> См.: Холопова В. Н. Феномен музыки. Гл. 9.

оригинальную упорядочивающую двухуровневую остринатность – мелодии и двух барабанов, темброво яркое звучание оркестра со сменяющимися соло, подъемную силу параллельных мажорных трезвучий, логичную линию общего нарастания в форме и другие элементы содержания, облагораживающие слушающего и вызывающие радость (специальное содержание).

Другой пример – кода финала Шестой симфонии П. И. Чайковского. В неспециальном содержании — это гениальное выражение слезного состояния при уходе человека из жизни, также и самой его смерти (останавливающаяся ритмическая пульсация). Сила скорби (всегда поражающая в исполнении русских дирижеров) такова, что вызывает даже слезы слушателей. Но вместе с тем музыка и гениально красива: поступенная кантиленная мелодия струнных, поразительно плавное голосоведение в диссонирующих аккордах, естественные разрешения гармонических неустоев в устои, абсолютно периодически размеренное время (остинатный ритм контрабасов, двутакты, четырехтакты, восьмитакты), ровная постепенная линия *diminuendo*. Таково специальное содержание. По эмоции эта музыка парадоксальна; ее образ, семантика потрясают выражением скорби; а целостное художественное впечатление оставляет ощущение непреходящего восторга.

Поэтому если аналитик определяет какие-либо образы в музыке как эмоционально негативные (злбно-агрессивные, слезные), он должен отдавать себе отчет в *односторонности* такого понимания, поскольку несчастливые ситуации и их переживания в музыке никак не идентичны таким же ситуациям и переживаниям в реальной жизни. И именно специальное содержание — эстетическая гармония всех звуковых элементов и их соотношений — погружает даже самые негативные эмоции в позитивную эмоциональную среду, отвечая принципу художественности в искусстве.

### **Краткий экскурс в историю музыкальных эмоций**

Сделаем краткий исторический экскурс в историю музыки, чтобы яснее представить, какие именно эмоции сложились в разные эпохи и какие наименования они получили. Начнем с XVII века, эпохи барокко, поскольку именно с начала Нового времени в музыку вошли многочисленные человеческие переживания, принципиально избегавшиеся до того. Был изобретен (Рене Декартом) и сам термин *эмоция*.

При этом в теоретическом плане будем отталкиваться от понятия *базовые эмоции*, или *фундаментальные эмоции*. Психологи, исходящие, как мы говорили, из эмоций жизненного порядка, дают им следующее определение: «Базовые эмоции — эмоции, которые присущи всем здоровым людям и которые одинаково проявляются у представителей самых разных культур, проживающих на самых разных континентах. Эмоции — общие для всех»<sup>8</sup>. Существовали

---

<sup>8</sup> Козлов Н. И. Психологос. Энциклопедия практической психологии. URL: <https://www.psychologos.ru/articles/view/bazovye-emocii> (дата обращения: 14.06.2018).

разные представления о количестве базовых эмоций, но в наиболее поздних исследованиях говорится о четырех: *радость, печаль, гнев, страх*<sup>9</sup>. В России те же четыре эмоции в значении фундаментальных рассматривал В. П. Морозов, в качестве начальных их позиционировал Л. Я. Дорфман. Причем зарубежные психологи исходили из мимического выражения и узнавания данных эмоций, а российские ученые исследовали музыкальное восприятие<sup>10</sup>. Морозов, анализируя пение Фёдора Шаляпина, привел следующие примеры: радость — речитатив Галицкого «Грешно таить, я скуки не люблю» из «Князя Игоря» А. П. Бородина, печаль — народная песня «Ноченька», гнев — эпизод «Табор вражеский заснул» из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки, страх — на словах: «Вон... вон там, что это? Там в углу... Колышется, растет...» из «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского<sup>11</sup>.

В эпоху *барокко* в музыку вошли все четыре базовые эмоции. И значимость их была подчеркнута принципом моноаффектности: чувство радости, печали, гнева заполняло целые номера и части в крупных вокальных и инструментальных произведениях. «Et resurrexit» из Мессы h-moll И. С. Баха — воплощение радости, «Crucifixus» — весь пронизан скорбью, «Deposuit» из «Magnificat» — гневом. И каждый аффект однороден, един. Такой же цельностью отличаются и другие аффекты — отваги, величия, любви к Богу<sup>12</sup>. Но наряду с этой нормой существовали и мотивированные отклонения. Чрезвычайным оказался аффект страха. Хотя он упоминался в теоретических классификациях, его вводили как промежуточные моменты (пример — речитатив № 73 из «Страстей по Матфею» Баха). Поскольку вся музыка барокко была окружена словом, то в некоторых случаях содержание слова требовало от композитора такого подчинения ему, что приходилось делать отклонения от основного аффекта. Показательный пример — Дуэт № 7 из кантаты «Ein feste Burg...» Баха. Начальные слова: «Блаженны те уста, что Бога поминают», воплощают основной аффект — любовь к Богу. Однако на словах: «Оно непобедимо: и недругов повергнет», в музыке происходит «отклонение» в аффект отваги. В конце же текста, вместе со словом «смерть», появляется аффект страдания; после чего оркестровый ритуфель *da saro* восстанавливает аффект любви к Богу. Закономерно, что в инструментальной музыке, не имеющей словесного текста, аффекты были, как правило, цельными, без отклонений.

---

<sup>9</sup> Вывод, сделанный специалистами из Университета Глазго в 2014 году, таков: гнев, страх, счастье, печаль. См.: ВЕСТИ.RU. URL: <https://www.vesti.ru/doc.html?id=1252564> (дата обращения: 14.06.2018).

<sup>10</sup> Дорфман Л. Я. Эмоции в искусстве: Теоретические подходы и эмпирические исследования. М., 1997; Морозов В. П. Невербальная коммуникация: экспериментально-психологические исследования. М., 2011.

<sup>11</sup> Морозов В. П. Невербальная коммуникация: экспериментально-психологические исследования. С. 43.

<sup>12</sup> Классификацию эмоций с примерами из музыки эпохи барокко, классицизма, романтизма и «поляризма» (XX века) см. в книге: Холопова В. Н. Музыкальные эмоции.

У венских классиков все четыре базовые эмоции заняли видное место. (Композиторы еще пользовались термином «аффект», подобно творцам эпохи барокко, и мы будем им следовать, здесь и далее.) Особенно распространенной стала эмоция радости — в связи с оптимистической философией эпохи Просвещения. Эта эмоция связана с семантикой мажора, и в мажоре написана большая часть произведений Гайдна, Моцарта и Бетховена. Проявление яркого, радостного оптимизма — ария «Чтобы кипела кровь горячее» из оперы «Дон Жуан» В. А. Моцарта. Как образец печальной эмоции можно привести 2-ю часть (fis-moll) из его же Концерта для фортепиано с оркестром A-dur. Пример гнева — «Dies irae» из Реквиема Моцарта, эмоции страха — в сцене с Командором в «Дон Жуане». У венских классиков утвердились и типы эмоций, выходящие за пределы базовых. К ним относятся скерцозные и комические аффекты («Секстет деревенских музыкантов» Моцарта, дуэт Папагено и Папагены с повторением слога «Па-па-па-па...» из «Волшебной флейты» того же композитора), противоположно им клочкотанье мрачной страстной эмоции (финал «Лунной», крайние части «Аппассионаты» Л. Бетховена). Кроме того, появились новые, усложненные эмоции, тяготеющие к смешанным (о них будет сказано позднее).

Важнейшим фактором, который выделил венских классиков как новаторский этап по сравнению с композиторами барокко, стал принцип *полиафффектности*. Распространение он получил повсеместное, на всех уровнях музыкальной формы. Типизированными контрастами, со сменой и интонаций, и ладов — мажора и минора, стали: сопоставление главной и побочной партий в сонатной форме, контраст внутри темы (последовательный или одновременный), внутри партии, сопоставление разделов внутри одной формы — экспозиции с разработкой в сонатной форме, первой части с трио в сложной трехчастной форме, рефрена с эпизодами в рондо, появление по крайней мере одной вариации в другом ладу среди всех других в вариационной форме. На все эти случаи можно привести достаточно много хрестоматийных, известных образцов.

Насколько аффектная контрастность была органичной для мышления композиторов-классиков, можно судить хотя бы по тому, какова ее роль в творчестве Й. Гайдна. Например, этому композитору в сонатной форме присуща неконтрастность, даже одностемность главной и побочной партий, и тогда потребность в контрасте он реализует иначе — создает противоположный аффект в развитии побочной партии, перед заключительной, в разработке. Рассмотрим с этой точки зрения две его мажорные сонаты.

В Сонате C-dur № 35 (Ноб. XVI: 35) эмоция радости, кажется, охватывает все три части цикла (крайние — C-dur, средняя — F-dur). То же — и внутри 1-й части: в экспозиции радостным мажором проникнуты главная, связующая, побочная, заключительная партии и — что удивительно — большая часть разработки. Лишь в конце разработки возникает не только беспокойный минор, но даже одна-единственная интонация вздоха — в нонаккорде с фермой. От репризы естественно ожидать сплошного радостного мажора во всех партиях,

от начала до конца. Однако Гайдн преподносит сюрпризы. В связующей партии интонации главной темы внезапно омрачаются и звучат в *c-moll*. А в конце побочной (*C-dur*) композитор поражает главной неожиданностью: вводит драматический уменьшенный септаккорд *ff* с фермой! Но это серьезное препятствие дано для его преодоления: объединенными силами добавленной сюда главной темы и заключительной партии в сонате восстанавливается радостный *C-dur*. Отражением контрастов 1-й части выступает эмоциональное сопоставление в финале: веселой танцевальной главной теме противопоставляется лирически-печальная тема центрального эпизода, которую, естественно, сменяет господствующий радостный тон и финала, и всей сонаты.

В игриво-радостной Сонате *D-dur* № 37 (Ноб. XVI: 37) контрастные элементы появляются неоднократно. В 1-й части драматический уменьшенный септаккорд *ff* прорывается в конце побочной партии перед заключительной. 2-я часть — *Largo e sostenuto (d-moll)* — написана как серьезное размышление. В финале же эта затененная эмоция отражается в виде одного из эпизодов рондо (в *d-moll*). Контраст радости-омраченности проходит через весь трехчастный цикл сонаты.

Среди фортепианных сонат Бетховена особенно знамениты те, в которых аффектный контраст выражен в первой же теме: № 5, 8 — героическая решимость и печальный вздох, № 17 — таинственное «сказовое» вещание и лирически окрашенное смятение, № 21 — наполненное мощной энергией клокотанье и короткий светлый блик, № 23 — затаенный героический речитатив и трепетный вздох. Что же касается контрастов между главной и побочной, внутри побочной партии, между экспозицией и разработкой в сонатной форме первых частей, между разделами в средних частях и финалах, то они у Бетховена становятся правилом.

Тем больше обращает на себя внимание, что как раз в знаменитейших сонатах Бетховена встречаются *моноаффектные* части цикла: № 14 — 1-я и 2-я части, № 21 — 2-я часть (первоначально на ее месте было более протяженное и полиаффектное *Andante*, потом замененное на сравнительно компактное *Adagio molto* — интродукцию к финалу), № 23 — финал (весь страстно-гневный, за исключением торжественно-брутальных аккордов в *Presto*).

Распространение идеи полиаффектности привело и к возникновению новых, сложных аффектов. Сравним главные темы двух медленных частей в сонатах № 2 и № 15. *Largo appassionato D-dur* из Сонаты № 2 содержит контрапунктирующую полиаффектность: светлый, мягкий хорал и строгий, мерно «шагающий» бас *staccato*. А в *Andante d-moll* из Сонаты № 15 хорал и аккомпанемент синтезируются в одну эмоцию — печаль, наполненную внутренней крепостью. Эта, явно синтезированная, эмоция уже не может относиться к базовым, которые всегда однородны. Таким образом, у венских классиков обозначается тенденция к смешанным эмоциям, позднее развитым композиторами-романтиками. У Бетховена выделяется одно гениальное произведение, в котором эмоция является принципиально смешанной, — 1-я часть «Лунной» сонаты, остающаяся загадкой до сих пор. Здесь в нераздельном образном

единстве сплетены два пласта: мерные, умиротворяющие триоли среднего голоса и траурные пунктирные ритмы в мелодии. И эта сложная эмоция — не только не базовая, но вообще уникальная.

Эпоха *романтизма* стала апогеем в развитии эмоций во всей европейской истории музыки. Все четыре базовые эмоции здесь выразились ярчайшим образом и представлены во всем многообразии. Назовем некоторые из них: радость — вступление к 1-й части Первого концерта для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского, печаль — ария Ленского «Что день грядущий мне готовит» из его же оперы «Евгений Онегин», гнев — ария Риголетто «Куртизаны, исчадь порока» из «Риголетто» Дж. Верди, страх — сцена в Волчьем ущелье из «Вольного стрелка» К. М. Вебера. Несравненное богатство эмоций в этот период возникло благодаря многим тенденциям музыки: огромная дифференциация отдельных важных эмоций, проникновение в содержание музыки новых эмоциональных состояний, дорастание эмоций до более сложных психологических явлений.

Дифференциацию одной базовой эмоции на множество частных ее проявлений показывает, например, теоретик романтизма Вильгельм Генрих Вакенродер (1799). Он видит разные стороны радости: веселье (бегущее вприпрыжку, танцующее, запыхавшееся), спокойная удовлетворенность, мужественное ликование, любовь (сладкое томление любви, нарастание и убывание страсти), шаловливый задор<sup>13</sup>.

Среди новых названий эмоций в виде авторских ремарок укажем: *вкрадчиво, бесшабашно, без выражения, успокаиваясь, грубо, как удар, душевное волнение, беспокойство, сожаление, сомнение, смятение, спокойствие, томление, осмеяние, ненависть, благородство, сердечный трепет, сердечная мука, действенное, пассивное*.

Дорастание эмоций до более сложных психологических явлений — это чувства любви, ревности, гротеска.

Широко используются оба типа воплощения эмоций: моноаффектность и полиаффектность. Моноаффектность стала особенно употребима в ариях и других номерах опер. Глинка, сочиняя в одном аффекте музыку трио «Не томи, родимый» из оперы «Иван Сусанин», даже теоретически это обосновывал как способ полнее донести до сердец слушателей грустное настроение. Заключительный хор «Славься» из той же оперы весь охвачен одной, радостно-торжествующей эмоцией. Ариозо Лизы «Ах, истомилась я горем» из «Пиковой дамы» Чайковского от начала до конца проникнуто горем и отчаянием. Песенка Герцога «Сердце красавицы» из «Риголетто» Верди целиком выдержана в тоне легкомысленного удовольствия.

Что же касается крупных инструментальных жанров, то в них господствует полиаффектность. В сонатной форме заметно усилились эмоциональные контрасты между главной и побочной темами, между экспозицией и разработкой, внутри средних частей — медленной и скерцо, также и в финале.

---

<sup>13</sup> См.: Вакенродер В.- Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 176.

Но особенно новым полиаффектным достижением стало явление смешанных чувств. На примере Роберта Шумана видно, насколько намеренным было его стремление как композитора-романтика соединять противоположное. У него даже появилось соответствующее слово — *ein Gemisch von Zorn und Seligkeit* (смешение гнева и блаженства; курсив мой. — В. Х.). Он постоянно писал об этом Кларе Вик: «Когда я думаю о тебе — так грустно, так радостно!», «Я очень страдаю, но это прекрасно; это слезы на цветах», «Боже, это чудесно и ужасно — всё вместе»<sup>14</sup>. Данные и многие подобные строки находим в письмах Шумана 1838–1840 годов, а в 1840-м он создал свой знаменитый цикл «Любовь поэта», где воплотил смешанные чувства в музыке. Новаторская идея как раз и позволила ему прийти к таким ярким песням, как «Я не сержусь» — с соединением любовного терзания героя и чувства прощения любимой, «Ее он страстно любит» — с типичной для романтиков трагической иронией, сочетанием трагического словесного текста и бесшабашного плясового аккомпанемента. Неотъемлемые от стиля Ф. Шуберта колебания мажора-минора — еще один вариант сближения эмоциональных контрастов, особый род смешения чувств. Знаменитый «тристанов аккорд» не был бы рожден гением Вагнера, если бы в нем не соединились любовь и смерть (Liebestod). Мусоргский поразил окружающих идеей «любовного отпевания» в связи с сочинением «Хованщины»: Марфа ведет на смерть любимого ею Андрея Хованского. Вершин смешанного чувства достиг Римский-Корсаков. «Таяние Снегурочки» со словами: «Но что со мной? Блаженство или смерть?» — это вариант «Liebestod», в котором переживание любви и смерти соединены в одном новаторском аккорде, чего нет ни у одного другого композитора. Тот же аккорд и в том же значении композитор использовал в «Кашее Бессмертном» в момент превращения Кашеи в плачущую иву: «Любить я буду вечно, и вечно плакать буду я».

XX век, который целесообразно назвать эпохой *поляризма* (культурной поляризации)<sup>15</sup>, на фоне XVII–XIX веков представил радикальное новаторство в сфере музыкальных эмоций. Если целых три столетия Нового времени развивали эмоциональный мир в музыке в направлении подражания человеческим чувствам, то XX век в своих самых важных новациях воспротивился этой тенденции и выдвинул другие эстетические требования. Стравинский, ставший едва ли не самой влиятельной композиторской фигурой в XX столетии, провозгласил как раз такую эпатажную декларацию: «Музыка по своей сущности не способна что бы то ни было выражать — чувство, <...> психологическое состояние, явление природы и т. д.»<sup>16</sup>. И подобная установка оказалась созвучной многим композиторам разных поколений века «поляризма». Но с течением времени эмоции в музыке стали видеться не только такими, как в XIX веке.

<sup>14</sup> Шуман Р. Письма: в 2 т. / пер. с нем., сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. Д. В. Житомирского. Т. 1. М., 1970. С. 391, 394, 398.

<sup>15</sup> См.: Холопова В. Н. Как назвать XX век в музыке? // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения: сб. ст. / ред.-сост. Л. П. Иванова. СПб., 2012. С. 26–34.

<sup>16</sup> Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 99.

И, возможно, другой род эмоций в музыке стал представляться и Стравинскому. Во всяком случае он ошеломил диаметрально противоположным заявлением: «Эмоции есть в моей музыке во всех случаях — я чувствую и выражаю их. Тем же, кто не может их распознать, я могу посоветовать проконсультироваться у психиатра!»<sup>17</sup>

Какой оказалась судьба базовых эмоций в XX веке? По характеру эмоций этот век стал калейдоскопически пестрым, вмещающим и новейшее, и самое традиционное. Естественно, что сохранились и базовые, фундаментальные эмоции, ибо им свойственна устойчивость позиций. Приведем примеры. Радость — вступительная тема 1-й части Первого концерта для фортепиано с оркестром С. С. Прокофьева. Печаль — «Плач об умершем младенце» из вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» Д. Д. Шостаковича. Гнев — реплики величайшей ярости Моисея, увидевшего, что при Аароне народ морально разложился и впал в язычество, из оперы «Моисей и Аарон» А. Шёнберга. Страх — почти вся музыка оперы «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока (например, Юдит страшится вида орудий пыток). Следует сказать, что развитые негативные эмоции — печаль и страх — составили одну из особенностей эмоционального мира музыки XX века.

Однако в этом столетии композиторы стали в массовом порядке и уходить от базовых эмоций. Это оказалось неразрывно связано с новыми тенденциями музыкального языка в целом. Одна из них — отказ от мажорного и минорного ладов, соответствующих им трезвучий. Дело в том, что исторически, начиная с барокко, композиторы прикладывали специальные усилия, чтобы мажор звучал радостно, а минор — печально. В XX веке ради новизны языка стали отказываться от деления на мажор и минор, избегать трезвучий, — как П. Хиндемит в фугах и интерлюдиях цикла «Ludus tonalis» для фортепиано, — где сразу же исчезли эмоции радости и печали (правда, они остались в окаймляющих Прелюдии и Постлюдии). Любопытно, что когда Шостакович в Детской тетради ор. 69, видимо, ради шутки «Веселую сказку» написал в миноре, а «Грустную сказку» — в мажоре, ни в том, ни в другом случае не возникли базовые эмоции веселья или грусти.

В отношении же самых радикальных новаций «гром прогремел» благодаря «Весне священной» Стравинского. На всем протяжении этого балета ни в одном номере не появилось какой-либо базовой эмоции. Но главное — здесь был создан принципиально новый тип музыкальной эмоции, на котором остановимся специально.

Благодаря указанной новизне в теории музыкальных эмоций образовалось два контрастных типа: *миметический* и *энергетический*.

*Миметический* (то есть подражающий человеческим переживаниям) — тот, который сложился в барокко как система аффектов и далее развивался у венских классиков и романтиков (всё, что рассматривалось до сих пор, начиная с базовых эмоций). В XX веке сюда относятся (включая базовые): пережи-

---

<sup>17</sup> И. Стравинский — публицист и собеседник / сост. В. П. Варунц. М., 1988. С. 40.



вание катастрофы смерти («Степь смерти» из балета «Ярославна» Б. Тищенко), страх (убийство Мари из «Воццека» А. Берга), осмеяние (партия Плюшкина из «Мертвых душ» Р. Щедрина), печаль («Lacrimosa» из Реквиема А. Шнитке), молитвенность (кода финала Симфонии псалмов Стравинского), любовь (несколько частей Симфонии «Турангила» О. Мессиана), комизм (опера «Альберт Херринг» Б. Бриттена), драматическая тревога (разделы *Inquieto* в первых частях Седьмой и Восьмой сонат Прокофьева), бодро-деятельная эмоция (темы финала Шестой симфонии Н. Мясковского), смешанные эмоции (кода «Часа души» для ударника с оркестром С. Губайдулиной — лирика, грустное успокоение и настороженность).

*Энергетический* тип эмоций измеряется только на шкале «силовых» напряжений и разрядок, усилений и ослаблений, интенсивности и экстенсивности. Все базовые эмоции там исключаются. Именно чистую энергетику и принесла такая музыка, как финал «Весны священной». Хотя по сюжету в нем происходит принесение девушки в жертву, музыка не выражает ни отчаяния, ни гнева, ни радости, вся она — огромной силы энергетический поток с динамическими всплесками и эпизодическими напряженными затишьями.

Наряду со Стравинским к энергетическим эмоциям пришел также Барток («*Allegro barbaro*» для фортепиано, 1-я часть Сонаты для двух фортепиано и ударных), Прокофьев («Фабрика» из балета «Стальной скок», Скерцо из Второго концерта для фортепиано с оркестром), Хиндемит (части из «*Ludus tonalis*»: Фуга in A *Con energia*, исключая *Lento grazioso*, последующая Интерлюдия *Vivace*, Фуга in E и др.). Наступили новые этапы развития энергетических эмоций. Один — у композиторов западного авангарда после Второй мировой войны: едва ли не всё у П. Булеза (можно назвать «Структуры 1» для двух фортепиано, Вторую и Третью фортепианные сонаты), Четыре ритмических этюда О. Мессиана, *Klavierstück № 9 K.* Штокхаузена, «Терретектор» для оркестра Я. Ксенакиса. Следующий этап — у российских композиторов: А. Волконского («*Musica stricta*» для фортепиано), В. Екимовского («Сиамский концерт» для двух фортепиано с оркестром, «Иерихонские трубы» для 30 медных), А. Раскатова (финал *Estatico* из «Голосов замерзшей земли» для 7 голосов, духовых и ударных на русские народные тексты), Ю. Каспарова («Реминисценция» для рояля и рояля с магнитной лентой).

И здесь элементами эмоционального содержания выступают различные формы музыкальной энергетики: сильная — слабая громкостная динамика, протяженность — краткость звука или построения, плотность — разреженность фактуры, континуальность — дискретность фактуры или артикуляции, нарастание — убывание громкости или ритмической частоты, цельность — дробность построения, острота — гладкость звука и т. д. *Стеничность* и *астеничность* (*интенсивность* — *экстенсивность*) могут быть обобщающими функциями эмоциональной энергетики.

Наконец, надо взглянуть и на тенденции в музыкальном творчестве *XXI* века. С самого начала этого столетия в движении музыки и ее эмоций обнаружилось крутые повороты, связанные со многими новыми факторами: включение ряда

свойств рок-музыки в академическую культуру, активное внедрение электроники в акустическую звуковую «материю», использование многообразных шумов, добавление видеоряда, вступление в область мультимедиа.

Оглушающая громкость рок-музыки составила один из компонентов во французском течении сатурации (перенасыщения) — у Рафаэля Сендо, Франка Бедросяна, Яна Робена. И эмоции достигли такой сверхмощной силы, какой не бывало в академической музыке во всем Новом времени и почти во всем Новейшем.

При использовании электроники одну из задач у названных и других композиторов составило максимальное сближение ее с акустическими тембрами: подражание электронике акустическими средствами или выбор электронных тембров, близких акустическим<sup>18</sup>. Естественно, что привнесение искусственного компонента в звук дало и новые подцветки в звучании музыкальных эмоций.

В творчестве нового поколения российских композиторов, выступившего на авансцену в начала XXI века, указанные выше тенденции также стали знаком переломного момента. С позиции теории музыкальных эмоций ярко выявились новации как в энергетических, так и — особенно — в миметических эмоциях. Энергетику эмоций пополнили шумовые эффекты: скрежет, лязг, скрип. Например, в пьесе Александра Хубеева «Призрак антиутопии» для ансамбля (2014) ведущей партией стали «акустические сенсоры», управляемые дирижером (специально сделанные движущиеся коробки с тросами, прикрепленными к рукам дирижера). Классические скрипки, виолончели и пр. теперь извлекают скрипящие, свистящие звуки. Энергетические эмоции с такой окраской в своем процессе складываются в напряженную крешендирующую форму с кульминацией в конце.

Миметические эмоции нередко достигают степени гипермиметических. Станислав Маковский даже сочинил специальное произведение — «Крик» (на основе собственных криков) для сопрано, тенора, флейты, бас-кларнета, скрипки и виолончели (2014), где у исполнителей звучат (по указаниям автора) гнев, апатия, отвращение, эйфория, страх, счастье, любовь, безумие, боль, паника, грусть, удивление, так что лексемами становятся только выражения чувств<sup>19</sup>. Николай Попов, виртуозно владеющий электронной техникой, эмоции своей музыки временами доводит до натуралистичности: в «Песне Ульдры» для ансамбля и электроники (2013) вводятся устрашающе-скрежещущие звучания (виолончели), тревожные ритмы-стуки, а в «Нибиру 20/13» для струнного квинтета и электроники (2013) как рефрен появляется пугающий дикий голос (синтез звучания виолончели, электроники, преобразованного человеческого голоса), не похожий на какие-либо интонации-мотивы любой известной музыки. При этом сочинения Попова имеют видеоряд, вносящий некую сюжетность.

---

<sup>18</sup> См.: *Купровская Е. О.* На пределе звука: Эстетика перенасыщения в музыке XXI века. Саарбрюккен, 2016. С. 55, 95.

<sup>19</sup> См.: там же. С. 199–203.

## Эмоциональные процессы

Наряду с эмоциями-состояниями, о которых все время шла речь, чрезвычайно важны и *эмоции-процессы*. Они неодинаковы в каждую эпоху и представляют существенные данные о состоянии и эволюции музыкального мышления. В теоретическом плане следует говорить о долгом или кратком длении одного аффекта, моноаффектности или полиаффектности музыкальной темы, различных формах движения аффекта — на одном динамическом уровне, с сопоставлением громкостных (и фактурных) «террас», или «плато», о принципе волны — на малых и больших протяжениях, о *crescendo* и *diminuendo*, также на кратких и протяженных участках, о кульминациях, их видах (динамические, «тихие», точка, зона, местоположение в форме), о бескульминационности, о статических формах с точки зрения громкостной динамики (всё произведение только на одном *pp* или одном *ff*). Сравним виды эмоциональных процессов в разные эпохи, начиная с барокко.

Барокко, чьим завоеванием было единство аффекта в законченной форме, отличалось моноаффектностью также отдельных тем и разделов. В инструментальной музыке ради разнообразия использовался прием типа эхо: внутри темы выделялось изложение в контрастной, тихой динамике, с сохранением того же аффекта. Например, в 1-й части концерта для скрипки «Осень» А. Вивальди царит радостный аффект, но в контрастной громкости: 3 т. *f* — 3 т. *p* — 5 т. *f* — 2 т. *p* и т. д. Важно также, что каждая «терраса» или «плато» имеет ровный эмоциональный фон, без громкостных нарастаний и убываний. Эта ровность вела и к бескульминационности инструментальных форм. Например, в знаменитой Чаконе Баха из Партиты для скрипки соло d-moll кульминация отсутствует. И только в оперных ариях, где голос мог воздействовать тонкими нюансами, появлялись гибкие подъемы и спады динамики звука. Их еще в 1601 году рекомендовал использовать в своей «Школе пения» Джулио Каччини.

Эмоциональные процессы в музыке венских классиков обусловлены принципом полиаффектности, который сказался в большой эмоциональной подвижности их произведений. На уровне темы как процесса устойчивым стал внутренний контраст эмоций. Сравним: если в «Осени» Вивальди громкостной контраст *f* и *p* был в пределах одной и той же эмоции, то в Пятой, Восьмой сонатах Бетховена (начальные темы) контраст *f* и *p* наделен противоположными эмоциями — твердой решительности и трогательной мольбой. Важнейшей новацией, особенно у Бетховена, стало развитие процесса *crescendo*. В сонатной форме он занял место во всех разделах формы: вступлении, главной, побочной партиях, разработке, репризе, коде. Выдающиеся случаи составили 24 такта громкостного нарастания (от *pp* до *ff*) в главной партии увертюры «Леонора № 3» и пятидесятитактовый крешендирующий переход от 3-й части к финалу в Пятой симфонии (от *ppp* до *ff*). Прием *diminuendo* тоже применялся, но значительно меньше (четырёхтактовый предыкт перед темой e-moll в разработке 1-й части Третьей симфонии Бетховена). В связи с полиаффектностью поражает ситуация, когда в пределах одного построения происходит постепенная смена эмоции на противоположную. Пример — побочная партия 1-й части Пятой

симфонии Бетховена, с движением от лирической темы  $p$  через *crescendo* к победной героике *ff*.

Завоеванием венских классиков стало и развитие кульминационности. Но кульминации различны в вокальной и инструментальной областях. В оперных ариях, где певцы стремятся произвести эффект высокими нотами, пишутся и кульминации-вершины, кульминации-точки. Например, в арии Эльвиры из 1-го действия оперы «Дон Жуан» Моцарта героиня в конце поет колоратуру с высокой кульминацией-точкой  $b^2$ . В других ариях вершина может быть не единственной: в арии Дона Жуана «Чтобы кипела кровь горячее» точка-вершина ( $es^1$ ) берется дважды. В оркестровой музыке в типичных случаях кульминации выступают как зоны. Например, в финале Симфонии № 40 Моцарта кульминационной зоной становится заключительная партия. И с учетом знаков повторения она появляется в финале четыре раза, правда, в репризе несколько ярче, благодаря гармоническому обогащению.

Романтический XIX век принес свои новации в эмоциональные процессы. Процесс на уровне темы стал преимущественно однородным, поскольку ведущими тематическими единицами стали именно протяженные темы, а не однотактовые мотивы. Контрастный процесс оказывался вызван особым замыслом: жанровым или программным. В Скерцо № 4 E-dur Ф. Шопена в пределах главной темы сопоставляются спокойная балладная «сказовость» и порхающая легкость скерцозного движения. В Этюде-картине a-moll op. 39 № 6 С. В. Рахманинова резко противопоставлены злобные энергичные реплики и панически бегущее пассажное движение (композитор писал о Волке и Красной Шапочке). Из двух процессов — нарастания и убывания — композиторы-романтики уделили большое внимание *diminuendo*. Например, Лист завершил Сонату h-moll убыванием звука в коде:  $p > pp — pp > ppp$ . Уникальную убывающую прогрессию динамики звука, охватывающую широчайший диапазон из 10 градаций (от *fff* до *ppppp*), применил Чайковский в финале Шестой симфонии: *fff — ff — mf — f dim. — p < mp > p < > p — pp < p > pp — ppp — pppp — ppppp*.

Важным достижением в создании эмоциональных процессов у романтиков стал принцип волны. Он проявился на всех уровнях — от мотива до отдельной формы. Особенно близко «дыхание волны» было Чайковскому. На уровне мотива — это вступление и главная тема 1-й части Шестой симфонии. В рукописи партитуры «Пиковой дамы» видно, как после начальной темы (близкой балладе Томского) идут «вздохи» струнных, которые композитор отметил крупно нарисованными «вилками» подъема и спада динамики. Длительные волны стали любимым способом развития музыкального чувства в симфониях того же композитора: две волны в главной партии 1-й части Четвертой симфонии, там же — одна огромная волна от начала разработки до репризы побочной, три волны в разработке 1-й части Шестой симфонии... Как пример отдельной формы с волновым нарастанием и спадом эмоции назовем Вступление к «Тристану и Изольде» Вагнера — 111 тактов.

Новые особенности появились в кульминациях. Стали выделяться генеральные кульминации — зоны и точки, как самые напряженные моменты в произведе-

дени. Примеры зон-кульминаций — бурные катастрофические коды в Первой и Четвертой балладах Шопена. Кульминации-точки характерны для арий, романсов. В романсе Чайковского «День ли царит» (сл. А. Апухтина) кульминация-точка приходится на последнее слово «всё» на самом высоком звуке  $a^2$  в последней фразе: «Всё для тебя»; в романсе Рахманинова «Я жду тебя» (сл. М. Давыдовой) — на слово «жду», также в последней фразе: «Я жду тебя!» Новым типом кульминаций в романтическую эпоху стали тихие кульминации — на самом высоком звуке, но в нюансе  $p$  или  $pp$ . В романсе Глинки «Не пой, красавица, при мне» (сл. А. Пушкина) тихая кульминация дана в конце куплета на слово «дальный» (ходом на октаву вверх). У Рахманинова в романсе на тот же текст даны и кульминация-точка на  $ff$  на слове «поёшь», и, как ее отражение, тихая — на слове «напоминают», обе на наивысшем звуке  $a^2$ . У Малера в Adagietto из Пятой симфонии нежнейшая кульминация  $ppp$  помещена в начале репризы, а внезапная динамическая генеральная кульминация  $ff$  оставлена на конец формы.

Музыка XX века с ее поляризмом и калейдоскопичностью вобрала все эмоциональные процессы предыдущих веков и создала новые. Барочные «плато» и «террасы» были применены в разных масштабах. Например, в романсе Екимовского «Памяти демона» (сл. Б. Пастернака) следуют друг за другом пятитактовые блоки в нюансах  $ff$ ,  $mf$ ,  $p$ . В симфониях же Гии Канчели (Первая — Шестая) внезапно сменяются протяженные по длительности блоки созерцательной и активной музыки, а в их сопоставлении образуется параллельная драматургия<sup>20</sup>. Только лишь *crescendo* как основу формы применил Авет Тертерян в 1-й части Второй симфонии, построив ее как двойную крешендирующую форму с двукратным подъемом эмоционального напряжения. С *diminuendo* громкости (вместе с уменьшением длительностей) в экспозиции и *crescendo* громкости (вместе с укрупнением длительностей) в репризе построена пьеса Мессиана «Взгляд пророков, пастухов и волхвов» из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса».

Привлекал композиторов и романтический принцип волны, который использовался на всех уровнях формы. На уровне мотивов и фраз они часты в лирических частях у Берга, Веберна: в *Andante amoroso* из «Лирической сюиты» Берга громкостной подъем-спад происходит на каждом мотиве главной темы, в кантате Веберна «Свет глаз» около половины хоровых мотивов и фраз отмечены тончайшими динамическими волнами. Волны на уровне построений, разделов можно указать в Первой симфонии Дмитрия Смирнова «Времена года»: вся 1-я часть «Весна» построена в виде нескольких эмоциональных волн с подъемами от  $ppp$ ,  $pp$ ,  $p$  до  $fff$ ,  $ff$ ,  $f$  и спадами к исходному уровню. Единая волна на уровне законченной симфонической части создана в медленной части Первой симфонии Шнитке. Здесь использован принцип золотого сечения: при общем количестве в 180 тактов эмоциональный подъем к кульминации составил 120 тактов, спад — 60. В большинстве приведенных примеров (Канчели, Тертерян, Мессиа, Шнитке) виды эмоциональных процессов вполне новы.

<sup>20</sup> См.: Михалченкова-Спирина Е. А. Симфоническая драматургия Гии Канчели. М.; Бордо, 1997.

Но самые оригинальные новации в эмоциональных процессах музыки XX века связаны с новым освоением микро- и макроуровневой форм. На микроуровне примечательны две особенности: широкое развитие филирования звука и микрокрещендо с обрывом звука. Например, во 2-й части Сонаты для альт-саксофона и фортепиано Эдисона Денисова на одном выдержанном звуке саксофона ( $h^2$ ) происходит следующая смена нюансов эмоции:  $pp < p > pp < mf > p$ . А в его «Романтической музыке» для гобоя, скрипки, альты, виолончели и арфы на звуке гобоя  $ges^3$  (т. 64) движение нюансов таково:  $ff < > < > <$  (с вибрато). Длительный пласт фактуры на основе филирования у многих инструментов построил Владимир Тарнопольский в «Маятнике Фуко» для ансамбля. Короткое *crescendo* с обрывом свойственно стилю Губайдулиной («Offertorium» для скрипки с оркестром, «De profundis» для баяна, «In croce» для виолончели и органа и др. сочинения), встречается у Шнитке, Д. Смирнова. На макроуровне новации заключаются в использовании лишь одной динамики — тихой или громкой — на протяжении всей формы. Пример сплошной тихой динамики — «Знаки на белом» для фортепиано Денисова. Основным нюансом взято  $pppp$  с вкраплениями  $ppp$  и  $pp$  (редко  $p$ ), и лишь в коде для озвучивания неслышно взятого кластера на мгновение появляются  $mf$ ,  $sf$  и  $f$ . Пример сплошной громкой динамики — «Сиамский концерт» для двух фортепиано с оркестром Екимовского: «*sempre ff al fine*», — написал автор в партитуре.

### Примеры анализа музыкальных эмоций в отдельных произведениях

Логика подбора примеров для анализа такова: представлены сочинения, в которых значение эмоций для содержания произведения находится на первом или на втором плане; также рассматриваются эмоции миметические и энергетические. Ария Орфея из оперы «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка демонстрирует значение эмоций на первом плане, «Сириус» для фортепиано Юрия Воронцова — на втором плане. Миметические эмоции представлены в песне «Радость жизни» И. Брамса, 3-й части Третьего струнного квартета П. И. Чайковского, Этюде-картине для фортепиано ор. 39 № 7 С. В. Рахманинова, энергетические эмоции — в *Klavierstück* № 9 К. Штокхаузена. Характеристика эмоционального процесса включается в структуру каждого анализа.

**К. В. Глюк.**

#### **Ария Орфея из оперы «Орфей и Эвридика»**

Эта ария в течение веков вызывала вопрос: почему в такой скорбный момент в партии Орфея используется мажорная тональность? Есть одна сюжетная мотивация: когда Эвридика падает мертвой, ее супруг еще не успевает это вполне осознать<sup>21</sup>. Но самое главное — данный античный герой не есть простой

---

<sup>21</sup> Подробный анализ всей проблематики образа Орфея — ориентации на первого исполнителя, откликов на арию, постановочных редакций, сюжетных особенностей,

смертный, он богоподобен, и чувства его высоко одухотворены. С таким представлением об Орфее был связан и выбор первого исполнителя партии, каким стал певец-кастрат, покоровший создателей оперы удивительной красотой голоса и благородством облика. Для двух редакций оперы были выбраны разные тональности арии Орфея: для парижской — F-dur, венской — C-dur. Мы обратимся к более распространенной версии в C-dur.

Форма арии — стройное пятичастное рондо, окаймленное ритурнелем (r, r<sup>1</sup>):

$$r A - B - A - C - A^1 r^1$$

Все проведения рефрена А устойчивы тонально и структурно (C-dur, период), оба эпизода (B, C) — середино-неустойчивы. Эмоционально ария двойственна, и ее следует определить как музыку со *смешанным чувством*: возвышенная просветленность сочетается здесь со скорбью. Просветленность создается мажорным ладом, мерным аккомпанементом, уравновешенностью формы. А скорбное чувство выражается многими средствами. Они есть уже в самом мажорном рефрене: интонация вдоха проходит через всю мелодию (т. 2, 4, 5, 6, 8 на слова: «Потерял я Эвридику, нежный свет моих очей!..»). Кроме того, скорбь может прозвучать и в тембровой краске; например, у английской певицы Кэтрин Ферриер (лучший Орфей XX века, контральто) горестным чувством проникнута уже первая тема, а дальше эта эмоция еще усиливается. В эпизоде В (несмотря на мажор — G-dur) вместе с взываниями: «Эвридика! Эвридика! Ответь! О, мучение!..» — вздохи-секунды звучат еще чаще и экспрессивнее. После срединного проведения рефрена А (с теми же словами) наступает драматическая кульминация горя, вслед за новыми восклицаниями: «Эвридика! Эвридика!» — идут слова безнадежности: «Молчанье смерти. Всё, всё напрасно! Нет мне отрады, нет надежды! Я вновь один!» Здесь появляется даже *базовая* скорбь. Глюк применяет острые гармонические средства: не только минорный лад (c-moll), но и уменьшенные септаккорды, а также аккорд альтерированной двойной доминанты вместе с патетической уменьшенной септимой у солиста (от  $es^2$  вниз). Этот момент составляет важную кульминационную точку. Последний же рефрен А<sup>1</sup>, пронизанный смешанным чувством, уравновешивает художественное содержание всей арии. Однако и здесь наступает момент эмоционального напряжения. Экспрессия темы усиливается благодаря яркой эмоциональной вспышке на самом высоком звуке ( $f^2$ ) в максимальной динамике (*ff*) — это главная кульминация всей арии.

Эмоциональный процесс арии оказывается восходящим: от наиболее лирически-сдержанного начального ритурнеля (r) к смешанной эмоции рефрена А, с нарастанием скорбного чувства от первого эпизода (B) ко второму (C) с его местной кульминацией и к центральной кульминации в конце последнего рефрена (А<sup>1</sup>), своей напряженностью захватывающей и последний ритурнель (r<sup>1</sup>). Эмоции здесь на первом плане, поскольку не затеняются ни изобразительностью, ни символической.

---

включая и названный момент, приводится в монографии: Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М., 2006. С. 54–63.





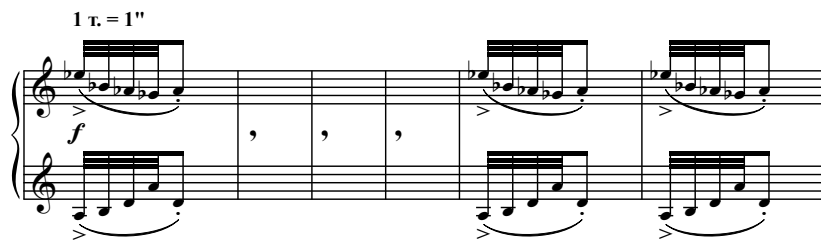
Но эта тема не была бы такой образно-выразительной, если бы не поддерживалась определенной эмоцией: надмирно-светлой и призрачно-трепетной. В одном характере, в нюансе *pp* тема разворачивается довольно долго, образуя статичный эмоциональный процесс. Но, взаимодействуя с активной 2-й темой, она постепенно динамизируется (авторское указание: *crescendo poco a poco* к *f*, *ff* и *fff*). Эмоция, соответственно, активизируется, а характер ее можно сравнить со скрябинским нарастающим экстазом вселенского охвата.

2-я тема полностью противоположна 1-й своей мощью и силой. Есть ли здесь изобразительность?



Крепкие двузвучия в басу и последующие отклики в более высоких регистрах позволяют находить тут колокольность (таково исполнение Михаила Дубова). Сопровождающая эмоция — торжественная, величественная, возвышенная. Но на первый план может выйти и одна лишь эмоция (исполнение Фёдора Амирова): уверенная твердость басовых двузвучий и патетический речитатив в верхнем голосе. При этом, по замыслу автора, 1-я тема — «тема Сириуса» — не исчезает и напоминает о себе трепетной призрачностью в самом высоком регистре. Эмоциональный процесс 2-й темы оказывается убывающим, с ослаблением силы: *diminuendo poco a poco* до *mf*, *p* и *pp*.

3-я тема (на оstinатном мотиве) вступает внезапно — *f*. В ней можно усмотреть черты изобразительности: поскольку композитор связывает с этой темой момент своей встречи с автором данной статьи, то фактура мотива представляет собой встречное движение (правой и левой рук).



Сопровождающая эмоция — как бы оживленный всплеск чувства, и он многократно повторяется вместе с оstinатным мотивом. Но по замыслу композитора

тора также одновременно продолжают 1-я и 2-я темы, звучащие на большом отдалении: 2-я тема — глухо в басу (*pp*), 1-я — как редкие искорки света. Кроме того, применен тихий алеаторический пассаж в высоком регистре — как причудливая оживленная игра света.

После показа словно бы земной образности — «колокола», «речитатив», «встреча», в свои права вступает 1-я тема (фрагментарная реприза). В контрапункте с ней постепенно удаляется 3-я тема, все более меркнущая (*p* — *pp*). В конце затухает и 1-я тема — «тема Сириуса», с ее мерцающей трепетностью (*ppp*).

Эмоциональный процесс этой пьесы так же необычен, как и его композиция. Единственная громкостная кульминация во всей форме приходится на вступление 2-й темы. Но ее регистр — не высокий, как в традиционных кульминациях, а, наоборот, самый низкий. И к ней ведет единственное мощное *crescendo*. При этом располагается такая кульминация в первой половине формы, то есть не в точке золотого сечения и не в окончании, где некогда размещались подобные моменты. Таким образом общий эмоциональный абрис произведения вырисовывается как движение от тихой звучности к тихой же, с двумя громкими подъемами между ними. При этом в семантике музыки, как мы говорили, доминирует не эмоция, а изобразительность и символика.

### **И. Брамс.**

#### ***Песня «Радость жизни» ор. 6 № 4***

Именно миметические эмоции свойственны всей музыке романтизма XIX века. Среди них находятся и ярко выраженные базовые. Песня Брамса «Радость жизни» на слова Роберта Рейника ор. 6 № 4 — как раз пример такой эмоции: и миметической и базовой. Чувство радостного, волнующего подъема, какое человек может испытывать в реальной жизни, в высшей степени реалистично передано Брамсом в этой песне. А чистая, ничем не замутненная радость принадлежит к четырем базовым видам эмоций. Главным импульсом к такому эмоциональному содержанию стал поэтический текст Рейника. В нем — только безбрежная радость, без единого мига омрачения. Начальные слова таковы:

*О том, как безмерно прекрасен свет,  
Найдешь ты у птиц ответ!  
Взлетают они в поднебесье,  
Слагают веселые песни,  
Распевают их без тревог, без забот,  
И от песен звенит небосвод!*

Далее перечисляются все другие сферы мира: найдешь ответ у рек, у нив, гор, облаков, в просторе небес, у художника, плотника, кузнеца, у строящего дом, поющего, того, кто слышит «прекрасной жизни зов».

Брамса в этом тексте особо заинтересовал образ птиц, так что в фактуре фортепиано он воспроизвел и легкое быстрое движение — *leggiero* e *staccato*, и звонкие повторяющиеся крики *f*.

Из музыкальных средств для выражения радости Брамс использовал все элементы выразительности, которые способны передать это чувство. Лад — мажорный (Es-dur), форма — куплетная (3 куплета), а куплетная повторность имеет свойство усиливать ту эмоцию, которая в куплете заключена. Говоря о ритмической стороне, отметим, что вся песня проникнута энергией моторного, будоражающего движения — это почти сплошное *perpetuum mobile*, притом в подвижном темпе (*Con moto*). К чувству радости устремлена и мелодика. Особенностью вокальной партии является подъемно-радостная окраска высоких звуков, вершин мелодической линии. Удивительным образом к высокой ноте  $g^2$  делается скачок уже в первой фразе песни. Ближе к концу куплета происходит превышение этой вершины — на  $as^2$ . А кульминацией куплета становится протянутое  $f^2$  за 3 такта до конца.

Второй куплет, с другим текстом, музыкально повторяет первый. Эмоциональная «интрига» создается в 3-м куплете. Несмотря на слова: «как радость поет в нем без слов!», Брамс неожиданно набрасывает несколько омрачающую тень в гармонии — вводит отклонение в минор (с-moll), берет уменьшенный септаккорд, а в ритмике останавливает *perpetuum mobile*. Но это краткое отклонение от основного воодушевленного полета музыки не только вносит разнообразие и обогащает язык, но и имеет целью получить впечатляющую эмоциональную компенсацию. В последних трех тактах у фортепиано раздаются мощные полнзвучные мажорные трезвучия  $f$  с пышным арпеджио — достигается наивысшая радость. Эмоциональный процесс всей песни, таким образом, становится следующим: в концах 1-го и 2-го куплетов даются местные кульминации, а после 3-го куплета, в коде, воздвигается главная кульминация произведения, максимально воплощающая «радость жизни».

### **П. И. Чайковский.**

#### **Третья часть Третьего струнного квартета**

Третий струнный квартет Чайковского посвящен памяти Фердинанда Лауба — его друга и исполнителя Второго квартета. Главной скорбной частью избрана 3-я, имеющая ремарку: *Andante funebre e doloroso, ma con moto*. 3-я часть представляет собой сложную двойную трехчастную форму с эпизодом (или пятичастное рондо с транспозицией темы 1-го эпизода во 2-м) и кодой:

А — В — А<sup>1</sup> — В<sup>1</sup> — А<sup>2</sup> — Кода

Первый раздел (А) и эпизод (В) контрастируют друг другу жанрово и эмоционально, а тип контраста соответствует жанру траурного марша: в главной теме присутствует похоронный пунктирный ритм, в дополнении к А звучит панихидный речитатив (авторская ремарка гласит: «траурно, с болью» или «горестно»), тема же среднего раздела (В) светла, певуча, подобно трио марша. Вызывая вполне определенные ассоциации с ритуалом погребения, эти музыкальные компоненты обладают ярко выраженной символикой, если рассматривать их в координатах системы трех сторон содержания.

Носителем главной музыкальной мысли 3-й части квартета является раздел А. Он, несомненно, выражает глубочайшую скорбь и обладает базовой

эмоций. Намеренно выбрана темная, мрачная тональность *es-moll*. Главная тема контрастна. Ее первый элемент опирается на пунктирный ритм, но при небыстром темпе в моноритмичных аккордах прослушивается еще и хорал (молитва). В гармонии для заострения эмоции Чайковский вводит щемящее неклассическое созвучие: в т. 2 к септаккорду двойной доминанты на II ступени он прибавляет полутон *b-a*, эмоционально озвучивающий чувство боли. Второй элемент главной темы — горечь, выраженная в кантиленной мелодии 1-й скрипки. Хотя затронуты высокие, светлые ноты, в мотивах запрятан вздох (т. 8–9), а далее (т. 10) акцентами «проговорена» сила переживаемого чувства. В дополнении к разделу А проходят как бы хоровая панихидная фраза: «Господи, помилуй», и речитация священника на одной ноте.

Тема эпизода (В) непроста по эмоциональному содержанию. Она мажорна (*Ges-dur*) и основана на широко развернутой кантлене. Эмоция ее может представляться светлой. Но автор музыки ставит противоположную ремарку: *piangendo e molto espressivo* (жалобно и очень выразительно). То есть свет гармонии и мелодии должен быть притушен, переосмыслен исполнительскими средствами. Вспомним, как в арии Орфея певцы темброинтонацией голоса вносили печаль в мажорный лад. В результате тип эмоции здесь следует определить также как «смешанное чувство». Еще более противоречивая «смешанность» образуется при транспозиции эпизода —  $V^1$ . Здесь тема переносится в светлый *H-dur* и идет *f*, регистр мелодии повышается. Для исполнителей велик соблазн сыграть этот раздел радостно. Но Чайковский снова предупреждает: *con dolore* (со скорбью)! И талантливые исполнители находят соответствующие приемы выразительности.

Вспомним, что Чайковский — великий музыкальный драматург, и ему нужно осуществить заметную кульминацию 3-й части квартета. Как раз от конца темы *H-dur* он предписывает *largamente* — расширение дыхания, и начинает строить кульминационную зону формы на нюансе *f*, с переходом в *as-moll*. Вторая же реприза главной темы ( $A^2$ ) сохраняет свой первоначальный скорбный характер.

Кода (последние 10 тактов) — не просто композиционное заключение, а носитель нового образа и новой эмоции. Медленные аккорды квартета поднимаются в необычайно высокий регистр, где последний аккорд тоники *es-moll* истаивает *morendo* (замирая). (Напомним, что Чайковского очень интересовала выразительность *diminuendo*.) Сам же образ разбираемого момента понятен — это душа, улетающая на небо. И эмоция отражает нечто надчеловеческое, отрешенное.

В эмоциональном процессе всей 3-й части, идущей от земного горя к небесному воспарению, наблюдается несколько столь любимых композитором волн. Первая волна охватывает первый раздел А, с усилением напряжения в местной кульминации и спадом. Вторая движется от контрастной темы В и захватывает всю среднюю репризу  $A^1$ , с местной кульминацией на этой теме скорби и громким спадом. Третья волна начинается подходом к разделу  $V^1$ , включает главную кульминационную зону и содержит долгий спад в репризе  $A^2$  и коде. Излюбленными Чайковским волнами воплощается широкое симфонизированное дыхание музыки 3-й части Третьего струнного квартета.

**С. В. Рахманинов.**  
**Этюд-картина для фортепиано ор. 39 № 7**

Хотя девять этюдов-картин ор. 39 Рахманинова созданы в XX веке, в 1916–1917 годах, по миметическому типу эмоций они принадлежат романтизму XIX века. Понять эмоциональное содержание Этюда-картины ор. 39 № 7 помогают и жанровые элементы музыки, и программные объяснения самого композитора. Жанровые элементы — это черты траурного марша, имитации церковного хорового пения и колоколов. Программная трактовка дана Рахманиновым в письме к Отторино Респиги, сделавшему оркестровое переложение пяти этюдов-картин. «Пятый этюд (с-moll) — похоронный марш, на котором мне хотелось бы остановиться несколько подробнее. Я уверен, что Вы не станете смеяться над этим капризом автора. Итак, главная тема — это марш. Другая тема представляет собой хоровую песню. В части, начинающейся движением шестнадцатыми в с-moll и немного далее в еs-moll, я представляю себе мелкий, непрерывный и безнадежный дождик. Развитие этого движения достигает кульминации в с-moll, это церковный звон. Наконец, финал — это начальная тема или марш»<sup>22</sup>.

Композиция пьесы складывается в сложную трехчастную форму с трио, тональной репризой и кодой:

А	В	А	Кода
a b a c a доп.-св.	d e f св.	тон. репр.	a b
с-moll	es-moll	с-moll	с-moll

Сочинение политематично и полиаффектно: почти каждая тема приносит свою эмоцию. Но основной эмоциональный тон задает, конечно, начальная — главная тема, хотя по продолжительности звучания она не превагирует.

Главная тема (а), названная автором маршем, на самом деле не является шествием, как в Траурном марше Шопена. Это именно эмоциональный образ — трагический, с торжественностью, вселяющий даже страх. Авторская ремарка — *lugubre* (мрачно). Этой теме значительно контрастируют темы b и с. Тема b помечена *lamentoso*. Это чисто человеческий, слезно-лирический отклик на трагедию. Тема с — уход в отрешенную, бесстрастно-возвышенную ритуальную молитву, причем с чисто русским колоритом. Возвращающаяся главная тема (а) — грозная, непреклонная, с ремаркой *pesante*.

От дополнения-связки начинается изобразительная фактура «дождика» (о чем писал Рахманинов), распространяющаяся на все трио (*ppp, sempre staccato*). Эмоционально она вносит характер тревоги, беспокойства.

В трио проходят две песенные темы — словно русские песни спокойно-обиходного характера (d, e), и одна иная — истоиво-суровая (f). В связке к репризе «дождик» превращается в яростную бурю, подводящую к кульминации.

<sup>22</sup> Письмо С. В. Рахманинова О. Респиги. 2 января 1930 г. [Нью-Йорк]. URL: <http://senar.ru/letters/800> (дата обращения: 14.06.2018).

С кульминации начинается тональная реприза (*c-moll, ff*). Она основана на новом мотиве — трагически-героическом возгласе (секста в басу), и торжественно-роковым звучании имитируемых колоколов.

Кода служит реминисценцией: напоминает мотив марша (а) и слезно-лирическая тема сострадания (b). При этом всю коду пронизывает фактура «дождика», по Рахманинову: «непрестанного и безнадежного». Каданс в последнем такте — сух и отстранен (*ppp*), он находится «за пределами» нарисованной картины.

Особенности эмоционального процесса рассмотрим на разных уровнях формы. На уровне первой темы (а, период) смены динамики настолько непредсказуемы, что эмоциональный процесс кажется неустойчивым, нервным, так что силы оказываются собраны только к кадансу *pesante*. В разделе А, несмотря на форму рондо, резко контрастной врезкой выступает русская хоровая молитва (*c*, от *ppp* к *pp*), а в конце рондо (тема а) на еще более тяжелом *pesante* создается местная кульминация. На уровне всей сложной трехчастной формы после многочисленных контрастов в разделе А трио В выделяется ровным тихим звучанием. Но от его истоково-суровой темы начинается огромная эмоциональная волна, идущая до конца формы: нарастание, подводящее к бушующей фактуре связи, центральная кульминация всего произведения в начале тональной репризы (*c* колоколами) и долгий динамический спад, захватывающий коду, до исчерпания звука на сухом *ppp*.

В Этюде-картине Рахманинова выразительный смысл каждого мотива, каждого рисунка ритма или фактуры настолько ярки, что такая пьеса — это не этюд, а законченная «картина образов-эмоций».

### **К. Штокхаузен.**

#### ***Klavierstück № 9 (Фортепианная пьеса № 9)***

Пьеса анализируется как образец энергетических эмоций в музыке. Она написана в 1954 году, и ее автор, подобно другим авангардистам этого времени, работал над новыми видами структурной организации музыки. В *Klavierstück № 9* его задачей была новаторская организация музыкального времени. С позиции пяти типов музыкальной интонации — эмоциональной, изобразительной, жанровой, стилевой, композиционной<sup>23</sup> — в этой музыке на первый план выведены интонации композиционного типа, которые образуют отчетливые лексемы: аккорд, ритмический рисунок, гамма, трель, сопоставление крайних регистров, плотной и разреженной фактуры, *f* и *p*, *staccato* и *legato*. Но в них полностью отсутствуют миметические эмоции радости или печали, какая-либо изобразительность, отражение любых жанров или стилей. Ячейкой музыки является акустический звук как таковой. Но, организованный в определенную музыкальную форму, он содержит динамические напряжения и разрядки, нарастания и спады, кульминации и рассеивания, периодичность и аperiodичность ритма, и все — с множеством деталей.

<sup>23</sup> Холопова В. Н. Феномен музыки. С. 140.

Это и определяет эмоциональную картину пьесы, но тип эмоций здесь, как было сказано, — энергетический.

Сначала покажем, как в данной пьесе Штокхаузен решает проблему музыкального времени. Его генеральная идея — развитие от агогически строгого заполнения времени к агогически свободному. Кроме того, как и в некоторых других произведениях, он системно опирается на ритмические пропорции чисел Фибоначчи: почти в каждом такте, за некоторыми исключениями, тактовые размеры отвечают этим числам. Возьмем указания в т. 4–16: 13/8, 2/8, 21/8, 8/8, 1/8, 3/8, 8/8, 1/8, 5/8, 13/8, 2/8, 5/8, 3/8. Но они нигде не сложены в прогрессию. Этим же числам отвечают и пассажи в последнем разделе формы. Примечательно, что в тактах с одними числами Фибоначчи число нот в большинстве пассажей отвечает другим числам ряда Фибоначчи. Например, на 3/8 приходится 8 восьмых, на 1/8 — 2 восьмых, на 5/8 — 8, на 8/8 — 13 и т. д., с образованием особых видов ритмического деления. Пропорции Фибоначчи запрятаны еще и в соотношениях темпов:  $\text{♩}=160$  и  $\text{♩}=60$ , то есть 8:3 (кроме последнего раздела). Последний же раздел имеет темп  $\text{♩}=120$ , что в соотношении с  $\text{♩}=60$  дает 2:1 — снова числа из того же ряда.

Форма Фортепианной пьесы № 9 индивидуальна и вытекает из особенностей ее материала, вплотную связанного с названной генеральной идеей. Возглавляет форму музыкальная лексема № 1, логика которой отражается в структуре целого. Лексема эта у такого великого изобретателя, как Штокхаузен, представляет собой нечто *совершенно неслыханное во всей истории музыки*: диссонирующий аккорд *cis — fis — g — c<sup>1</sup>*, берущийся в *равномерном ритме восьмыми 139 раз с уменьшением громкости от ff до pppp* (и ритмической остановкой).

Феноменальная новизна состоит в *сверхдолготе* этой ритмической равномерности, не имеющей аналогов в каких бы то ни было фразах и мотивах европейской музыки XX и предшествующих веков. Открытие Штокхаузена повлияло, например, на неограниченную по выразительности Вторую сонату для скрипки и фортепиано Альфреда Шнитке (1968), где в кульминации аккорд повторяется *fff* 114 раз (правда, с прослойками и на трезвучии *g-moll*). В Фортепианной пьесе № 9 — по образцу лексемы № 1, с ее убыванием энергии при повторениях, — вся форма моделируется так, что при каждом новом возвращении лексемы № 1 она так или иначе уменьшается: сокращается по времени,

вмещает паузы, ее динамика снижается до *pppp*. А в последнем разделе, подобно концевой ритмической остановке, от нее остается только выдержанный звук в басу. В ритмическом процессе пьесы примечательны такты «отдыха на квадратности». Ведь тактовые размеры в ритмах чисел Фибоначчи — исключительно неквадратны, нерегулярны. Но иногда автором вставляется квадратный размер, выпадающий из окружающей системы пропорций Фибоначчи, — размер 4/8: он и создает момент «отдыха» на традиционном метре.

Рассмотрим несколько важнейших музыкальных лексем произведения с позиции энергетических эмоций.

Суперноваторская лексема № 1, основанная на остродиссонирующем аккорде (*cis — fis — g — c<sup>1</sup>*), содержащем «визитную карточку XX века», — одиннадцатиполутоновый интервал, также одну из гемитонных групп Антона Веберна, — поражает энергетической мощью начала и неслыханной долготой убывающих по громкости повторений этого аккорда (см. пример на с. 31).

Здесь напрашивается сравнение с кульминацией на «долбящемся» аккорде в упомянутой Второй сонате для скрипки и фортепиано Шнитке: но у Шнитке выражается неудержимый гнев, то есть миметическая эмоция, у Штокхаузена же нет ни гнева, ни ликования, а есть только энергетика, движущаяся от активного напора к ослаблению и исчерпанию.

Важна контрастная лексема № 3 в т. 17–20 (лексема № 2 — хроматическая гамма в т. 3).

Она содержит некий диалог составляющих ее элементов — а, b, с, d, е: а — вспышка активности на *fff*, но без гнева или радости; b — тихая остановка на длительном аккорде *ppp*, но не «сладкое замирание» или нечто подобное; с — снова энергетическое созвучие, плотное по артикуляции, *ff*; d — отклик на него в виде острого, короткого staccato, *ff*; е — замыкающая фигура как бы с форшлагом и остановкой.

Для анализа энергетических эмоций целесообразно также подключить имеющиеся в них контрастные функции: интенсивные — экстенсивные, или стенические — астенические. В данной пьесе они разграничиваются по громкости: *f* и *p* (со всеми градациями: *ff*, *fff* — *pp*, *ppp*, *ppp*). Так, внутри лексемы № 3 в диалоге элементов а и b образуется контраст громкого, интенсивного и тихого, экс-



тенсивного, после чего снова действует функция громкости-интенсивности. Но в неслыханной лексеме № 1 и в функциональном отношении обнаруживается полнейшая новизна: внутри нее происходит *постепенный переход* от интенсивности начала (*ff*) к экстенсивности конца (*pppp*). Данные примеры показывают эмоциональный процесс на уровне лексем.

Энергетическую природу эмоций можно видеть и во всех других лексемах пьесы. Например, трелеобразная фигура с *diminuendo* или *ritenuto* — момент «движения жизни» в звуке. Настоящая же трель — не пение птицы и не смех дьявола, а активизация звуковой энергии на уровне предельной быстроты. Наконец, агогически свободные пассажи в последнем разделе — не украшающие шопеновские фиоритуры *rubato*, а расклад самого музыкального времени, колеблющегося в своей основе (иррациональная ритмика, без общего знаменателя).

Музыкальный фрагмент в 3/8 такта, темп 120. Динамика варьируется от *mf* до *pppp*. Включены пометки «Pedal bis» и «Schluß». Подпись: «Диезы действуют только для ноты, перед которой они стоят.»

Это ощущение размытости движения составляет противоположность началу пьесы с его твердой периодичностью одной единицы. И такой конец закономерен для произведения Штокхаузена с заключенной в нем идеей особой организации музыкального времени. Той же мысли постепенного преобразования времени в одной музыкальной форме отвечает и логика сквозного эмоционального процесса: начинается пьеса фактически с плотной кульминации на *ff*, заканчивается легким «ускользанием» звука на *pppp*.

Как видим, в Фортепианной пьесе № 9 Штокхаузена нигде не появляется ни один оборот с миметическими эмоциями (типа лирического вздоха, героической фанфары и т. д.), в ней присутствуют эмоции *только энергетической шкалы*.

### Заключение

На данном этапе применения теории музыкальных эмоций в анализе музыкальных произведений необходимо твердое знание существующего ныне *научно-исследовательского аппарата* — научных положений, понятий и терминов. Проакцентуируем важнейшие из них, изложенные в данной работе.

Эмоция — первая из трех сторон музыкального содержания (эмоция, образительность, символика), следовательно, по своей природе она абсолютно содержательна.

В соотношении с двумя другими сторонами музыкального содержания эмоция может быть на первом или на втором плане. Это означает, что она присутствует в любом музыкальном произведении, но обладает там различной выразительной и эстетической весомостью. Внутри одного сочинения может быть смена функций музыкальной эмоции (выход на первый план или уход на второй).

В мире музыкальных эмоций существуют различные антитезы: эмоции положительные и отрицательные, интенсивные и экстенсивные, миметические и энергетические, также ряд других.

Дихотомия положительных и отрицательных эмоций имеет принципиальное различие, когда имеются в виду жизненные либо художественные (музыкальные) эмоции. Жизненные могут быть и полностью отрицательными (горе, страдание), и полностью положительными (удовольствие, восторг). Художественные же эмоции при отрицательном образе или сюжете всегда двойственны: они пронизываются соразмерностью и красотой гармонии, мелодики, ритмики, тембров, всей композиции, имеющих положительный психологический знак. Положительным же жизненным эмоциям в музыке сопутствуют также позитивные средства художественной выразительности. Таким образом, в музыке не бывает целиком отрицательных эмоций.

Интенсивность и экстенсивность эмоции в музыке выражаются при помощи синтеза музыкальных средств. Так, интенсивность возникает при наличии активного ритма (быстрое движение, многоплановая регулярность, акценты), высоких звуков мелодии, сильной громкостной динамики, плотной фактуры. Экстенсивность связана с комплексом противоположных средств.

Миметические и энергетические эмоции как дихотомия образовались в музыкальной практике XX века: от барокко до романтизма все эмоции были только миметические (подражающие человеческим переживаниям), с XX века по настоящее время наряду с ними сложились энергетические (у психологов — стенические и астенические), только с градациями сильнее — слабее, активнее — пассивнее.

Среди миметических эмоций выделилась особая группа, получившая название базовых (или фундаментальных). Наиболее непосредственно связанная с жизненными, она может служить точкой отсчета при рассмотрении эмоциональной шкалы музыки любой эпохи. А то, что позитивная эмоция здесь только одна — радость, а негативных три — печаль, гнев, страх, — говорит не о преобладании отрицательных состояний в психической жизни людей, а о необходимости их дифференциации для самосохранения человека.

При анализе эмоциональной стороны необходимо принять к сведению историческую эпоху, которой принадлежит разбираемое произведение. В каждый исторический период был выработан свой характерный ряд музыкальных эмоций. В моей книге «Музыкальные эмоции» даны обобщенные перечни таких наименований для барокко, классицизма, романтизма и XX — начала XXI века, к которым можно обратиться в аналитической работе. Шедшее от эпохи к эпохе увеличение количества эмоций в музыке, их качественное изме-

нение вело и к изменению терминологии. Так, хотя слово *эмоция* было изобретено в середине XVII века, в музыке оно стало востребованным позднее и ныне фактически является главным термином в данной области во всем научном мире. Понятие *аффект*, разработанное также в середине XVII века, получило применение и в последующие времена. Закрепившись в таких современных понятиях, как «моноаффектность», «полиаффектность», в нынешней литературе оно имеет двоякое значение: барочное (в теории аффектов) и общее, синонимичное термину «эмоция». XIX век, с его апогеем эмоций, стал культивировать в музыке слово *чувство* (нем. *das Gefühl*) как расширенный синоним *эмоции*.

Вообще, нахождение словесного языка для определения музыкальных эмоций — задача насущная, трудная и тонкая. Терминологическими источниками здесь выступают те многосоставные классификации, которые содержатся в зарубежных и отечественных трудах по теории музыкальных эмоций: системы Кейт Хевнер, Джеймса Рассела, Владимира Ражникова, Леонида Дорфмана, Мстислава Смирнова, Аллы Евдокимовой и других исследователей.

Но вместе с музыкальным прогрессом появляются и новые виды художественных эмоций, и новые их лексические дефиниции. Поэтому теоретическое изучение музыкальных эмоций в начале XXI века (вместе с необходимостью *нового развития* этой теории) становится остроактуальным.

**В. Н. Холопова**  
**МЕТОДИКА АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ЭМОЦИЙ**  
*Учебное пособие для музыкальных вузов*

Редактор *Е. Н. Цыбко*  
Музыкальный редактор *С. М. Мовчан*  
Компьютерная верстка *Е. А. Ларина*

Подписано в печать 10.07.2018. Формат 60х90 1/16. Тираж 200 экз.  
Отпечатано на ризографе.

Научно-издательский центр «Московская консерватория»,  
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 13.