

Толкачёва Екатерина Анатольевна

музыковед

аспирантка Петрозаводской государственной консерватории им.

А.К.Глазунова

**Музыкальный соцреализм как неоклассицизм
(к проблеме композиторской техники Б.Асафьева)**

Б.В.Асафьев – культовая личность для российского музыкознания, его мнение до сих пор авторитетно и непререкаемо. Но как композитор он сегодня – фигура малоизвестная, хотя есть сведения, что его сочинения исполнялись и были популярны в советское время, а масштабы творческого наследия более чем внушительны – около 180 произведений во всех жанрах. Поэтому феномен Асафьева без изучения его композиторской деятельности представляется неполным¹.

Асафьев, по сути дела, осуществлял «конструирование» системы советской музыкальной культуры, его деятельность затрагивала разные её аспекты – специальное и общее музыкальное образование, филармоническую деятельность, работу с архивами, к тому же, Асафьева по праву считают основателем отечественного музыкознания как научной дисциплины. Его творческая деятельность также оказывается в русле становления феномена «советская музыка», основным направлением которой в 1930-е гг. стал социалистический реализм.

Соцреализм предполагал опору искусства в целом на определенные принципы, продиктованные советской идеологией. В их числе провозглашались образная реалистичность, объективность искусства, правдивое и конкретное изображение советской действительности, в музыке – опора на народную песню, диатонику, мажорный лад, возвращение к

¹ Творчество такого крупного представителя советской музыкальной культуры на сегодняшний день изучено не в достаточной степени. Единственной книгой, посвященной сочинениям Асафьева является труд М.Рыбниковой о его балетах, которая представляет собой лишь небольшую брошюру (*Рыбникова М. Балеты Асафьева. М.: Музгиз, 1956*).

традициям – фольклору и классике, цитатность². Соцреализм как художественная система выступал в качестве альтернативы «формализму», то есть несоответствию идеям простоты, доступности, народности, поэтому требовал возвращения к традициям: фольклору и классике, не отрицал цитатность. Индивидуальность стиля не в такой степени была важна, сколько создание определённого единого по содержанию и форме пласта искусства, моделирующего советскую действительность.

В своих сочинениях Асафьев развивает данные идеи, но соцреализм приобретает у него черты неоклассицизма, что ясно прослеживается в творчестве 1930-х гг.

Асафьев опирается на композиторский метод неоклассицизма как «работы по модели» И.Стравинского, творчество которого он хорошо знал и изучал³. Активное изучение сочинений Стравинского и его творческого метода привело Асафьева к заимствованию некоторых приёмов техники композиции в своём творчестве. В одном из выпусков «Красной газеты» 1925 года была опубликована статья Игоря Глебова «Игорь Стравинский», в которой он пытается объяснить необходимость и полезность творчества этого композитора для советского музыкального искусства, определяя его роль как «художника-революционера, заражающего Запад, быть может, не желая этого, ритмами и интонациями новой актуальной русской жизни»⁴. В этой работе Асафьев продолжает отчасти методы пропаганды деятельности отдельных композиторов А.В.Луначарского, который переосмысливал содержание их творчества в нужном для идеологии 1920-х годов ракурсе. Среди достоинств Стравинского Асафьев выделяет следующее: «он блестящий техник-изобретатель, а мы не пренебрегаем техническими

² Социалистический реализм // Музыкальный словарь Гроува, второе русское издание, исправленное и дополненное. Перевод с англ. М., 2007. С. 818.

³ Например, его «Книга о Стравинском» (1929)

⁴ И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т.2. М.: Композитор, 2000. С. 737.

усовершенствованиями во всех областях, хотя бы они шли и от наших врагов»⁵.

Стравинский, как известно, в сочинениях конца 20-х гг. обращался к различным стилевым моделям, осваивая приёмы и средства европейской музыки барокко (опера-оратория «Царь Эдип», 1927), технику старинного полифонического искусства («Симфония псалмов» для хора и оркестра, 1930) и др. Идея использования историко-стилистических моделей заинтересовала Асафьева и как музыковеда, и как композитора.

В 1930 году была опубликована статья Асафьева «Музыка французской буржуазной революции», где рассматриваются особенности музыкального языка французской музыки данного периода. Он поставил перед собой задачу: усвоить «музыкальный язык» Великой французской революции, но создать не просто попури или стилизацию, а, как он утверждает в собственной статье, пересказать «музыкально-исторические документы современным инструментальным языком в той мере, как я понимаю этот язык и как я его усвоил»⁶. Асафьев уже занимался в то время теорией интонации. Ещё в 1925 году им были написаны две работы: «Обоснование русской музыкальной интонации» и «Речевая интонация», а в 1930 появилась книга «Музыкальная форма как процесс». И через два года, в музыке балета «Пламя Парижа», он пытается воплотить собственные теоретические идеи в композиторской работе. Схема творческого метода Асафьева складывается следующая: научный анализ и осмысление существующего музыкального материала, выявление и обобщение закономерностей в вербальных научных и публицистических текстах, а затем применение полученных моделей в композиторском творчестве.

⁵ И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т.2. М.: Композитор, 2000. С. 738.

⁶ Асафьев Б. О балете. М.: Музыка, 1974. С. 215.

Вслед за «Пульчинеллой» Стравинского (одноактный балет по мотивам итальянской комедии масок, 1919 г.), аналогичные приёмы Асафьев использует в своём балете. Во-первых, это включение цитат⁷ (у Стравинского использована музыка Дж. Перголези) и освоение стиля выбранной эпохи. Во-вторых, и у Стравинского, и у Асафьева это балет с пением, только в соответствии с содержанием Асафьев цитирует революционные песни, а Стравинский итальянскую кантилену.

Использование внушительного количества цитат направлено на достижение достоверности, реалистичности в изображении времени событий. По словам композитора, он «восполнял и развивал имевшийся в моих руках большой материал, поступая в данном случае как историк-писатель, но, конечно, всё время оставаясь музыкантом»⁸. Работа с цитируемым материалом не была новой для Асафьева. Среди ранних опусов известен балет 1918 года «Сольвейг» (впоследствии «Ледяная дева») на музыку Грига, но здесь больше сказывалось влияние традиций постановок спектаклей на небалетную инструментальную музыку в духе дягилевских.

Приёмы цитирования и стилизации Асафьев активно использует в балетах 30-х гг. «Бахчисарайский фонтан» по А. Пушкину выдержан в стиле русской музыки 20-х гг. XIX века, то есть эпохи, когда была создана поэма Пушкина. Здесь использована цитата романса А. Гурилёва и цитата из Ноктюрна Дж. Фильда как воспоминание о потерянной «европейской» жизни. В «Утраченных иллюзиях» по О. Бальзаку стилизуется французская бытовая музыка первой половины XIX века⁹.

⁷ Приём цитирования встречается у Стравинского также в балете «Поцелуй феи» (1928 г.), где он заимствует мелодии из произведений П.И. Чайковского («Колыбельная в бурю», «Зимний вечер», Баллада Томского, Юмореска для фортепиано, пьеса «Мужик на гармонике играет» из «Детского альбома», «Ната-вальс», симфонический антракт из «Спящей красавицы», Ноктюрен для фортепиано).

⁸ Асафьев Б. О балете. М.: Музыка, 1974. С. 215.

⁹ Рыбникова М. Балеты Асафьева. М.: Музгиз, 1956. С. 35-39.; Шевляков Е. Музыкальный неоклассицизм XX века. М.: Вузовская книга, 2004. С. 55.

В основе творческого метода, который выбирает Асафьев при сочинении инструментальных произведений – тот же приём работы по модели. Так, стиль Сонаты для трубы и фортепиано В-dur (1939) представляет собой синтез средств разных стилевых моделей. Основной становится классико-романтическая, которая реализована в трактовке формы, гармонии, мелодии и др. Асафьев за основу взял классические концерты для трубы Гайдна и Гуммеля. Опора на классицистские интонационные источники и форму в сонате В-dur сочетается с аллюзиями на произведения русских композиторов XIX века ¹⁰ и современными тенденциями (композиционные принципы киномузыки, джаз).

Соната содержит черты *неоклассицизма*, она даже имеет авторский подзаголовок «В классическом стиле». Возникают аналогии с «Классической» симфонией С.Прокофьева (1917), посвящённой, кстати, Б.В.Асафьеву. Прокофьев ориентировался на жанровый тип классической симфонии гайдновского типа, а Асафьев, соответственно, – на модель классических концертов для трубы, о чём свидетельствует выбор музыкальных средств:

–*Форма*. Соната представляет собой традиционный 4-частный сонатно-симфонический цикл. Функции частей аналогичны классической сонате или симфонии бетховенской модели: I часть – сонатное Allegro, активная и действенная; II часть медленная, лирика созерцательного плана; III часть скерцо; IV – финал, итог цикла.

Характерны чёткие границы формы, ясные кадансы, квадратность, что также отвечает классическим стереотипам.

–*Гармония*. Тональность представлена в традиционном плане с опорой на диатонику и функциональность. Тональный план сонаты в целом, например, представляет собой полный функциональный оборот:

¹⁰ Так, главная тема финала сонаты Асафьева содержит аналогичные «Прогулке» М. Мусоргского из цикла «Картинки с выставки» мелодические обороты. Аллюзии на творчество Рахманинова проявляются в интонационной схожести предыктак репризе из финала сонаты с его темой из вступления Концерта для фортепиано с оркестром №2.

I часть B-dur (T)

II часть Es-dur (S)

III часть F-dur (D)

IV часть B-dur (T)

Характерны автентические обороты, наиболее распространённые в гармонии венских классиков, которые вносят активное динамическое начало, целеустремлённость. Они преобладают в главной партии I части, которая представляет собой классический квадратный период секвентно-повторного строения, где первое предложение заканчивается на доминанте, а второе – на тонике.

Нередко аккорды представлены в виде трезвучий и их обращений, что способствует функциональной ясности гармонических оборотов

–*Мелодия* зависима от гармонии, она является ведущим голосом гомофонно-гармонического склада, обладает индивидуальностью, но в ней ощущается скрытая гармония благодаря гибкому взаимодействию аккордовых и неаккордовых звуков.

–*Интонационные источники.*

Музыкальный материал содержит черты распространённого для классического стиля топоса «Героика»¹¹. Так, например, главную партию I части отличают характерные для данного топоса фанфарное звучание, маршевость, квадратность, чётный метр, кварто-квинтовые интонации, широкие скачки, которые символизируют решительность.

Помимо общих ассоциаций с традицией эпохи классицизма, можно проследить сходство с творчеством конкретных композиторов. В частности – со стилем концертов для трубы Й. Гайдна и Гуммеля¹². В сонате содержится ряд схожих с концертами классиков мелодико-ритмических построений:

¹¹ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: поэтика и стилистика. М.: Издательский дом «Композитор». 2007. С. 59-79.

¹² Концерты для трубы австрийских композиторов Гайдна (1732-1809) и Гуммеля (1778-1837) – наиболее известные сочинения данного жанра в стиле классицизма.

гаммообразные пассажи на стаккато

Гуммель. Концерт для трубы с оркестром
Es-dur I часть



Асафьев. Соната для трубы и фортепиано. I часть



секвенционные построения в триольном ритме

Гуммель. Концерт для трубы с оркестром
Es-dur I часть



Асафьев. Соната для трубы и фортепиано. I часть



использование трелей

Гайдн. Концерт для трубы с оркестром. I часть



Асафьев. Соната для трубы и фортепиано. I часть



ритмические фигуры на повторяющемся звуке

Гайдн. Концерт для трубы с оркестром. I часть



Асафьев. Соната для трубы и фортепиано. Финал.



– Наличие *интонационных связей* указывает на признаки романтической модели. В сонате есть лейтинтонация, которая присутствует в I (III), II, IV частях и представляет собой движение по звукам ангемитоники в диапазоне кварты:

I часть, III



II часть



IV часть



Помимо лейтинтонации, фактором, скрепляющим форму, является тематическая арка от I части к финалу (функцию коды IV ч. выполняет III ч.), что вызывает аналогии с сонатным циклом композиторов-романтиков, которые стремились к его цельности и тематическому единству¹³. Следующий стилевой пласт сонаты – *отечественная традиция*. Об этом свидетельствует использование характерных для «русской классики» XIX века ангемитонности (лейтинтонация сонаты), ладовой переменности (скерцо, F-dur – d-moll).

¹³ Например, композиционные принципы Листа (монотематизм в симфонических поэмах, сонате h-moll), тематические арки от первой части к финалу в сонатах Брамса ор. 1 C-dur, ор. 2 fis-moll.

Возникают аллюзии тематического материала и с конкретными сочинениями Мусоргского и Рахманинова. Так, главная тема финала сонаты Асафьева содержит аналогичные «Прогулке» М. Мусоргского из цикла «Картинки с выставки» мелодические обороты: движение по звукам бесполутонового звукоряда. Совпадают направление движения мелодии и её интервальный состав: у Асафьева б2-м3-б2-ч4-б2 – у Мусоргского б2-м3-ч4-б2.

Мусоргский. Картинки с выставки.
Прогулка



Асафьев. Соната для трубы. Финал



Аллюзии на творчество Рахманинова¹⁴ проявляются в интонационной схожести предыкта к репризе из финала сонаты с его темой из вступления Концерта для фортепиано с оркестром №2. Начальный терцовый ход заменён у Асафьева на секстовый, а нисходящая кварта – на восходящую. Но общее направление, интервальный состав и унисонное изложение в октаву вызывает однозначные ассоциации. Схожим с предыктом также оказывается переход к ПП из второго концерта Рахманинова – аккорды в хоральной фактуре, причём расположение некоторых из них фактически аналогично (трезвучие (с-мoll) и D7 без квинты).

¹⁴ Асафьев хорошо знал творчество С.С. Рахманинова и был знаком с ним лично. В 1945 году в сборнике «Музыка. Хроника советской музыки» были опубликованы воспоминания Асафьева о композиторе, его творчестве, личных беседах, встречах и переписке.

Рахманинов. Концерт для ф-но с оркестром №2. вступление



Рахманинов. Концерт для ф-но с оркестром I ч.



Асафьев. Соната для трубы. Финал. предыкт к репризе



Наблюдается в сонате и связь с тенденциями *современного музыкального искусства – киномузыкой¹⁵ и джазом.*

Аналогии с кинематографическим методом музыкального мышления вызывает включение активных маршевых эпизодов перед репризой во II и IV частях, материал которых резко контрастен предшествующему и напоминает приёмы «монтажного стыка», смены кадра.

¹⁵Собственно с созданием киномузыки Асафьев столкнулся только один раз. В 1945 году он написал музыку к фильму «Мастера сцены» (культурно-познавательный фильм об истории МХАТа, в котором были использованы прижизненные съемки Станиславского, Немировича-Данченко, Москвина, Тарханова, Качалова, Книппер-Чеховой. Режиссер – В. Юренев). Но Асафьев имел большой опыт сочинения музыки к театральным постановкам: им написана музыка к 29 драматическим спектаклям («Царь Эдип» (1918), «Макбет» (1918), «Отелло» (1919), «Коварство и любовь» (1921), «Горе от ума» (1928), «Борис Годунов» (1936) и др.).

Асафьев. Соната для
трубы. Финал

The image displays a musical score for the finale of the Sonata for Trumpet by Asafyev. The score is written for trumpet and piano. It consists of four systems of music. The first system includes the instruction 'p cresc.' in both staves. The second system features a complex rhythmic pattern in the piano part. The third system shows a melodic line in the trumpet part with a fermata. The fourth system includes the instruction 'mf allarg.' and 'p' in the piano part, indicating a change in dynamics and tempo.

Влияние кинематографического принципа монтажности на классические структуры инструментальной музыки наиболее часто ассоциируется с творчеством С.Прокофьева и его сонатами и симфониями. Подобные мысли высказывает С. Слонимский в своей книге «Симфонии Прокофьева». Он не применяет термин «монтаж», но для анализа композиций симфоний Прокофьева вводит понятие «цепная политематическая форма»¹⁶.

А.Волков в статье «Об одном принципе формообразования у Прокофьева» рассуждает о принципе монтажа, преобладании в сочинениях

¹⁶ Слонимский С. Симфонии Прокофьева. Опыт исследования. М.-Л.: Музыка, 1964. С. 17.

экспозиционности над развитием идеала следующие выводы: «В основу общей структуры кладется одна из типовых схем (период, рондо и.т.д), на гранях которой могут свободно вводиться дополнительные разделы. Любое сочленение формы может быть разорвано, а сочлененные части раздвинуты с тем, чтобы в образовавшийся промежуток ввести «посторонний» раздел; такой раздел может прилегать к любой грани формы»¹⁷. С возникновением подобных разделов появляются отклонения от норм построения классической композиции.

В сонате Асафьева принцип монтажа представлен не так широко, как у Прокофьева, но применяется аналогичный приём. Контрастные эпизоды появляются на гранях разделов формы, в данном случае композитор помещает их в предыктные зоны перед репризой.

Синкопированный ритм в партии фортепиано во II части сонаты и окончание финала на тонике с секундой напоминают стиль джаза, который в 30-е годы приобретает в СССР достаточно большую популярность во многом благодаря ленинградскому ансамблю под руководством Л.Утёсова и трубача Я.Скоморовского. В 1934 г. с участием их ансамбля была снята кинокомедия «Весёлые ребята», которая была посвящена истории джазового музыканта и имела соответствующий саундтрек, написанный И.Дунаевским).

Стиль сонаты для трубы и фортепиано Асафьева представляет собой синтез средств разных стилевых моделей. Основной становится классико-романтическая, которая реализована в трактовке формы, гармонии, мелодии и др. Опора на классицистские интонационные источники и форму в сочетании с современными тенденциями (композиционные принципы киномузыки, джаз) позволяют говорить о присутствии в сонате черт неоклассицизма, дополненного аллюзиями на произведения русских композиторов XIX века.

¹⁷ Волков А. Об одном принципе формообразования у Прокофьева // Проблемы музыкальной науки. М.: Музыка, 1972. Вып.1. С.109–123.

Таким образом, Асафьев создает музыку соцреализма, опираясь на принципы неоклассицизма, в частности – на метод работы по модели Стравинского. В рассмотренных сочинениях в качестве стилистических моделей выступает европейская классика, музыка Французской революции, отечественная музыка XIX века.