

ОТ РЕДАКЦИИ

Жители многих стран часто по-разному и не всегда адекватно воспринимают друг друга. Музыка – единственный язык, который призван стирать различия и преодолевать языковые барьеры, чтобы человек мог быть услышанным, узанным и познанным в любых уголках Вселенной. Интрига двух следующих публикаций состоит в проблеме «другости», «инаковости» восприятия одних и тех же явлений культуры людьми, живущими в разных обществах и на разных континентах. То, что естественно для одних, другим кажется экзотичным. Всем ли нашим соотечественникам известно, что русские, советские и российские композиторы часто представляются западным музыковедением в печати как «экзотисты», «ориенталисты» и даже «националисты» с соответствующей идеологической ориентацией?

В двух работах западных музыковедов – в статье профессора музыковедения Истманской Школы музыки Университета Рочестера, доктора Ральфа П. Локка и в аннотации к книге профессора Кембриджского университета, д-ра Марины Фроловой-Уолкер, мы представляем две разные позиции в отношении к этой проблеме в рамках единой тенденции к «западно-восточному» противостоянию.

Книга «Музыкальный экзотизм. Образы и отражения» вышла в издательстве Кембриджского университета совсем недавно, в 2009-м году. Работа д-ра Локка признана на Западе новейшим достижением и эталоном взглядов на проблему восприятия восточ-

ных культурных традиций и менталитета сознанием европейца. Для российского музыковедения эта тема также была предметом исследования с определённой точки зрения («Запад и Восток», «Восток в русской музыке», проблемы ориентализма), который изучался длительное время и многосторонне – с позиций эстетики, анализа музыкального языка и национальных особенностей. Следует учесть, однако, что д-р Локк выбрал удивительно мягкий и почтительный подход к музыке с «экзотическим» (неевропейским) содержанием. Его концепция созвучна многим российским представлениям о том, что такое оригинальное, народное, национальное искусство. Она не ставит экзотическое, неевропейское начало в классической музыке на низшую ступень. В частной беседе д-р Локк выразил глубокий интерес к российской проблематике и планы заняться исследованиями русской музыки.

Статья д-ра Локка, публикуемая в нашем журнале, предлагает анализ разнообразного материала об отражении «экзотических» тем, сюжетов и образов в европейской музыке и изложение собственного взгляда на проблему. В данном выпуске мы поместили только первую её часть с продолжением в следующем выпуске. Кроме того, в Международном отделе даём рецензию на книгу о русском национальном начале профессора Кембриджского университета, д-ра Марины Фроловой-Уолкер, содержащую обзор неоднозначных и неожиданных для российского читателя оценок становления российской национальной музыкальной культуры.

РАЛЬФ П. ЛОКК

*Истманская Школа музыки,
Университет Рочестера*

РАСШИРЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКЗОТИЗМ*

УДК 78.037(4/9)

Одна из самых живых экзотических героинь во всём оперном репертуаре – это Далила в опере Сен-Санса «Самсон и Далила» (1875). Однако две её любовные песни, которыми она привлекает Самсона к себе, – «Printemps qui commence» («Весна, которая начинается») и «Mon coeur s'ouvre à ta voix» («Моё сердце открывается от твоего голоса») – не обладают ни малейшими чертами экзотики в отношении стиля. В них, напротив, демонстрируется стандартная техника эпохи романтизма в изображении красоты, страсти и соблазнительности. Подобные виды техники также включают экзотические вокальные скачки, ассиметричные мелоди-

ческие фразы, насыщенную гармонию, плавное голосоведение духовых, а также (в случае песни «Mon coeur s'ouvre à ta voix») аллюзию нежного ветерка. Таким образом, музыка воспроизводит имеющееся в либретто изображение этой завораживающей, двуликой женщины через эстетически соответствующие театральные приёмы, побуждающие нас слушать и воспринимать то, о чём Далила думает и чувствует и что она делает. Более того, опера в целом, с её сквозным противопоставлением добра и зла, христианско-иудейской традицией и «восточными врагами», гарантирует нам понимание уловок Далилы как типичного проявления со стороны

* Статья основана на главах 1, 3, 5, 6 и 7 из недавно опубликованной книги автора «Музыкальный экзотизм: образы и отражения» (Кембридж, 2009). Перевод осуществлён д-ром Антоном Ровнером. Рецензия на книгу автора, написанная д-ром Ильдаром Ханнановым, находится в разделе Анонс данного выпуска.

женщины её страны¹. Исследователи и критики, рассматривая феномен экзотизма в опере «Самсон и Далила», в основном игнорировали подобные и другие примечательные моменты музыкального изображения экзотики в этом музыкальном произведении. Вместо этого, они фокусировались на тех немногочисленных номерах, в которых экзотика демонстрируется открытым образом как элемент стиля. Чаще всего обсуждается большой балет последнего акта, «Вакханалия филистимлян», в котором дробные, синкопированные ритмы и навязчивые увеличенные секунды создают аллюзию арабской музыки (с ней Сен-Санс познакомился во время зимних каникул в Северной Африке)².

Реакция исследователей на эту оперу, насквозь пропитанную экзотизмом, в общем, типична. Музыкальному экзотизму долгое время давали весьма ограниченное определение: как внедрение в музыку иноземных (или, по крайней мере, экзотично-звучащих) стилистических элементов. Настоящая статья, напротив, призывает к более широкому определению экзотизма, понимаемого как процесс, посредством которого экзотические страны и народы представлены в музыкальных произведениях. Она начинается с рассмотрения определений музыкального экзотизма несколькими серьёзными исследователями с разными интересами и с разным образованием (Томас Бецвисер, Джонатан Беллман, Жан-Пьер Бартоли), а затем противопоставляет их авторскому собственному определению, которое, по сути, всеобъемлюще и применимо для широкого спектра описаний экзотики в музыке.

Для полемических и практических целей подход к изучению экзотизма в музыке, с которым чаще всего сталкиваются в музыковедческой и критической литературе, здесь будет называться парадигмой «просто экзотического стиля», а предложенный новый подход назовём (признаться, не совсем изысканным образом) парадигмой «всей музыки в полном контексте». Эта новая, более полная парадигма, вмещает в себя как старую, общепринятую, так и многие другие новые элементы.

Хотя парадигма «просто экзотического стиля» остаётся чрезвычайно ценной, в особенности для многих инструментальных сочинений, она не может полностью совладать с каким-нибудь обширным программным инструментальным сочинением (мы кратко рассмотрим это на примере «Шехеразады» Римского-Корсакова). Таким же образом, парадигма «просто экзотического стиля» не может быть применена ко многим драматическим работам, в которых композиторы намеренным образом применяют экзотизм. Данная статья завершается обзором значительных фрагментов из четырёх таких работ: драматической оратории Генделя и опер Рамо, Бизе и Пуччини. Более конкретным образом она рассматривает определённые приёмы из каждого произведения, изображающие экзотические народы, личности или ситуации. Тем не менее, по-

скольку они не употребляют музыку, звучащую экзотически (в действительности, ни один пассаж в оратории Генделя не звучит так), к ним до сих пор не обращались в музыковедческой литературе о музыкальном экзотизме, и импликации их экзотического изображения остались в большей степени неисследованными.

Экзотизм с экзотическим стилем и без него

Слово «экзотизм» связано этимологически с местностью или окружающей обстановкой, находящейся «вдалеке» от какой-то точки, которая считается нормативной, чаще всего для самого обозревателя. Подобно многим другим «измам» (идеализм, романтизм), экзотизм может быть широко объемлющим или относительно абстрактным: в идеологии, разнообразном сочетании отношений и предрассудках – в общем, интеллектуальным. Он также может быть либо широким, либо конкретным культурным направлением с богатыми и разнообразными проявлениями. В литературе и изобразительном искусстве, например, экзотизм ищут и находят в тематике художественного произведения, а также в очевидных позициях и эстетических целях его создателя – но отнюдь не обязательно в его стиле. Искусствоведы-историки, например, примечают, что французские ориенталистские картины начала и середины XIX века используют преимущественно стандартные, новаторские для того времени европейские художественные приёмы – такие, как моделирование формы трёх измерений посредством перспективы, цвета и тени. Делакура рисовал сотни сцен, происходящих на Ближнем Востоке, однако находил искусство той местности плоским и неинтересным. Использование неевропейских художественных приёмов представлялось более привлекательным для художников последующих поколений, включая Мане, Гогена, Пикассо и Матисса.

По контрасту с этим, в сфере музыки к экзотизму обращались в меньшей мере – как к широкому складу ума или художественному подходу, и в большей мере – как к лексикону специфических стилистических приёмов, которые композитор и, предположительно, многие из его слушателей, ассоциировали (правильным или неправильным образом) с далёкой страной или народом, о которых велась речь. Иногда мы даже будем использовать это слово во множественном числе, говоря, что музыкальное произведение применяет большое или малое количество различных «экзотизмов», которые типичны для его эпохи. В данном контексте «экзотизмы» исчисляемы и малы по масштабу. В других случаях, это слово может порой применяться по отношению к экзотическому стилю-диалекту (составляющему некоторое количество этих свойств малого масштаба). Один из исследователей называет стиль *alla turca* в «Rondo alla turca» Моцарта (финал Фортепианной сонаты *A dur*, K331) «первым узнаваемым примером экзотизма в [западной] музыке»³.

Эта фраза может дать ложное впечатление (хотя и непреднамеренно) о том, что примерно до 1750 года рассмотрение далёких и необычных стран с точки зрения экзотизма не накладывало никакого отпечатка на музыкальные произведения той эпохи.

Не будем преуменьшать значение квази-эмпирического поиска особых приёмов и внятных диалектов экзотического стиля. Напротив, начнём с того, чтобы обратить внимание на этот подход (и на лексиконы приёмов и диалектов, которые автора склонен собирать) и назвать его парадигмой «исключительно экзотического стиля» (или, коротко, «парадигмой экзотического стиля»).

Эта парадигма укоренена, явно или имплицитно, в терминах музыкального экзотизма, которые узким образом основаны на стиле. Самые лучшие из ныне бытующих определений, включая те, которые присутствуют в предисловии Джонатана Беллмана к сборнику «Экзотическое в западной музыке» («The Exotic in Western Music») и в статье Томаса Бецвизера «Экзотизм» («Exotismus») в энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», воспринимают как данное то, что экзотизм зиждется на попытке воспроизводить (как точным способом, так и неточным) музыку определённой местности. Для Беллмана экзотизм состоит в «заимствовании или использовании ... характерных и легко узнаваемых мелодических жестов из чужой культуры»⁴. Бецвизер в своей статье, опубликованной в «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», констатирует, что «экзотизм, как он проявляет себя по отношению к музыке, может быть наблюдаем ... в использовании “экзотического” музыкального материала»⁵. Эти короткие цитаты уже намечают моменты несогласия.

Должен ли экзотический материал обязательно происходить непосредственно или косвенно «из чуждых культур», как утверждает Беллман? Иными словами, был ли он заимствован? Или мы говорим об «экзотическом музыкальном материале», как утверждает Бецвизер, помещая ключевое слово в разреженные кавычки? Несогласие является более видимым, чем реальным. Во всём остальном тексте своей вступительной статьи Беллман даёт нам ясно понять, что отношение к любой действительной музыке страны или местности является очень отдалённым или несуществующим.

«Музыкальный экзотизм» ... может быть определён как заимствование или использование музыкального материала, который вызывает ассоциации с далёкой местностью или чужестранными рамками отсылки ... Музыкальный экзотизм является примером композиторского ремесла заставлять ноты делать что-то другое, чем то, что они обычно делают»⁶.

Определение Беллмана – отличное от «того, что [ноты] обычно делают» – допускает мысль, что композитор может исказить стилистические нормы своей музыкальной традиции (чтобы они звучали «по-другому»), или даже может напрямую изобрести какое-нибудь удивительное свойство. Музыкальный теоре-

тик Жан-Пьер Бартоли недавно изложил эту точку зрения более подчёркнуто в связи с языком семиотики: «...в области искусств под словом “экзотизм” подразумевают сочетание процессов, которые вызывают культурную и географическую Несхожесть [altérité] ... [при помощи] использования “единиц значения” [unités significatives], которые кажутся заимствованными из чужого художественного языка»⁷.

Формулировка Бартоли – «единицы значения, которые *кажутся* заимствованными» – допускает возможность того, что «единицы значения» в действительности заимствованы, однако ни в коем случае не подразумевает, что они обязательно являются заимствованными. Они могут быть, опять же, деформированными версиями преобладающих практик (в рамках «основного» музыкального стиля) или сугубо выдумками самих композиторов.

«Парадигма экзотического стиля» часто разъясняет многие вопросы. В особенности, в чисто инструментальной музыке встречаются некоторые легко опознаваемые приёмы – в том числе басы с выдержанным тоном, «примитивные» гармонии, необычные лады (различные венгерско-цыганские лады, пентатонические варианты и т. п.), внедрённые в характерные мелодии, ритмы и инструментальные звучности. Все они составляют существенный набор инструментальных приёмов, при помощи которых многие композиторы в течение уже нескольких веков создавали экзотические эффекты в своей музыке. Часто рассматриваемые примеры включают вышеупомянутое «Rondo alla turca» Моцарта, а также сочинения Дебюсси, навеянные яванским гамеланом, – такие, как «Пагоды». Многие приёмы, которые можно анализировать в рамках «парадигмы экзотического стиля», также имеют происхождение из опер, в которых сюжеты развёртываются в какой-то настоящей или вымышленной «иной стране». Они являются частыми компонентами в таких номерах, как хоры, балеты и церемониальные процессии, (к примеру, более или менее аутентичные китайские мелодии в «Турандот» Пуччини).

Один из самых умелых из ранних авторов, обращавшихся к этой технике, был Глюк в нескольких балетах и французских операх, написанных для Вены и (позже) для Парижа. Другим был, конечно, Моцарт. В опере «Похищение из Сераяла» («Die Entführung aus dem Serail») (1782) Моцарт написал несколько номеров для Осмина и для хора на основе так называемых «турецких» музыкальных стилистических особенностей. Как он предполагал, их будут узнавать и воспринимать с юмором «венские джентльмены» (его фраза), составляющие большинство слушателей⁸.

Но желательно было бы рассмотреть музыкальный экзотизм в гораздо более обширной перспективе, которая не только включит в себя «парадигму экзотического стиля», но также допустит изображение экзотического Другого вполне привычными музыкальными средствами. Они так себя проявляют, потому

что представлены в простом экзотическом контексте, который – как в случае с оперой – выражается в сюжете, пропетых словах и костюмах.

Эта парадигма «всей музыки в целостном контексте» (или, кратко, «парадигма целостного контекста») не считает определяющим заимствование и имитирование локального стиля: в действительности, она устанавливает, что в сочинении, в котором преобладает экзотизм, не обязательно вообще демонстрировать стилистические странности. Свобода от стилистических ограничений логическим образом проистекает из более широкого определения: музыкальный экзотизм представляет собой процесс, который воссоздаёт посредством музыки – вне зависимости от того, звучит ли она «экзотически» или нет – определённую страну, народ или социальную среду. Они не являются полностью воображаемыми и отличаются в значительной мере от «своей» страны или культуры мировоззрением, обычаями и моралью. Более того, это процесс возникновения ассоциаций со страной (народом, социальной средой), которая осознаётся как иная, отличная от своей страны и людей, создающих и воспринимающих данное экзотическое произведение культуры. Необходимо добавить, что данная местность должна отличаться от родной страны внешним образом. Изнутри, как мы увидим, экзотическое местонахождение может быть осознано во многом как схожее со своей страной.

Здесь не имеется в виду принижение значения парадигмы «сугубо экзотического стиля», следующей из определений, подобных тем, которые даны Беллманом, Бецвизером и Бартоли. Напротив, я с радостью внедряю её в парадигму «всей музыки в полном контексте» как один из возможных вариантов. Я даже отмечаю с неким сожалением, что важные музыкальные открытия, сделанные в рамках «парадигмы экзотического стиля» и представленные в академических исследованиях специалистов, всё ещё не нашли свой путь в более общую музыкально-историческую литературу (такую, как энциклопедии и книги обзорного характера). В качестве примеров можно процитировать некоторые замечания Мириам Уэллз и Томаса Бецвизера о специфических типах «экзотических» маршей (и некоторых повторяющихся мелодий «турок» или «янычар»), написанных в XVII и XVIII веках. Важен также и аргумент Доналда Мичела о том, что обращение Малера к технике гетерофонии в его «Песне о Земле» могло в определённой мере исходить из его знакомства с описаниями Гвидо Адлером гетерофонной техники в китайском и других неевропейских музыкальных стилях⁹. Более того, новые исследования, следующие контексту парадигмы экзотического стиля, постоянно публикуются, хотя и для относительно ограниченного круга читателей.

Не хотелось бы, чтобы создалось впечатление, исходя из названий, данных выше двум парадигмам, что более узкая из них (экзотического стиля) в своей основе исключает рассмотрение «контекста». В

некоторых исследованиях сочинений и музыкальных приёмов, относящихся к экзотическому стилю, сделаны полезные шаги в изучении немusикальных элементов, а также разновидностей исторического и культурного контекста¹⁰. И всё же, основной тенденцией среди учёных и критиков, обращающихся к парадигме экзотического стиля, было обращение к стилистическим свойствам как к относительно самодостаточным «меткам» *инаковости*. Эта тенденция отражает некоторые формалистические установки музыковедения середины и конца XX века (а именно, акцент на «саму музыку»). Их можно сравнить, в свою очередь, с таким современным течением в изучении литературы, как «новый критицизм».

Особый случай программных инструментальных сочинений

Как уже было сказано, «парадигма экзотического стиля» особенно пригодна для инструментальных сочинений откровенно экзотического содержания. Но она оказывается неподходящей, когда такое произведение не написано полностью в экзотическом стиле. Интересным примером представляется симфоническая сюита Римского-Корсакова «Шехеразада». На первый взгляд, есть тенденция рассматривать «Шехеразаду» как полностью экзотическое сочинение. Оно ведь в полной мере основано на сказках из «Тысячи и одной ночи» (или «Арабских ночей»)¹¹. Здесь используются различные стилистические приёмы, которые были узнаваемыми знаками ближневосточных атрибутов в то время и остаются такими для многих слушателей и по сей день. В особенности, повторяемое скрипичное соло, которое представляет саму Шехеразаду. Оно начинается запоминающейся, поступенно нисходящей мелодией в минорном ладу, в которой каждая основная нота чередуется со своим верхним вспомогательным тоном в триолях (например, 5[^] 4[^]–5[^]–4[^] 3[^]–4[^]–3[^] 2[^]–3[^]–2[^] 1[^]). В результате получается орнаментальная, «обольстительная» мелодическая линия, которая в этом и других произведениях автора часто характеризовалась (и до сих пор характеризуется) как «арабеска»¹². Однако при рассмотрении партитуры Шехеразады сразу обнаруживаются приёмы, которые музыкально не относятся к ближневосточным атрибутам. Они также помогают обрисовать некоторые арабские легенды и отдельные сцены, которые считаются «типичными» для той страны: корабль Синдбада, путешествующий по морям, нежные отношения между молодым принцем и принцессой, а также шумное оживление на уличном рынке.

Мы знаем, что тема-лейтмотив, открывающая сочинение (звучащая в унисон), представляет Султана Шахрияра благодаря краткому изложению сюжета, опубликованному в начале партитуры, а также и потому, что тема имеет суровый, угрожающий характер, хотя она не особенно экзотична по стилю¹³. Подобным же образом во второй части, изображающей море

(четвёртый раздел, где «корабль разбивается о скалу с бронзовым всадником»), используются секвенции, восходящие и нисходящие стремительные пассажи и неустойчивые гармонии, – очень напоминающие те, которые используются при музыкальном изображении бурь, происходящих и в других климатах (вспомним норвежское побережье в «Летучем голландце» Вагнера). Однако публика, посещающая концерты, и любители компакт-дисков осознают краткую, но бурную морскую сцену Римского-Корсакова как часть экзотического повествования, то есть одну из многих сказок «Арабских ночей». Это происходит потому, что они слышат её в контексте краткого изложения сюжета, написанного композитором, красочных названий четырёх частей и многих разделов сочинения, которые звучат «на ближневосточный лад».

Экзотизм в музыкально-драматических сочинениях

Именно оперы и другие драматические сочинения выявляют наиболее полно силу толкования парадигмы «всей музыки в полном контексте». Музыкально-драматические сочинения осознаются совсем другими путями, нежели инструментальные. В драматических ораториях музыка воспринимается в рамках сюжета и озвученных слов. В опере музыка звучит среди ещё более обширного ряда немusикальных элементов: сюжета и вокализованных слов, а также костюмов, оформления, движения на сцене и танца. Помимо широкого диапазона изобразительных возможностей в музыкально-драматических произведениях, тем не менее, в существующих исследованиях экзотических опер и ораторий внимание фокусируется на сценах и пассажах, поражающих слушателей своим «незападным» звучанием и, следовательно, вписывающихся в парадигму «сугубо экзотического стиля».

К примеру, в опере «Мадам Баттерфляй» исследователи определили многие приёмы, где используются пентатонические лады и даже японские мелодии, которые Пуччини собрал для этой цели из книг и других источников¹⁴. Наряду с этим, исследователи отметили многочисленные приёмы, которые хотя и не имеют пентатонической гаммы или других примет японского стиля, тем не менее способствуют изображению некоторых свойств характера «японцев», – таких, как деликатность, доверчивость и послушание (покорность Чио-Чио-Сан).

Более значительным результатом преобладания «парадигмы экзотического стиля» представляется тот факт, что исследования в области экзотизма в опере и других драматических жанрах – в особенности те, что проведены Уэйплз, Бецвизером и Тимоти Д. Тэйлором [Whaples, Betzwieser, Timothy D. Taylor], – имели тенденцию не упоминать многие оперы барокко и драматические оратории, основанные на сюжетах о восточном тиране, достойном презрения (порой они недвусмысленно исключали эти произведения). Ис-

следователи высказывают сомнение в том, что здесь вообще присутствует экзотический стиль¹⁵. Один известный исследователь барочной оперы (Леопольд Зильке [Leopold Silke]) весьма откровенно утверждает, что «только во второй половине восемнадцатого века оперные сюжеты, место действия которых находится в исламской культурной области, вызывают значительный [grösseres] интерес... Метастазии не обращаются ни к какой исламской тематике»¹⁶.

Подобная краткая формулировка, безусловно, создаёт непреднамеренным образом ложное впечатление, что, фактически, не было никаких важных сочинений, написанных до 1750 года, место действия которых происходило в «исламской культурной области». Тем не менее, в двух значительных известных операх Генделя «Ринальдо» и «Тамерлан», созданных, соответственно, в 1711 и 1724 году, действие происходит в первом случае в подвластной османам Палестине (недалеко от Иерусалима), во втором – в подвластной монголам Византии, а несколько основных персонажей в обоих произведениях – мусульмане.

Другой исследователь опер (Жиль де Ван) передвигает дату начала этого направления ещё далее вперед, утверждая, что «великая эпоха экзотизма в области оперы» открылась в начале XIX века, когда описание области стало географически более точным посредством театрального и музыкального *couleur locale* (местного колорита) и когда персонажи стали представлять собой субъекты, «отмеченные своим местом происхождения»¹⁷. Эта последняя фраза производит впечатление неудачной оттого, что в операх XVII и XVIII веков неевропейские персонажи не представлялись и не вырисовывались каким-либо иным способом: ни многочисленные восточные монархи (цари и царицы Вавилона, Персии и Индии), ни порой встречающиеся важные придворные из восточной Азии (подобные персонажу из известного либретто Метастазии «Китайский герой» («L'eroe cinese», 1752).

Правители народностей Нового света (в особенности главные персонажи в операх таких значительных композиторов, как Пёрселл, Вивальди и Граун) также часто встречались в драматических произведениях. Безусловно, наиболее стремительные изменения начинают происходить где-то после 1750 года, сначала с распространением стиля *alla turca*, а затем, на протяжении XIX века, с постоянно растущим вниманием к шотландской и венгерско-цыганской музыке, а также к музыкальным традициям ещё более далёких стран – таких, как Индия, Китай, Юго-восточная Азия, Япония, Африка южнее Сахары и Северная Америка (в особенности, её афроамериканского и индейского населения).

Экзотизм начинает частично совпадать с процессом, который впоследствии станет особенно важным в двадцатом веке (и далее), а именно, с музыкальным взаимодействием между «Западом» и «остальным миром». Для такого процесса взаимодействия социологи придумывали различные, намеренно не оценоч-

ные (свободные от притязаний на оценку) термины, наподобие «транскультурация». Подчеркнём, что «музыкальная транскультурация» и «музыкальный экзотизм» частично пересекаются, но не являются идентичными. Экзотизм как парадигма «всей музыки во всём контексте» позволяет нам видеть многое даже при отсутствии межкультурных влияний и какой-либо попытки добиться «странного» звучания музыки.

Многие общие наблюдения того, как музыка может изображать экзотические области, народы или отдельных людей, находим в детальных исследованиях одного или нескольких сочинений. К примеру, Мэри Хантер указывала, что дикие и иррациональные аспекты (в основном изобретённого стиля *alla turca*) создают впечатление нелогичности, которую западные люди приписывали турецкой музыке и заменяли ими звучание этой музыки, а также символически воплощали предполагаемое буйное и непредсказуемое поведение обитателей той страны¹⁸. К счастью, «парадигма полного контекста» требует обращения к исследованиям такого рода и проявляет их различные трактовки. Как уже было сказано, «парадигма полного контекста» особенно важна для театральных произведений и ораторий, где экзотические музыкальные коды представляют собой всего лишь одно из многих средств, доступных композитору, стремящемуся создать сцену или драму, наделённую атрибутами экзотизма. Мгновенное представление показывает очевидность того, что опера (или драматическая оратория), сюжет которой происходит в экзотической стране, может обращаться фактически к любым стилистическим или формальным средствам – музыкальным, словесным, визуальным или хореографическим, – чтобы изобразить различные экзотические типы. Эти архетипы включают в себя жестокого полководца, его невежественных сторонников, обладателя древней восточной мудрости, соблазнительную женщину, а также – почти в противоположность последней – чувствительную женщину, страдающую от (изображённого европейскими либреттистами) врождённого женоненавистничества, свойственного обществу, о котором идёт речь. Подобным образом такое музыкально-театральное произведение может использовать широкий диапазон музыкального и немusicalного материала для создания ситуации или настроения (ощущения угрозы, покинутости, очарования, мистики, невинной идиллии и т. п.), которые в то время осознавались публикой как характерные для определённой местности или для тех или иных народов. Парадигма «всей музыки в полном контексте», в отличие от той, которая сейчас превалирует, обладает свободой рассмотрения любых средств, которые могут способствовать этим различным изображениям.

Как это происходит, не удивит исследователей, имеющих дело с оперой или киномузыкой (или даже песней), поскольку те представляют собой особые случаи более обобщённого способа показа того, как музыка

функционирует в драматических и других откровенно изобразительных и повествовательных жанрах. Произведения и визуальные элементы в опере, оратории или фильме помещают персонажа (или группу персонажей) в некой иной местности. Часто музыка отмечает персонажа или группу людей как безоговорочно обладающих «варварскими», «соблазнительными», «мудрыми» или какими-либо другими подобными качествами. Публика соединяет два отдельных элемента информации в одно неразделимое целое. Это – неведомая иная страна (Япония, Северная Африка и т. п.), и они думают, что «это – место, отмеченное качествами варварства» (или соблазнения, мудрости и других качеств). Музыка в этих драматических жанрах, таким образом, помогает «характеризовать» их (термин, распространённый в большом количестве критических работах об опере и романах) так же, как это часто бывает в ситуациях изображения безумия, сверхъестественных существ, женщин, или отдельных людей, которые долгое время рассматривались как «другие», то есть отклоняющиеся каким-либо основным способом от героической, мужественной нормы.

Всё вышеупомянутое кажется вполне разумным и даже очевидным. Однако хотелось бы продолжить свои аргументы и дальше. Музыка в некоторых сочинениях или музыкальных фрагментах, наделённых качествами экзотизма, может очень отдалённо отражать основные качества или характеристики данного экзотического народа (как они определяются словами или драматическим действием). В этих случаях, скорее, предлагается музыка хорошая, эффектная или (по некоторым критериям) великая, которая рассматривается как *сопоставимая* с качествами или настроениями, определёнными словами или действиями – иначе говоря, она заметным образом им не *противоречит*. Композитор берёт на вооружение все обычные способы и средства композиторского совершенства – мелодику и гармонические последовательности, тонкое варьирование структуры фраз, инструментовку, деликатную или впечатляющую, и так далее – чтобы заставить нас слушать, смотреть и (как упоминалось в начале в примере с Далилой) ощущать себя включёнными в ситуацию.

В крайнем случае могут представляться мелизматические распевы в некоторых вокальных сочинениях XVIII и раннего XIX века, действие которых происходит в той или иной *другой* местности. Если мы рассмотрим подобного рода приём фиоритуры сам по себе на нотной странице, у нас может появиться соблазн определить его как чисто музыкальное средство и описать как горизонтальную игру тонов и ритмов, одухотворяемую разве что живым исполнением, но не указывающую на что-либо более определённое. У нас даже могут возникнуть трудности при дифференциации его в плане чисто технических терминов, от цветистых пассажей в некоторых сонатах для мелодического инструмента и клавишного (или *continuo*). Но в рамках арии в опере или оратории такого рода пение рассматривается бо-

лее плодотворным образом как общая эмблема чувства (и/или физического движения), принимающая окраску слов и драматической ситуации, в которую оно помещено. Тот же самый мелизматический приём может трактоваться как призыв к мести в одном контексте и как стремление или решительность – в другом. «Это нелогично!» – таково обычное возражение тех, кто настаивает на том, что искусство должно состоять из набора взаимно однозначных семиотических указателей, не нуждающихся в каком-либо контексте, чтобы осуществлять свою работу. Однако публика регулярно ощущает такого рода художественную правду, зависящую от контекста, в оперном театре, концертном зале (для оратории) или кинотеатре.

В следующем разделе настоящей статьи (он будет опубликован в очередном номере. – *Прим. ред.*) пред-

стоит продемонстрировать на музыкальном материале, как парадигма «всей музыки в полном контексте» может способствовать пониманию музыкальных произведений, относящихся к экзотизму, которые поразительным образом разнообразны в своём смысле и в своих средствах. В каждом случае из четырёх сочинений, которые будут представлены, мы будем обращать внимание на слова, драматическое действие, а также на широкий диапазон музыкальных приёмов, вне зависимости от того, находятся они в рамках или выходят за рамки традиционного лексикона «экзотических» музыкальных *topoi*. Тем самым, мы обогатим наши представления о том, как разнообразно, сильно и иногда даже волнующе «экзотизирующий» процесс может функционировать в жанрах, сочетающих музыку с драматическим представлением.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ralph P. Locke, “Constructing the Oriental “Other”: Saint-Saens’ *Samson and Dalila*” *Cambridge Opera Journal* 3 (1991): 276–79, 289–98.

² По поводу лада *хиджаз* (*hija⁻z*) в этой Вахханалии см.: Locke, “Constructing,” 266–68.

³ Jeremy Day-O’Connell, *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy* [Джерми Дэй-О’Коннелл, Пентатоника от восемнадцатого века до Дебюсси]. – Rochester: Univ. of Rochester Press, 2007, с. 48, 49 («музыкальный экзотизм был использован очень ограниченно до 1880 года»).

⁴ Предисловие Джонатана Беллмана к сб: *The Exotic in Western Music* [Экзотическое в западной музыке] под ред. Джонатана Беллмана (Boston: Northeastern Univ. Press, 1998). Ср.: Bellman, D. *The style hongrois in the Music of Western Europe* [Венгерский стиль в музыке западной Европы]. – Boston: Northeastern Univ. Press, 1993.

⁵ Томас Бецовизер и Михаэль Штегеманн «Exotismus» [«Экзотизм»] в энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2-е испр. изд. под ред. Людвиг Финшера (Kassel: Bärenreiter and Stuttgart: Metzler, 1994–2008), т. 3, с. 226–43.

⁶ Беллман, Предисловие, с. ix.

⁷ Жан-Пьер Бартоли, *Propositions pour une définition de l’exotisme musical et pour l’application en musique de la notion d’isotopie sémantique* [Предположения для одного определения музыкального экзотизма и для применения в музыке концепции семантической изопопии]. См.: *Musurgia* 7, № 2 (2000), с. 65.

⁸ Письмо Моцарта своему отцу, 26 сентября, 1781, цит. по кн.: Thomas Bauman, *W. A. Mozart: Die Entführung aus dem Serail* [В.-А. Моцарт, Похищение из Сераля] (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987), с. 65.

⁹ Статья Мириам К. Уэйплз [Miriam K. Whaples] “Early Exoticism Revisited” [Ранний экзотизм: рассмотрение заново] в сборнике Беллмана *The Exotic in Western Music*, с. 19–21; Томас Бецовизер [Thomas Betzwieser] *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime: Studien zu einem ästhetischen Phänomen* [Экзотизм и турецкие оперы в французской музыке старого режима: исследование одного эстетического феномена] (Laaber: Laaber-Verlag, 1993), с. 102–9; Доналд Митчелл [Donald Mitchell] *Gustav Mahler, Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations* [Густав Малер, песни и симфонии жизни и смерти: интерпретации и аннотации] (Berkeley: Univ. of California Press, 1986), с. 62–64, 125–27, 451, 389–92, 624–34.

¹⁰ Из-за ограничений рамками статьи автор вынужден опустить обсуждение этих исследований в данной публикации.

¹¹ В партитуре сам Римский-Корсаков представил программу объёмом в абзац и названия частей. Впоследствии он дистанцировался от них (хотя уже безуспешно).

¹² «Арабеска» («Arabesque») – стандартный западный термин для обозначения изгибов линий или фигур в ближневосточном изобразительном искусстве.

¹³ Возможно, найдутся желающие оспорить то обстоятельство, что тема Султана не полностью нормативна и что она включает фрагмент нисходящего целотонного движения. Более того, её изложение в унисон может быть истолковано как отражение известного «отсутствия гармонии» в неевропейской музыке. На эти возражения можно ответить тем, что целотонные фрагменты стали нормой в развитом музыкальном стиле (у Листа, а также во многих примерах русской музыки) и что громогласные, не гармонизованные интрадные темы употребляли вне экзотического контекста многие предшествующие композиторы (например, Гайдн в Симфонии № 104, Бетховен в Симфонии № 5, Лист в Фортпианном концерте № 1).

¹⁴ Мишель Джирарди [Michele Girardi], *Puccini: His International Art* [Пуччини: его международное искусство] в переводе Лауры Базини [Laura Basini] (Chicago: Univ. of Chicago Press, 2000), с. 211–17. Ср.: Артур Гроос [Arthur Groos], *Cio-Cio-San and Sadayakko: Japanese Music-Theater in ‘Madama Butterfly’*, [Чио-Чио-Сан и Садайякко: японский музыкальный театр в опере «Мадам Баттерфляй»]. См: *Monumenta Nipponica* 54 (1999), с. 41–73.

¹⁵ Уэйплз, *Early Exoticism Revisited* [Ранний экзотизм, рассмотренный заново], 4. Определение Бецовизера в *Musik Geschichte und Gegenwart* допускает только три условия, позволяющие дать определение «экзотического» в музыкальном произведении: если оно использует инструменты описываемой страны (или, подразумевается, инструменты, схожие с ними, или символизирующие их), если оно использует музыку описываемой местности (или музыку, звучащую достаточно необычно, чтобы восприниматься таковой) или, если она демонстрирует на сцене различные чужеземные «обряды» («Exotismus», стб. 226–27). Совсем недавно Тимоти Д. Тейлор [Timothy D. Taylor] объяснил, что он избегает рассмотрения опер и ораторий Генделя, потому что они не опираются на «музыкальные знаки, знаменующие незападных Других». (Taylor, *Beyond Exoticism: Western Music and the World* [По ту сторону экзотизма: западная

музыка и мир], Durham: Duke Univ. Press, 2007, p. 10).

¹⁶ Леопольд Зильке [Leopold Silke], *Zur Szenographie der Türkenoper* [О сценографии в операх и о турках]. См.: *Analecta musicologica* 21 (1982), с. 371.

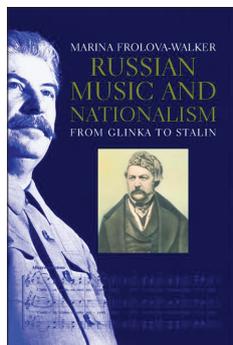
¹⁷ Жиль де Ван [Gilles de Van] *L'exotisme fin de siècle et le sens du lointain* [Экзотизм конца столетия и ощущение далёкого]. В сб.: *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo: Atti del 2o Convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo* [Литература, музыка и театр времен

Руджеро Леонкавалло: материалы второй международной конференции «Руджеро Леонкавалло и его время»] под ред. Лоренцы Гуйот и Юргена Мэдера [Lorenza Guiot and Jürgen Maehder] (Milan: Casa Musicale Sonzogno, 1995), с. 103, 105.

¹⁸ Мэри Хантер, *The Alla Turca Style in the Late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio* [Стиль Alla Turca в позднем восемнадцатом веке: раса и пол в Симфонии и Серале]; Беллман, *Экзотическое в западной музыке*, с. 50–52.

Ральф П. Локк

доктор (Ph.D., Чикагский университет),
профессор исторического музыковедения
Истманской Школы музыки, Университета Рочестера, США



Dr. **Marina Frolova-Walker**,
Professor of Music. University
of Cambridge, U.K. **RUSSIAN
MUSIC AND NATIONALISM.
FROM GLINKA TO STALIN.**
Yale University Press, 2008

Д-р **Марина Фролова-Уолкер**,
профессор Кембриджского уни-
верситета. **Русская музыка и на-
ционализм. От Глинки до Ста-
лина.** Издательство Йельского
университета, 2008

Книга на тему «национализма в русской музыке», изданная в 2008-м году, по словам автора, «ставит задачу помочь создать более уравновешенный подход к русской музыке, не страдающий как склонностью её мифологизировать, так и обратной стороной такой склонности, попытками её очернить» (с. viii). В наибольшей степени книга профессора Фроловой-Уолкер интересна тем, что отражает современные западные представления о русской культуре в целом, русской музыке в частности, а также ряд заблуждений в её оценке с точки зрения национализма, проявляющегося, по мнению автора, с ранних стадий развития вплоть до новейшей истории в XX веке. В книге прослеживаются все вехи на пути развития «национализма»; каждой из них посвящена отдельная глава. Так, по мнению автора, национализм в русском искусстве первоначально проявился в формировании «мифа» о Пушкине и Глинке; затем он продолжился в трёх попытках Глинки создать национальную идею, прошёл путь от начала до конца русского стиля (в творчестве Н. А. Римского-Корсакова), проявился также в музыке, написанной в период после Могучей кучки и, наконец, развился до своего предела в сталинскую эпоху. Метод, применённый автором, основывается на концепциях и подходах современного западного музыковедения (в частности, автор многократно цитирует книги Ричарда Тарускина), а также включает некоторые материалы пост-модернистской литературной критики, получившей распространение как на Западе, так и в России.

Необходимо отметить, что ярлык «национализма» на русскую, чешскую, венгерскую и другие традиции навесили ещё в начале XX -го века музыковеды – составители словаря Гроува. В трудах Карла Дальхауза, в частности, в

его книге «Музыка 19-го века» музыка Чайковского получила такую же характеристику. На фоне этой тенденции труд д-ра Фроловой-Уолкер представляет собой попытку пересмотреть негативные моменты применения данного термина к музыкальным традициям России.

Д-р Ильдар Ханнанов

A book on the topic of nationalism in Russian art and music, published by Yale University Press, in author's own words "sets the task of helping to construct a more considered discourse on Russian music, avoiding both mystification and its twin, disdain..." (p. viii). It reflects the current western understanding of Russian culture and music and the role of nationalism in both its early stages and recent developments. The author covers several areas, each in a separate chapter, including the formation, in author's opinion, of the myths of the national idea associated with the names of Alexander Sergeevich Pushkin and Mikhail Ivanovich Glinka, Glinka's attempts at Russianness, the beginning and the end of the Russian style, nationalism after Kuchka and musical nationalism in Stalin's Soviet Union. The method chosen by the author borrows from the recent scholarship in the area; in particular, the books of Richard Taruskin are quoted quite often. In addition, the author brings in some aspects of post-modern literary criticism from both Western and Russian perspective.

Dr. Ildar Khannanov

ОТ РЕДАКЦИИ

И всё же можно предвидеть реакцию российского читателя на изложенное в книге, также как и на устойчивое желание многих зарубежных исследователей произвести переоценку становления русской классической национальной композиторской школы. Вместе с тем редакция сочла необходимым проинформировать российских специалистов о том, как воспринимается наша культура на Западе и как много ещё предстоит сделать в направлении корректировки образа нашей культуры. Многие зарубежные коллеги, включая Ральфа Локка, представленного в нашем журнале, не согласны с воинствующим тоном рассуждений о «национализме» и пытаются изменить его. Надеемся, что этот процесс приведёт к улучшению взаимных контактов российских и западных музыковедов.