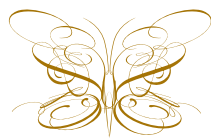


ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



В. П. ДАВЫДОВА
*Волгоградский институт искусств
им. П. А. Серебрякова*

УДК 7.045.2: 788.5

ОБРАЗ ФЛЕЙТЫ И ЕГО АНТРОПОМОРФНЫЕ ЧЕРТЫ В МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Модели «образа флейты» прослеживаются на протяжении всей многовековой музыкально-художественной культуры. Так, она становится инструментальным выразителем пасторальной идиллии, убедительно воплощает «ратную тему», истолкованную в XX веке в милитаристском ключе. Ассоциируемая с образами Пана и Фавна (в частности, эта аналогия намечается, начиная с идиллий Феокрита, проходит через их изображения в искусстве античной эпохи и Ренессанса и оживляется в произведениях рубежа XIX–XX вв.), сегодня оказывается особенно востребована в паскалевско-тютчевской интерпретации (двойник «мыслящего тростника»). Окутанная дыханьем божьим, она является ипостасью самого Бога: в одном из мифов, приведённых К. Леви-Стросом, происходит реинкарнация сына Солнца во флейты¹. Изнанкой её высокой духовности становится всё античеловеческое. Не останавливаясь на всех исторически сложившихся, наиболее соответствующих природе флейты образно-выразительных сферах музыки (семантических амплуа инструмента)², выделим в данной статье одно из её устойчивых значений, обнаруживающее антропоморфные черты.

«В один день — он был звезда моей жизни, второе рождение моё, театральный свисток, по которому меняется декорация, — в один день мне осмотрели зубы и губы: по осмотру заключили, что я флейта, отчего и отдали меня учиться на флейте»³. Цитата, приведённая из сочинения Н. Павлова «Именины», наводит нас на определённые мысли, а именно: человек здесь отождествляется с музыкальным инструментом! Опыт изучения «флейтизации человека»⁴ рождает ряд ассоциаций — неких условных представлений, сформированных музыкально-художественной культурой и рождённых ею же самой.

Отметим прежде всего внешнее сходство формы инструмента с частями человеческой фигуры (позвоночный столб на скелете отчасти напоминает утрированную флейту с её боковыми отверстиями и клапанными деталями для изменения высоты извлекаемых звуков, что послужило основой для метафоры «флейта-позвоночник»⁵), а также запечатлённость «человекоподобия» в названиях составляющих деталей его конструкции: колена (три части инструмента), головка (верхняя часть флейты), «губки» (специальная пластинка на головке). На эту особенность неоднократно обращали внимание поэты и писатели. Вспомним хотя бы фрагмент из второй сцены третьего действия «Гамлета» Шекспира, где Гамлет ведёт диалог с Гильденстерном: «Гамлет. Смотрите же, с какою грязью вы меня смешали. Вы собираетесь играть на мне. Вы приписываете себе знание моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны»⁶.

Интересны «вариации темы» в чеховском рассказе «Контрабас и флейта»⁷, где музыкант отождествляется с инструментом: — «маленький, тощенький ... деликатный, воспитанный человек ... Ходит он только на цыпочках, говорит жидким тенорком ... Его флейта всегда церемонится и деликатничает»⁸. В пьесе «Жизнь человека» Л. Андреева «...музыканты очень похожи на свои инструменты. Тот, что со скрипкой, похож на скрипку: тонкая шея, маленькая головка с хохолком, склонённая набок, несколько изогнутое туловище; на плече, под скрипкой, аккуратно разложен носовой платок. Тот, что с флейтой, похож на флейту: очень длинный, очень худой, с затянутыми худыми ногами. И тот, что с контрабасом, похож на контрабас: невысокий, с покатыми плечами, внизу очень толстый, в

широких брюках»⁹. Весьма показательны примеры из поэзии:

И жизнь согрета тёплыми губами.
А. Кушнер

*Я продолженье горла твоего,
Я протяженье голоса и звука.*
В. Бобриков

*Струйка мелодии льётся чисто,
Юноша флейту целует в уста.*
С. Щипачёв

Идея единства инструмента с исполнителем нашла гениальное воплощение в знаменитой скульптуре Э. Барлаха «Играющий на флейте» (1936).

«Очеловечивание инструмента» происходит и в связи с передачей человеческой речи, которая, по словам Э. Денисова, нередко близка «какому-то личному, интимному высказыванию»¹⁰. Сравним эту цитату со следующими поэтическими строками:

*И будто оживлённый,
Тростник заговорил —
То голос человека
И голос ветра был.*
М. Лермонтов

*Мой голос — флейта,
Сердце — барабан.*
А. Устинов

Ассоциации флейтового тембра с человеческим голосом¹¹ и, следовательно, с речевой интонацией, благодаря чему инструмент получает качество одушевлённости, встречаем у самых разных авторов: у А. Гретри, который считал духовые самыми совершенными инструментами в силу близости их природе человеческого голоса¹², у Д. Рогаль-Левицкого¹³, Е. Назайкинского¹⁴. Это качество, по словам Б. Бриттена, позволяет говорить о флейте-пикколо «как о «маленьком брате» своих деревянных сородичей, а контрабасы называть тяжеловесными и ворчливыми «патриархами» струнной группы»¹⁵.

Сравнение звучания инструмента с человеческой речью, зафиксированное Б. Асафьевым не только «как подражание человеческому голосу, а как поиски в инструментах выразительного и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу»¹⁶, связано с тем, что звучание флейты может ассоциироваться с множеством нюансов эмоционального мира человека. Об уникальном тембре флейты, наделённом исключительной способностью «передавать некоторые душев-

ные состояния, которые ни один другой инструмент не мог бы у неё оспорить»¹⁷, писал Г. Берлиоз. На протяжении долгого времени она сохраняет связь с топикой любви как формы воплощения светлого, положительного начала. Благодаря своему тёплому и нежному звучанию, флейта становится вдохновенным и чутким выразителем одного из многочисленных оттенков лирики — её «света».

Ещё Гретри называл флейту «нежной и любовной»¹⁸, в XVIII веке Глюк «соответственно со степенью интереса и пафоса в тексте», придаёт ей «драматическое качество ... звучности»¹⁹. У Чайковского она является выразителем интимной лирики и идеализированной красоты: «В ней есть задушевная лиричность ... но нет чувственного подъёма»²⁰ (ярчайший пример — кантлена флейты в начале медленной части фортепианного Концерта *b moll*). Вагнер, по словам Р. Штрауса, наделяет её «характером легкомысленной чувственности» (II акт «Валькирии»²¹). Берлиоз в I части «Фантастической симфонии» поручает флейте одно из проведений основной темы симфонии — темы возлюбленной. Чувственность, томление и нега — новые штрихи к образу, найденные К. Дебюсси, продолженные А. Скрябиным и дополнившие реестр её традиционных характеристик. С налётом безудержной и знойной страсти она звучит в многочисленных танго А. Пьяццоллы. Нежна и трепетна солирующая флейта из III части «Романтических посланий» В. Шутя. Элегична и возвышенна — во II части Концерта Л. Солина. Грациозно и вдохновенно её соло — главная тема Концерта А. Эшпая. Изысканной красотой и особой теплотой завораживает тема «Ноктюрна» из Сонаты для флейты и гитары Э. Денисова (вспомним, что композитор называл флейту «тёплой и нежной»²²), а также её романтическое сольное высказывание во II части Концерта С. Беринского «Радостные игры».

Аналогом лирического амплуа в литературе может стать стихотворение В. Маяковского «А вы могли бы?», которое венчают строки: «А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?», где звучание флейты отражает порывы незащищённой и легко ранимой человеческой души.

В искусстве нередки примеры её душевных диалогов с партнёрами. Например, в любовном согласии с виолончелью она запечатлена К. Вебером в Трио для флейты, виолончели и клавира *g moll* и Ю. Гуссенсом в «Пяти впечатлениях о проведённых событиях» для аналогичного состава. Вспомним также дуэт флейты и фагота в Концерте А. Вивальди «Ночь» — поэтичном сочинении композитора, воссоздавшем атмосферу душевной доверительности. Настроение сожаления и разочарования по поводу «прерванной любовной песни»²³ пронизывает сюжет одной из любимых

картин П. Пикассо «Флейта Пана» (1923): он связан с несостоявшимся романом художника и Сары Мерфи — знаменитой красавицы, жены американского художника Джеральда Мерфи.

XX век, не разрушая привычные штампы «флейтового реноме», находящегося только лишь во власти «мира природы с его реальными и фантастическими обитателями», а посему не способного выражать «эмоции, сильные душевные движения» в мелодиях широкого дыхания²⁴, во множестве выразительных смыслов придаёт особое значение отождествлению образа флейты с душой человека во плоти, блуждающей, сомневающейся, размышляющей, страдающей, стонущей от боли, умирающей...

Именно к древнегреческим, южно-американским мифам, также мифологическим представлениям восточных славян отсылает нас широко используемое в XX веке трагическое амплуа инструмента и представления о нём как «о своего рода субстите человека»²⁵. В связи с этим сошлёмся на примеры известных древнегреческих мифов, повествующих о состязании Марсия и Аполлона, о нимфе из Аркадии Сиринге, Аргусе и Меркурии, различных историй о происхождении русской свирели. Так, Афина, изобретательница флейты, предрекла каждому, кто станет играть на ней, мучительную смерть. Сиринга, превращённая в тростник, в руках Пана стала свирелью, игра на которой была связана с ценой жизни. Мотив смерти, или убийства пронизывает мифы о возникновении инструмента из южно-американского эпоса и русские сказки о свирели. Заметим, что традиции «флейты-плакальщицы» («Один — заголосил, завыл / Над мёртвым на своей свирели» [А. Белый. Вакханалия]) вновь восходят к древности: греческие элегии как часть погребального культа сопровождали причитания по умершим именно под аккомпанемент флейты.

Уникальные возможности «скорбящего амплуа» флейты, её исключительность, способность создать «характер безутешной скорби, смирения и покорности судьбе» выявил Берлиоз ещё на примере знаменитой «Мелодии» Глюка²⁶. Скорбящей интонацией окутано соло флейты из финала Симфонии № 4 Брамса, I части Симфонии № 6 Чайковского. В «Силуэтах» Э. Денисова в их финальной части — «Мария» — тема флейты, по словам автора, в последних тактах «переходит к тихим колоколам, появляется тамтам — это опята прощание с жизнью, уход в иной мир»²⁷. Трагической нотой пронизана художественная концепция его же Концерта для флейты и арфы, созданного после драматических событий в жизни. Произведение явно несёт «тему катастрофы»²⁸, где всё развитие приводит к напряжённой кульминации в заключительных тактах произведения: «“Круг жизни”... прерыва-

ется обрушившейся трагедией и смертью»²⁹ и «в последние мгновения звуки монограммы композитора у главных солистов — *e-dis-d* — подобны затухающим вспышкам пульса человеческой жизни»³⁰. К образу прощального, уходящего, меркнувшего он вновь обращается за несколько месяцев до своей смерти в пьесе «Перед закатом» для альтовой флейты и вибратона (1996).

В финале концерта Л. Солина словно пронесется вся жизнь Героя, последние духовные усилия которого мобилизуются во взывании к Всевышнему. В последней части Сонаты для флейты и фортепиано Г. Банщикова безыскусно простой и печальный молитвенный напев флейты с аллюзией на «*Dies irae*» в заключительных тактах словно пытается остановить течение времени одиноким, уходящим в небытие тоном *es*. В этом же ряду — «Молитва» для альтовой флейты и органа В. Кикты (1990), «эпизод плача» флейты (т. 207–224) в Концерте А. Эшпая. Его же Симфония № 3 «Памяти моего отца», где мелодия альтовой флейты (побочная тема) скорбит, утешает и символизирует вечную память о дорогом композитору человеке. Напомним молитву флейты в эпилоге 3-й симфонии Б. Тищенко, органично вписанную в «хор плакальщиц»³¹. Тема флейты, открывающая «Мастера и Маргариту» С. Слонимского, «ассоциируется с образом души, расстающейся с миром и бросающей на него последний взгляд ... Она знаменует сопричастие всех героев в едином пространстве. Исходящие от неё эмоционально-смысловые токи пронизывают всё сочинение»³².

Не является ли подобное осознание смыслового подтекста приведённых выше произведений продолжением строк из стихотворения А. Ахматовой «Памяти Михаила Булгакова», в которых очевидно возникают ассоциации со знаменитым флейтовым соло из «Орфея»:

*Лишь голос мой, как флейта, прозвучит
И на твоей безмолвной тризне?*

Подчеркнём, что в приведённых выше сочинениях звучание флейты наделяется во многом сакрально-символическим значением. Когда-то одна из главных «проповедников» лирико-любовного начала, располагающая к созданию атмосферы доверительности, душевности, чувственности, страстности и открытости выражения, — именно такой воспринималась флейта композиторами XVIII–XIX веков — в XX столетии она мыслится как образ глубоко трагический и возвышенный. Как можно судить по многочисленным источникам, — они уходят в древность, в новых же исторических условиях возрождаются и актуализируются³³.

«Голос флейты по-человечески пронзительный, жалобный, тоскующий» описан Э. Гофманом в рассказе «Кавалер Глюк». Она печалится у М. Лермонтова, плачет у Г. Бенна, П. Валери, Ю. Друниной, С. Калугина. Унылость флейты (свирели) тонко подчеркнута Чеховым в рассказе «Свирель»: в ней слышалось «что-то очень тоскливое и противное ... самые высокие пискливые ноты, которые дрожали и обрывались, казалось, неутешно плакали, точно свирель была больна и испугана, а самые нижние ноты почему-то напоминали туман, унылые деревья, серое небо. Такая музыка казалась к лицу и погоде, и старику, и его речам»³⁴. Чеховской свирели словно вторит дудка И. Соколова-Микитова из его рассказа «Дударь»: «Послышался жалобный, тонкий, непрерывный звук ... похожий на плач — звук свирели»³⁵ и флейта М. Шагинян: «То смолкнет, то жалобой чьей-то, / Как грустная горлица, — вновь / Воркует унылая флейта / Про осень, про боль, про любовь».

«Свирели (дудки) боли» стали одним из атрибутов поэзии Клеменса Брентано: «... они кричат прямо в сердце разбуженной, всполошенной ночи. Музыка и боль, резкость звука и острота боли оказываются тождественными»³⁶. Высказывание С. Аверинцева о поэзии К. Брентано может быть одинаково применимо к пьесе «Lamento» для флейты и арфы Д. Смирнова, в которой монолог флейты, открывающий сочинение, пронизан невероятной по силе высказывания болью и страданием. Теми же эмоциями наполнены высказывания флейты в произведениях, посвящённых памяти ушедших: И. Стравинского (Канон памяти для флейты, кларнета и арфы Э. Денисова), Д. Шостаковича (Соната для флейты и фортепиано Г. Банщикова), Н. Сидельникова (Элегия для альтовой флейты и виолончели Р. Леденёва), А. Ведерникова (пьеса «Белый траур» для басовой флейты, гитары, виолончели и ударных В. Суслина).

А «рыдающая флейта» М. Цветаевой? В стихотворении «Самоубийца» её образ привносит особый психологический штрих — на уровне детского осознания произошедшей трагедии:

*Был вечер музыки и ласки,
Всё в дачном садике цвело.
Ему в задумчивые глазки
Взглянула мама так светло!
Когда ж в пруду она исчезла
И успокоилась вода,
Он понял — жестом злого жезла
Её колдун увлек туда.
Рыдала с дальней дачи флейта
В сияньи розовых лучей...
Он понял — прежде был он чей-то,
Теперь же нищий стал, ничей.*

«Очеловеченность», одушевлённость флейты, её персонификация становятся узнаваемой приметой музыкальной классики прошлого и культуры настоящего. Отметим, что эволюция, двигавшаяся в направлении всё большего «одушевления» и персонификации инструмента, достигает своей цели в творчестве композиторов XIX века и актуализируется в XX столетии: он становится двойником героя, его вторым «я», чутко реагирующим на все метания и страдания человеческой души.

В музыке — глинкинская Людмила (её флейта «ассоциируется не столько с блеском и виртуозностью, сколько с возможностью досказа, выражения эмоциональных состояний... даже тогда, когда её нет на сцене»³⁷), Снегурочка Римского-Корсакова, Джульетта С. Прокофьева, Нос и Зиновий Борисович Д. Шостаковича, революционер Пьетро из балета «Ванина Ванини» Н. Каретникова, Мария Стюарт С. Слонимского (флейта здесь подобна «внутреннему голосу Марии и ведёт... диалог с её совестью»³⁸), Манилов из оперы «Мёртвые души», «Три пастуха» для флейты, гобоя и кларнета Р. Щедрина (1988), «Портреты» для флейты и фортепиано С. Павленко. За звучанием флейты в этом смысле могут «угадываться» портретные черты, живой характер или маска, некая действенная ситуация с рядом участников ... способность этих элементов выделяться ... внутри общего звукового потока»³⁹.

Звучание флейты может ярко репрезентировать как женское, так и мужское начала. В женской ипостаси, помимо упомянутых уже М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, С. Прокофьева, С. Слонимского, его мыслили также живописцы Ян Вермеер, Ян ван Бейлерт, Ян ван Гойен, Г. Куров, А. Мунтян, поэты Овидий, Авзоний, А. Ахматова. Воссоздание женского образа при помощи флейтового звучания во многом обусловлено выразительными средствами: выбором верхнего регистра, особой «говорливостью» удивительно пластичной мелодии, украшенной затейливыми фиоритурами, одухотворённой и согретой сердечным теплом, нередко с угловатыми буффонными «кульбитами». В сольном концерте и в жанрах ансамблевой музыки партия флейты, как правило, парит над оркестром (ансамблем) — и в этом намечается очевидная смысловая дистанция между солистом и *tutti*, здесь происходит воплощение индивидуальной воли инструмента, наделённого определёнными полномочиями, что демонстрирует его явное господство в иерархии музыкальных инструментов.

Флейта также призвана воплотить мужское начало или синтезировать гармонию обоих. Так, выбор

нижнего регистра вызывает ассоциации с естественным тембром мужского голоса; речевое, декламационное начало, способность к выражению сильных, глубоких, возвышенных чувств, размеренный темп высказывания на фоне внимающего звукам ансамбля (оркестра) — всё это формирует мужскую ипостась образа флейты, который давно укоренился в мировой культуре. Примеры этому весьма внушительны: мифы, произведения литературы, изображённые на полотнах живописцев и созданные ваятелями мальчишки и юноши.

Человеческая природа флейты сегодня широко раскрывается в музыкальных произведениях, решённых в жанре «инструментального театра», где места традиционных масок народного представления заняли музыкальные инструменты. В опере, например, активно использует приёмы инструментального театра С. Слонимский: в «Мастере и Маргарите» вместе с персонажами на сцене находится флейтист, играющий Кота Бегемота, в «Гамлете» — Розенкранца. В инструментальной музыке, где понятие «театральность» достаточно условно, оно, по словам Т. Курьшевой, наиболее «ярко демонстрирует себя в тех случаях, когда в музыке господствует триединство: зрелищность, игровое начало (дух лицедейства) и режиссура, организующая целое»⁴⁰. Это явление возникло во второй половине XX века с целью «разгерметизации»: в концертный зал проникли элементы театра, иногда ритуального действия, слушатели стали вовлекаться в ход исполнения»⁴¹.

Из жанров симфонической музыки наиболее благоприятным для проявления театральности оказался концерт, с его «игровой» природой, обусловленной самим духом соревнования. Одним из ярчайших примеров «театрализации» жанра является Концерт-фантазия «Повелитель крыс» для флейты и оркестра американского композитора Дж. Корильяно — ни что иное, как костюмированное музыкальное действие с традиционными театральными «реквизитами». Отчасти чертами инструментального театра наделена симфония-поэма С. Слонимского «Аполлон и Марсий». Кульминация сочинения — момент смерти Марсия — представляет, по словам композитора, «своеобразный хеппенинг, когда струнные и духовые играют стоя, подобно драматическим актёрам»⁴².

«Инструментальный театр» сегодня проникает также в жанры камерно-инструментальной музыки, в которую вводится актёрская игра исполнителей, режиссируемая композитором, мимические моменты, жесты, пластический рисунок «роли».

Театральность такого рода, где есть «персонаж-флейта», присуща произведениям А. Вустина, Д. Смирнова, К. Цепколенко (одно из её камерных произведений называется «История флейты-пуристанки» — метафоричность содержится уже в композиторском замысле). В этом ряду — эффектная сонористическая пьеса А. Вустина «Музыка для 10» (в том числе для флейты) по роману Ж. Лагарпа «Влюблённый дьявол». В известной степени театрально произведение «История при свете луны» Д. Смирнова, написанное им как отклик на поэтический акварельный рисунок У. Блейка «Злоба». Каждому персонажу рисунка здесь соответствует определённый музыкальный инструмент: матери — скрипка, отцу — альт, их ребенку — флейта-пикколо, двум разбойникам-убийцам — бас-кларнет и контрабас. Виолончель, находящаяся в центре, «изображает» полную луну, освещающую и добро, и зло. По требованию композитора при исполнении пьесы расположение музыкантов на сцене должно соответствовать композиции рисунка, а цвет одежды исполнителей подчёркивать характер «положительных», отрицательных и нейтральных персонажей.

Трио «Три пастуха» для флейты, гобоя и кларнета изначально было задумано Р. Щедриным как музыкальная сценка с присущими ей игровыми эффектами: постепенным выходом и уходом музыкантов со сцены, показом характеров каждого из них («ровного и положительного» у гобоя, «общительного и непостоянного» у кларнета, «витающей в облаках» флейты), общением друг с другом: непринуждённым, «зло, вразной», в непритязательной «деревенской обстановке»⁴³.

Завершая размышления на заданную тему, подчеркнём, что природа звучания флейты на протяжении многих веков позволяла использовать её в определённых жизненных ситуациях⁴⁴ и создавала апробированные временем музыкально-художественные «оттиски образа». На одном полюсе содержательного пространства сочинений для неё оказываются «пасторальные сюжеты» и «сказочные мотивы», на другом — воскрешён Миф и воссоздан сложный и концептуальный мир Человека. Именно XX век, активно используя в художественном арсенале сочинений для флейты её традиционные образные характеристики (лёгкость, изящность, грациозность, игривость, нежность, трепетность, светлую лирику, томность и т. п.), особенно пристрастен к отражению в искусстве вовсе нетипичного для прошлых эпох значения образа флейты — связь её звучания с мотивом смерти и трагической безысходности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гервер Л. К проблеме «Миф и музыка» // Музыка и миф. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. — Вып. 118. — С. 11.

² Семантика образа флейты подробно раскрыта в монографии В. П. Давыдовой «Флейта в русской музыке второй половины XX века (концерт и соната)» (Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2009, 250 с.).

³ Павлов Н. Именины // Избранные сочинения. — М.: ИХЛ, 1989. — С. 25.

⁴ Термин «флейтизация человека» принадлежит В. Топорову и вводится исследователем применительно к раскрытию проблемы персонализации инструмента на примере образа «флейты-позвоночника» В. Маяковского: Топоров В. Флейта водосточных труб и флейта-позвоночник // Поэзия и живопись: сб. тр. памяти Н. И. Харджиева. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 380–423.

⁵ Из тела в тело веселье лейте.

Пусть не забудется ночь никем.

Я сегодня буду играть на флейте.

На собственном позвоночнике.

⁶ Шекспир У. Гамлет / пер. М. Лозинского. — М.: Детская литература, 1965. — С. 96.

⁷ Условным аналогом чеховского рассказа, в котором главными действующими лицами стали «флейта» и «контрабас», может являться балет «Фагот и флейта» (1925) чехословацкого режиссёра, композитора, писателя, драматурга Эмиля Франтишека Буриана (1904–1959).

⁸ Чехов А. Контрабас и флейта // ПСС. В 12 т. Т. 3. — М.: Худ. литература, 1961. — С. 293.

⁹ Андреев Л. Жизнь человека [Электронный ресурс]. — URL: <http://andreev.org.ru>.

¹⁰ Бараш Е. Концерты Э. Денисова: дис. ... канд. искусствоведения. — М.: МГК, 2000. — С. 28.

¹¹ Интересной в этом свете представляется мысль И. Заруцкой, которая пишет: «Если корпус инструмента — аналог человеческой плоти, то его звук — голос, а исполняемая на нём музыка — речь». См.: Заруцкая И. Музыкальные инструменты в мифологических представлениях восточных славян: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1998. — С. 41.

¹² Ветлицына И. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века. Об истоках оркестра в России до Глинки. — М.: Музыка, 1987. — С. 11–12.

¹³ Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. В 4 т. Т. 1. — М.: Музгиз, 1956. — С. 200.

¹⁴ Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. — М.: Музыка, 1988. — С. 83, 104.

¹⁵ Бриттен Б. Комментарии к партитуре «Вариации и fuga на тему Пёрселла» (М.; Л.: Музыка, 1996, с. 32).

¹⁶ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — С. 220.

¹⁷ Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Т. 2. — М.: Музыка, 1972. — С. 284.

¹⁸ Ветлицына И. Указ соч.

¹⁹ Карс А. История оркестровки. — М.: Музыка, 1990. — С. 127.

²⁰ Житомирский Д. Заметки об инструментровке Чайковского // Житомирский Д. Избранные статьи. — М.: Музыка, 1981. — С. 178.

²¹ Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Т. 2. — М.: Музыка, 1972. — С. 283.

²² Бараш Е. Указ. соч.

²³ Крючкова В. От «Парада» до «Герники». 1917–1937. — М.: ИЗО, 2003. — С. 51.

²⁴ Барсова И. Книга об оркестре. — М.: Музыка, 1969. — С. 73.

²⁵ Топоров В. Указ. соч., с. 398.

²⁶ Берлиоз Г. Указ. соч., с. 284.

²⁷ Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. — М.: Композитор, 1998. — С. 198.

²⁸ Бараш Е. Тема катастрофы в поздних концертах Денисова // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929–1996): матер. науч. конф. // Научные труды Московской гос. консерватории. — М.: МГК, 1999. — Сб. 23. — С. 88.

²⁹ Бараш Е. Концерты Э. Денисова..., с. 99.

³⁰ Бараш Е. Тема катастрофы в поздних концертах Денисова..., с. 92.

³¹ Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки. — Л.: Сов. композитор, 1979. — С. 116.

³² Баева А. Творение мастера // Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского. — СПб.: Композитор, 2003. — С. 526.

³³ Подробнее об этом: Давыдова В. Семантика музыкального инструмента: к методологии изучения // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: матер. Второй междунар. науч. конф. / гл. ред. Л.В. Саввина. — Астрахань: АИПКП, 2008. — С. 87–92.

³⁴ Чехов А. Свирель // ПСС. В 12 т. Т. 5. — М.: Худ. литература, 1962. — С. 348.

³⁵ Соколов-Микитов И. Дударь // Собр. соч. В 4 т. Т. 1. — М.: Аргус, 1985. — С. 300.

³⁶ Аверинцев С. Поэзия Клеменса Брентано // Брентано К. Избранное. — М.: Сов. Россия, 1985. — С. 24.

³⁷ Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стил. Драматургия. Слово и музыка. — СПб.: Композитор, 2002. — С. 62.

³⁸ Девятова О. «Волшебная флейта» Моцарта и музыкальный театр Сергея Слонимского // Моцарт — XX век. — Ростов н/Д: РГК, 1993. — С. 133.

³⁹ Курышева Т. Театральность и музыка. — М.: Сов. композитор, 1984. — С. 98.

⁴⁰ Там же, с. 63.

⁴¹ Холопова В. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. — СПб.: МГК, 2001. — С. 445–446.

⁴² Из письма композитора автору от 18 августа 2004 года.

⁴³ Холопова В. Путь к центру. Композитор Родион Щедрин. — М.: Композитор, 2000. — С. 172–173.

⁴⁴ Напомним её погребальное предназначение, участие флейтистов в Пифийских играх, уподобление её звучания сигнальным символам, предупреждающим о приближении чужого войска, широкое распространение в пастушеском быту и т. п.

Давыдова Виктория Павловна

кандидат искусствоведения, доцент,
зав. кафедрой истории и теории музыки
Волгоградского института искусств
им. П. А. Серебрякова