

Партитура выполнена в программе Sibelius-5 с использованием встроенного виртуального синтезатора Essentials. Пример привожу, чтобы послушать его звучание. Несмотря на все нововведения и достоинства 5-й версии Sibelius, я предпочитаю работать в 3-й – надёжнее, быстрее, проще. Кроме того звуковой набор Essentials не справляется с той нагрузкой, которую я ему предлагаю, а точнее не справляется мой компьютер – нужно покупать 2-х или 4-х ядерный процессор, чтобы без проблем слышать звучание своих симфонических партитур.

8. П. Маккартни – Yesterday, Э. Морриконе – Мастер и Маргарита, Г. Манчини – Большие гонки. Все аранжировки выполнены в Sibelius 3 и озвучены с помощью SoundFonts. Демонстрирую их по той причине, что у меня имеются «двойники» этих пьес в видеозаписи, где их исполняет Казанский симфонический оркестр, дирижёр Р. Абязов. Полагаю, довольно любопытно сравнить игру компьютера и живое исполнение. Вывод из такого сравнения – компьютер никогда не заменит живой оркестр, но очень поможет композитору в постижении тайн оркестрового письма.

В заключение своего выступления хочу подчеркнуть, что компьютер, являясь замечательным и многосторонним помощником в композиторском труде, не заменяет самого композитора, его культуры, мастерства, изобретательности и таланта. Напрасны надежды дилетантов на совершенствование компьютерной техники, мысль и задача исходят от человека, а компьютер – всего лишь большая авторучка.

И. В. Романовская

Особенности визуализации академической музыки

I. V. Romanovskaya

The Peculiarities of Visualization of Academic Music

Музыкальная теле- и видеопродукция, снятая на академический музыкальный материал, сложившийся в иных музыкально-коммуникативных системах, нежели «медиасистемы», при включении в эстетику клипа проявляют свойства, неочевидные в условиях своей естественной культурной среды. Примером подобного рода является визуализация знаменитого фортепианного цикла М.П. Мусоргского «Картинки с выставки» (в симфонической обработке М. Равеля) в фильме «Pictures at an exhibition» (автор сценария и режиссер Bernar Hebert; хореограф Moses Pendleton; 1992 г.).

Как известно, в цикле М. П. Мусоргского содержится десять пьес, объединенных «Прогулкой». Избранное в фильме видеорешение позволяет трактовать визуально-музыкальные фрагменты, соответствующие этим десяти пьесам, как целостные и законченные картины, объединенные видеовариантом «Прогулки» в качестве сюжетно-связующего элемента. Этот пример убедительно доказывает, что музыка академической традиции, подвергшись визуализации, приобретает иной, новый эстетический смысл.

Так как «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского возникли под впечатлением творчества художника Гартмана, то цикл уже изначально предполагает возможность программных визуальных ассоциаций. Как известно, композитор выбрал лишь некоторые сюжеты с выставки художника 1874 года, объединив их с помощью музыкальных, а не программно-сюжетных средств. Факторами скрепления цикла, помимо «Прогулки», являются формообразование и тональный план, а также организующие цикл приемы темпового и образного контраста. Их взаимодействие можно проиллюстрировать следующей схемой (см. схему на след. странице).

Мы видим, таким образом, что все затронутые стороны композиции (тональный план, соотношение темпов и форма) тяготеют к симметрии, к почти зеркальному отражению параметров. В центре тонального плана, как видно из таблицы, находится «Балет невылупившихся птенцов»

(F-dur), являющийся условной доминантой B-dur'a. В центре темповых соотношений – также «Балет». С точки зрения строения целого – симметрия заключена в соотношении вариантов «Прогулки», где центр приходится на «золотую середину» – третье из пяти произведений.

Насколько визуальная логика фильма в целом и содержание отдельных «клипов» соответствует музыкальной составляющей?

Таблица

Название	Тональность	Темп	Форма
Прогулка	B-dur	Allegro gusto	8+13+3
1. Ином	Es-moll	Sempre vivo	
Прогулка	As-dur	Moderato	8+2
2. Старый замок	Gis-moll	Andantino	
Прогулка	H-dur	Moderato	8т.
3. Тюльрийский сад	H-dur	Allegro non troppo	
4. Быдло	Gis-moll	Sempre moderato	
Прогулка	d-moll	Tranquillo	8+2
5. Балет невылупившихся птенцов	F-dur	Vivo leggiero	
6. Два еврея	B-moll	Andante	
Прогулка	B-dur	Allegro gusto	8+13+3
7. Лиможский рынок	Es-dur	Allegro vivo	
8. Каткомбы	H-moll	Largo	
С мертвыми на мертвом языке		Andante non troppo	
9. Избушка на курьих ножках		Allegro con brio	
10. Богатырские ворота	Es-dur	Allegro alla breve	

«Прогулка» в визуальном, как впрочем, и в музыкальном, плане выполняет роль своеобразного междудействия. М. П. Мусоргский в беседе с В. Стасовым отмечал, что здесь он изобразил самого себя прохаживающимся по выставке и рассматривающим произведения покойного друга. Однако исследователи не считают эту пьесу автопортретом. Тема имеет исключительно обобщенный характер, чему во многом соответствует музыкальный язык: переменный размер (5/4 и 6/4), мелодические трихордовые интонации, спокойное, мерное движение, фактурно-гармоническое строение в русле русских эпических тем.

Тема «Прогулки» неоднократно возвращается на протяжении цикла, изменяя свой первоначальный облик. Ее звучание наполняется то светом, то грустью, то мрачной затаенностью, в зависимости от содержательного наполнения тех картин, к которым она примыкает. Апофеозом этой темы становится финальная пьеса с колокольным звоном. Эпическое начало в «Богатырских воротах» расцветает в полную мощь – как некий символ национального «богатырского» духа.

В визуальной трактовке «Прогулка» также в своем роде системно организует направление сюжета. Первая «Прогулка» представляет основную визуальную анфиладу, где развешено множество картин, играет оркестр и на своеобразную «авансцену» выходит главный герой. Его личность изначально непонятна. Вскоре становится ясно, что он совмещает сразу несколько сюжетно-смысловых функций. Прежде всего, это персонаж, вокруг которого выстраивается вся сюжетная линия фильма. Его дальнейшие перемещения в пьесах-«клипах» следуют какой-то собственной логике. При этом остается загадкой, насколько его «странствия» обусловлены внутренней мотивировкой.

Сам ли он является создателем всего визуального буйства, либо он наблюдатель, а его путешествие – лишь навязанная кем-то извне последовательность событий.

Кроме того, поскольку он выделен как персонаж, бродящий по галерее, возникает предположение о том, что он – своего рода «рассказчик» историй. А может он их творец? Примечательно, что его внешний облик свидетельствует о статусном превосходстве над музыкантами-исполнителями.

Фигура дирижера-героя может быть трактована как знаковая, как главный символ музыкальной власти. Тогда образ главного героя – это символическое обобщение демиурга, креатора, творца. То есть фактически – это «лик автора», его обобщенное олицетворение, хотя, конечно, к Мусоргскому и Гартману это не имеет отношения.

В звучании заключительных тактов «Прогулки» происходит преобразование главного персонажа: он принимает новый внешний облик, в котором в дальнейшем «путешествует».

Уже на этом этапе заметно, что визуальный ряд «Прогулки» не соответствует имманентно-музыкальному содержанию.

«Гном» Мусоргского – это метафорическое изображение щипцов для раскалывания орехов на картине Гартмана. Этому образу соответствует скачкообразная, хроматизированная мелодия, ритмические перебивки, которые временами превращаются в жалобные интонации.

Визуальная составляющая первого «клипа» олицетворяет мир потаенных страхов, скрытых эмоций, воплощенных через соответствующие образы: угрожающие силуэты, словно вырывающиеся из мерзко-зеленого пола (последние диссонансные аккорды), словно из-под земли прорывается нечто, оказывающееся вдруг человеком. Возможно, идея состоит в воплощении страха как явления исключительно субъективного и надуманного?

Некоторые образные параллели между музыкальным и визуальным содержанием провести можно лишь условно.

На протяжении звучания «Прогулки» герой проходит к следующей картине, что в общем соответствует музыкально-драматургической логике, однако с собственно музыкальным содержанием не совпадает категорически.

«Старый замок» Мусоргского олицетворяет собой поэтическое восприятие средневекового замка: постоянное возвращение к основному тону вносит неповторимый оттенок покорности, хотя вариантное развитие постоянно ее изменяет, сопровождение, при этом, имитирует лютневое звучание, и создает собственный выразительный подголосок.

Отчасти наполнение визуального ряда соответствует музыкальной образности. Изображается старинный замок, где героя ожидает светлый женский образ, воспетый еще трубадурами. В данном случае это красавица в белоснежных одеяниях, чей неземной лик служит предметом душевных грез героя. То есть в визуальной трактовке – это символ далекой, нереализуемой мечты.

«Прогулка», не внося сюжетных изменений, подводит героя к следующей картине.

«Тюильрийский сад» в художественном прочтении Мусоргского, как принято считать, изображает игру и ссору детей в одном из городских парков Парижа. Скерцозная «нотка» музыкального высказывания создает значительный контраст предшествующим пьесам.

Визуальное же прочтение изображает бегущих по зеленой поляне детей с цветными лентами в руках, и огромное яйцо, катящееся за ними. При этом оно прокатывается по лежащему неподвижно телу, которое вдруг оказывается героем, помещенным в гроб. Дети накрывают его голубым покрывалом.

Что же может символизировать данный визуальный ряд? Возможно, это некий символ будущего, неизбежного наступающего, в какое бы внутреннее «средневековье» герой не прятался.

Следует отметить, что визуально-смысловое содержание этого «клипа» вступает в явный конфликт с музыкальным, не просто формально заменяя его другими образами, а полностью переворачивая значение изначальных.

«Быдло» Мусоргского – это личное восприятие изображенной на картине Гартмана польской телеги на огромных колесах, запряженной волами. В грузно-унылом музыкальном повествовании отражен почти зрительный эффект приближения-удаления, что воплощено и визуально. Однако

визуальный ряд данного «клипа», пожалуй, имеет самое негативное наполнение. С одной стороны, «быдло» – это два быка, тянущие огромную телегу, а с другой – символ смерти: в повозке лежат обнаженные человеческие трупы. Интересно, что в кульминационный момент пьесы (*con tutti forza sempre pesante*), скрывающее их покрывало уносит ветром, и смерть предстает перед нами во всей своей неприглядной наготе.

Новое проведение «Прогулки» знаменует сюжетное развитие: герой, словно проснувшись, осознает пережитое, глядя на покосившуюся картину.

Контрастным сопоставлением вводится визуальный ряд «Балета невылупившихся птенцов». На рисунке Гартмана, как известно, изображены балетные костюмы в виде яичных скорлупок, Мусоргский же создал грациозную миниатюру скерцозного характера. Особую легкость музыке придают украшения (трели, форшлагги), а также «невесомость» высокого регистра.

Визуальный, как и музыкальный план, отражают своеобразную несерьезность, «кукольность» происходящего. Этот клип полон светлых образов, таких как танцующие куклы, которые, впрочем, словно приросли к основанию. Возможно, это символизирует невозможность внутренним мечтаньям вырваться вовне (вновь налицо преломление музыкальных образов Мусоргского, однако, в измененном варианте).

«Два еврея, богатый и бедный» – переломный с точки зрения визуальной драматургии момент.

Музыкальный язык Мусоргского обнаруживает воздействие речевых интонаций. Это и музыкальный портрет и диалог одновременно: вначале музыкальную характеристику получает богатый еврей, представленный решительными, жесткими интонация-ми, затем бедный. – суетливый и как бы «просящий».

Визуальный ряд очень специфическим образом отражает смысловую бинарность в названии «два еврея». Герой, путешествующий по картинным сюжетам и герой-дирижер вновь становятся единым целым, словно они являются двумя разными гранями одной личности. Первый – автор, пребывающий в творческих грезах, в мире своих творений (герой, путешествующий из «клипа» в «клип»), второй же – статусное воплощение творца-демиурга (дирижер). Визуальный мотив зеркала это подтверждает – две ипостаси видят друг друга посредством зеркального отражения.

Интересно, что продолжение названия пьесы – «богатый и бедный» – дает повод для подобного поворота в визуальном сюжете. Один из персонажей («богатый») словно перерастает себя, его облик становится почти карикатурным, герой-дирижер же («бедный»), напротив, кажется на его фоне ничтожным. Возможно, «творец», пребывая в фантазиях-грезах, перестает узнавать себя, погрузившись в измененную, «искаженную реальность» и теряя связь с реальным миром. Осознав происходящее, он цепляется за свое отражение. Характерно, что визуальные действия совпадают с музыкальными деталями, придавая им дополнительный смысл.

«Лиможский рынок» в музыкальном плане является одним из наиболее скерцозно-жизнерадостных номеров цикла. Считается, что он изображает безостановочную трескотню лиможских торговков на рынке, переданную инструментальными фигурациями в быстром темпе.

Визуальный план «Лиможского рынка» продолжает линию «кукольных сцен». В данном случае куклами являются герой-путешественник и его идеальная возлюбленная, появлявшаяся ранее в «Старом замке». Они кружатся в танце. Вновь мы видим полное расхождение трактовок, но примечательно, что реминисцентный визуальный образ (идеальная возлюбленная) авторы заимствовали не из «Балета невылупившихся птенцов», что с точки зрения музыкально-образной драматургии было бы возможным, а из номера, который с музыкальной точки зрения не имеет связи с «Лиможским рынком». Налицо автономизация визуального текста, независимость его от музыкального.

Визуальный финал «клипа» оказался непредсказуем: «идеальная возлюбленная», словно закружив героя, опускает его неподвижное тело и, переступив через него, уходит. Мечта ли убивает своего создателя, понимание ли нереальности происходящего (недаром персонажами являются куклы), но очевидно это переломный момент визуальной драматургии, так как после переворота в сознании («Два еврея») герой словно погружен в осмысление реальности–нереальности своих грез. Расхождение же музыкальной и визуальной трактовки впервые выражено столь отчетливо.

«Катакомбы» Мусоргского рисуют образы римских подземелий. Музыкальный контраст с «Тюильри» усиливает ощущение зловещей мрачности, безысходности. Словно застыв, диссонансные аккорды музыкально оформляют своеобразное погружение в пространство смерти.

Визуальный ряд «Катакомб» также транслирует смысловой мотив подземелья, но в ином ключе. В этом подземелье все перевернуто – каждый объект существует в обычном и перевернутом изображении. В данном случае, визуальнo-смысловая идея продолжает затронутые ранее смыслы, осознания главного персонажа себя в двух ипостасях. Визуальный контекст «С мертвыми на мертвом языке» продолжает линию «Катакомб».

«Избушка на курьих ножках» рисует фантастические образы, тем более что программное название задает настрой на восприятие сказочного образа Бабы-Яги.

Визуальная составляющая же полна метаморфоз. Вновь отображается тема двуликости, но уже в несколько ином ключе. Феерическая фантазмагория, заложенная в музыке Мусоргского, имеет специфическое отображение и в «клипе» – как перевоплощение женского демонического облика в мужскую «дьявольскую» сущность. Это можно трактовать по-разному, но такое преобразование (направляется параллель с образом двуликого Януса) дает мощный кульминационный толчок к финалу.

«Богатырские ворота» звучат апофеозом цикла. Разумеется, программная образность Мусоргского и визуальный ряд находятся в явном несоответствии – их роднит только пафос финала, – но колокольные образы являются характерным мотивом видеоряда. Визуальные реминисценции из других видеонамеров еще раз подчеркивают несхожесть музыкального и визуального контекстов, ведь в пьесе Мусоргского таковые отсутствуют.

Таким образом, визуальный фон, будучи частично связан с музыкальным содержанием, совершенно по-иному трактует вложенный музыкальный смысл. Переосмысление происходит за счет наложения дополнительного смысла. «Картинки с выставки» из сюжетного цикла миниатюр фактически превратились в музыкальный повод для создания визуального контекста. Автор в нем является не просто творцом, создателем. Он выводит, изображает себя в нескольких ипостасях, где одна его устрашает, вторую же он вынужден принять как основную. Примечательно, что фигура автора не персонифицирована – это не Мусоргский и не Гартман, это некий «дирижер», управляющий музыкальным и, соответственно, и визуальным процессом. Без его участия не продвигается сюжет. Визуальная драматургия при этом в значительной мере автономна от музыкальной: если в цикле Мусоргского в центре находятся «Балет невылупившихся птенцов», то в визуальном решении этот «клип» преломляет уже очерченные ранее сюжетные мотивы («Гном», «Старый замок»).

Такое художественное толкование бессмертного творения Мусоргского хотя и спорно, но чрезвычайно интересно своей закодированностью.

Возвращаясь к проблеме визуализации академической музыки, можно констатировать, что при всей художественной ценности окончательного «продукта», его собственно музыкальное содержание (очевидно программное) оказывается неизбежно искаженным.

Проблема эстетической трансформации академической музыки в рамках ее визуализации чрезвычайно интересна. В современной ситуации, когда массовая коммуникативная среда формируется преимущественно видеоканалом, существенной является тенденция к видеотрансформации иносистемных текстов. Визуализация «музыкальной классики» осуществлялась с целью ее популяризации и распространения посредством медиа-пространства.

Литература

1. Кириллова Н. Экранное искусство в системе гуманитарной подготовки специалистов. – Екатеринбург, 1992.
2. Кракауэр Э. Природа фильма – М., 1974.
3. Найдорф М. Об особенностях музыкальной культуры массового media-пространства // <http://www.countries.ru/librari/.htm>
4. Рапацкая Л. История русской музыки: От Древней Руси до «серебряного века». – М., 2001.