

IX. Muzica de popularitate

УВЕРТЮРА МАКСА ФИШМАНА В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ И ТРЕТЬЕГО ПЛАСТА

*UVERTURA DE MAX FIȘMAN ÎN CONTEXTUL INTERACȚIUNII TRADIȚIEI
PROFESIONALE EUROPENE CU STRATUL AL TREILEA*

*OVERTURE BY MAX FIȘMAN IN PRFOFESSIONAL EUROPEAN MUSIC
AND THE THIRD LAYER INTERACTION CONTEXT*

ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО,

конференциар (доцент), доктор (кандидат) искусствознания,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Articolul semnat de V. Tcacenco este dedicat creației orchestrale compuse de Max Fishman în 1964: este vorba de Uvertura care în anii '1960 a devenit o "carte de vizită" a renumitei orchestre de jazz condusă de Șico Aranov.

Cuvinte-cheie: *al treilea strat, uvertură, swing, riff*

The article by V. Tcacenco is dedicated to the orchestra opus written by M. Fișman in 1964: it is The Overture which in the 1960s became a "visit card" of the famous jazz orchestra conducted by Șico Aranov.

Keywords: *the third layer, overture, swing, riff*

Музыкальная культура современной Республики Молдова, подобно любой другой культуре европейского типа, представляет собой совокупность самых разных явлений, жанров, видов; в наиболее общем плане исследователи выделяют в ней три составных компонента, три основных пласта: «*профессиональное композиторское творчество*» [1, с. 31], «*фольклор*» и так называемый «*третий пласт*» (термин принадлежит В. Конен).

По определению этого выдающегося российского исследователя, третий пласт суть «*самостоятельный, несмотря на его раздробленность, художественный пласт, представленный своими собственными видами и жанрами, которые чаще всего живут в демократических кругах и не совпадают по своим фундаментальным признакам с двумя другими пластами*» [1, с. 34]. Возникший в XX веке, третий пласт стал «*главным руслом развития массовых жанров, образующих столь важный элемент музыкальной жизни нашего века*» [1, с. 35]. В свою очередь, третий пласт представлен «*двумя крупными, обобщающими видами*» [1, с. 10], в полной мере отразившими духовный строй XX века. Это, во-первых, джаз, своеобразный звуковой символ первой половины века, и рок-музыка, ставшая наиболее ярким феноменом *третьего пласта* во второй половине прошлого столетия.

Несмотря на свою самостоятельность и особую функцию в музыкальной культуре, *третий пласт* все же не существует изолированно; представляющие его различные художественные явления вступают во взаимодействие с *первым* и *третьим пластами*, порождая разнообразные гибриды (*фолк-рок, арт-рок, этно-джаз* и др.). Особенно усилились интеграционные процессы в XXI веке, когда антагонизм музыкально-стилевых сфер остался далеко позади, в недрах истории музыки, а новая идеология постмодернизма ценностно сnivelировала музыкальные феномены самого разного генезиса.

Сегодня интерес к *третьему пласту* со стороны представителей музыкальной культуры профессиональной европейской традиции велик, как никогда. Примером этому в академической музыке Молдовы последних трех десятилетий множество: это и мюзикл Г. Чобану *Врата*, синтезировавший самые разные идиомы третьего пласта, и опыты Л. Гондю в стиле *crossover*¹, и сонористические опусы Ю. Гогу (*Дыхание цветов, Ночной сад* и др.), испытавшие на себе влияние *психоделического рока*, т.н. *новой импровизационной музыки*, которой композитор увлекся в 1980-е годы, будучи музыкантом разных молдавских рок-групп, а также участвуя в экспериментальных проектах². Говоря о влиянии эстетики и стилистики рок-музыки, нельзя не вспомнить В. Биткина, автора рок-мюзикла *Урок новейшей истории*, появившегося в 1984 году, первого композитора академического плана в Республике Молдова, блестяще интегрировавшего стилиевые элементы рока в рамках индивидуальной авторской концепции.

Что касается синтеза академической традиции и джаза, здесь бесспорным лидером остается О. Негруца, чей опыт работы в оркестре Шико Аранова, по-существу, определил траекторию всей его дальнейшей композиторской эволюции. Речь идет об ассимиляции стилиевых особенностей джазовой гармонии, фактуры фортепианного джаза 1950-х годов, некоторых метроритмических особенностей, а также тембровых предпочтений его сочинений (фортепиано, кларнет, саксофон). Некоторые джазовые влияния можно обнаружить в опусах В. Ротару, Б. Дубоссарского и др.

Среди композиторов молодого поколения, опирающегося на экспрессивные возможности джаза, выделяется Игорь Якимчук, в сочинениях которого — *Descântece, Blues* и др., — джазовая идиоматика подвергается значительной переработке, синтезируясь с элементами молдавского фольклора и достижениями академической музыки рубежа веков.

¹ *Crossover* - синтез поп-музыки и профессиональной европейской традиции.

² Например, проект спонтанной импровизации с перкуссионисткой Людмилой Амелиной.

Однако у проблемы взаимодействия *первого* и *третьего пласта* в современной отечественной композиторской практике имеется еще один немаловажный аспект. Речь идет об участии молдавских композиторов академической ориентации в процессе создания и исполнения явлений *третьего пласта*. У многих молдавских композиторов имеется опыт работы (композиторский и исполнительский) в жанрах *третьего пласта*. Вот лишь несколько примеров. В. Загорский был соавтором Ш. Аранова в создании кинематографической музыки к фильму *Melodii moldovenești* [2, 877]. Помимо О. Негруца, работавшего в оркестре Шико Аранова, Б. Дубоссарского, артиста оркестра *Букура* в 1965–1967 годах, важно вспомнить того же О. Негруца, В. Вилинчука, С. Шапиро и других, внесших вклад в обогащение репертуара оркестра Ш. Аранова [2, 879]. Что касается рок-музыки, отметим В. Беляева, в юности игравшего в ВИА *Фортина*, Ю. Гогу, участника рок-групп *Модест* и *Провинция*.

Таким образом, можно констатировать, что в Молдове на протяжении всего XX века профессиональные композиторы активно участвовали в развитии джаза и рок-музыки: несмотря на то, что иногда эта деятельность была довольно «законспирированной», она, все же, вносила свою лепту в *профессионализацию третьего пласта* в Республике Молдова.

Настоящая статья предлагает читателю вернуться в начало 1960-х годов, когда была создана *Увертюра* Макса Фишмана для малого симфонического оркестра, произведение, которым оркестр Шико Аранова традиционно начинал свои концертные выступления. По свидетельству современников, увертюра М. Фишмана пользовалась большой популярностью у слушателей. Дата создания произведения, вернее, окончания работы над ним, указана в партитуре самим автором: 6 апреля 1964 года. Партитура и четырехручное переложение были обнаружены нами в персональном архиве вдовы М. Фишмана — Л. В. Аксеновой.

Увертюра Макса Фишмана выстроена в традиционно трактованной сонатной форме, позволяющей массовому слушателю, даже поверхностно знакомому с симфонической традицией, вполне адекватно воспринять основные образы, архитектонику произведения. Короткое вступление, ограниченное мотивом, построенным на восходящих поступенных интонациях (*до-диез-ре-ми-фа*) с акцентированием мелодической вершины более протяженным звуком, призвано актуализировать внимание слушателя.

Тема главной партии вполне атрибутивна для подобного жанра: она моторна, напоминает *perpetuum mobile* благодаря непрерывному движению восьмых, построена на приеме варьирования кратких попевок вращательного характера, обновляемого за счет умеренной хроматизации мелодической линии, смены звуко-высотного положения

мотива, вариантного изменения ступеней и др. приемов. Эта тема не имеет явно выраженной джазовой окраски: скорее, она синтезирует несколько истоков. Это, прежде всего, фольклорная традиция (кружение мотивов вызывает ассоциации с мелодикой быстрых народных танцев), вернее, с тем, как она отражена в молдавской профессиональной музыке того времени. Другим стилевым истоком можно считать образцы советской киномузыки соответствующей эпохи, связанной с передачей движения, скорости. Впрочем, подобная стилевая универсальность оправдана: будучи образцом *музыки бытовой*³, она должна быть понятна массовому слушателю, близка ему.

Композитор мастерски «режиссирует» фактурной плотностью оркестровой массы: так, на с. 2, на долгих звуках струнных в каденционном участке темы главной партии возникает имитационная переключка в партии деревянных духовых: это наивное воплощение свинговой техники риффов, причем, довольно умело примененное. Этот же прием получит свое развитие и на с. 4, где он затрагивает уже не каденционные, а срединные участки формы первого уровня; тем самым, происходит учащение пульсации оркестровой ткани.

В фактурное развитие «зоны» главной партии (а последняя довольно развернута — см. стр. 1–13, цифра 8 партитуры) вовлечены самые разнообразные приемы: дублировки голосов, использование *tutti* в кульминационном участке перед появлением побочной темы (с. 10–12). В построении главной партии ясно прослеживаются три раздела по типу *aba*: так, средний раздел связан с разрежением оркестровой плотности, появлением в партиях деревянных духовых контрастного тематического материала лирического плана (см. цифру 4). Первоначальный тематический элемент не исчезает, а лишь переходит из рельефного плана фактуры в фоновый: тем самым, оркестровое звучание обогащается, насыщаясь многослойностью, элементами единовременного контраста, типичными для оркестрового письма эры свинга.

Ритмическое мышление композитора проявляется в соединении планов, экспонированных разными длительностями (например, на с. 8 объединены по вертикали основной элемент главной партии (равномерное движение восьмыми), контрапунктирующие голоса у фаготов (четвертные); в партиях труб, в свою очередь, появляются два новых элемента — целыми и половинными длительностями. Таким образом, создается вертикаль, в которой одновременно сосуществуют единицы времени разных пропорций, что производит эффект живого, пульсирующего звучания.

³ Автор настоящей статьи не отождествляет понятия *бытовая музыка* и *третий пласт*, понимая их различия. Однако применительно к данному сочинению противоречия в трактовке обоих терминов не существенны: по своим музыкально-стилевым признакам, составу исполнения *Увертюра* М. Фишмана, безусловно, представляет собой явление, относящееся к *третьему пласту*, а именно, к джазу: по своему же онтологическому статусу — к музыке *бытовой*.

Побочная партия — средоточие лирических образов *Увертюры*. В ней в первую очередь происходит смена метроритмического паттерна, основанного на синкопированном ритмическом рисунке. Он не сложен — в джазовой теории такой тип синкопирования считается наиболее простым и носит название *primary rag*. Тем не менее, порученный группе струнных инструментов, этот прием ярко выделяет новую тему, изложенную кларнетами и трубами в высоком регистре, полную «воздуха», пространственных ассоциаций. Ее интонационное строение производно от темы главной, однако, как это принято в сонатной форме, на первый план выходит то, что ранее было скрыто: вместо узкообъемных попевок — мелодика широко дыхания, опирающаяся на интервалы сексты, кварты, вместо движения восьмыми — причудливые ритмические узоры с опорой на длинные выдержанные звуки (половинными, целыми нотами). После движения, суеты главной партии, ее оркестровой плотности в кульминационной зоне побочная партия воспринимается как «оазис» покоя, грациозности, подчеркнутой танцевальности (в противовес моторности главной партии). Вообще же в соотношении партий просматривается и антитеза «массового – индивидуального».

В развитии побочной темы композитор довольно изобретательно применяет приемы контрастной и имитационной полифонии (см., например, с. 17, в партии струнных), переносит ритмический рисунок из партий струнных к ударным инструментам (партия тамбурина на с. 18), варьирует этот же паттерн в партиях медных духовых (там же).

В тональном плане вся зона побочной партии изложена в тональности *Ми бемоль мажор* при основной тональности *До мажор*; данный прием обеспечивает свежее звучание темы и находится вполне в русле джазовых традиций, предпочитающих бемольные строи в силу удобства их исполнения на духовых инструментах.

Разработка представляется чередованием нескольких этапов: первая волна базируется на развитии основного тематического элемента главной партии, обогащенного ритмическими паттернами (синкопы «восьмая-четверть с точкой» у медных духовых, подчеркивание 1 и 4 долей четырехдольного такта в партиях низких деревянных (фагот-контрафагот)). Второй этап разработки использует уже традиционную антитезу: моторного, массового — лирического, индивидуального. Появление новой темы (с. 25) в партии вторых скрипок сопровождается более камерным звучанием (струнные, очень скупо поддержанные медью и, затем, деревянными духовыми). Фактура группы струнных — полифоническая (отметим последовательное изложение темы сначала в партии вторых скрипок, а затем у альтов, воспринимающееся как имитация).

Третий этап разработки (*Marciale*, с. 29), основан на лапидарном марше в тональности *Фа мажор*, несколько утрированном, карикатурном (триоль на второй доле такта слишком драматична, неуместно трагична для подобного характера музыки). Возможно, она позаимствована из траурного марша и несколько выпадает из образного строя произведения. Четвертая фаза (с. 31) вновь возвращает нас к тематизму главной партии и к тем приемам, которые уже были апробированы в сонатной экспозиции; по своему накалу это кульминационная зона разработки, после чего снова следует эмоциональный спад, связанный с появлением лирической темы. Пятая фаза в тематическом плане развивает материал второй (с. 34, *alla breve*).

Таким образом, строение разработки не вполне типично: создается впечатление, что в ней на уровне одного из разделов сонатной формы дублируется вся трехчастная логика сонатности: композитор дважды излагает главную и побочную партии (без хрестоматийного контраста тональности побочной при втором проведении), разделив их центральным эпизодом. Конечно, у такого строения разработки есть еще одно объяснение, кроющееся в природе слушательского восприятия: подобное повторение тем, с помещением в центр раздела, основанного на первичном жанре марша, имеет кларитивную функцию, позволяющую массовому слушателю не заскучать, не устать от музыкального развертывания, с легкостью идентифицировать и запоминать звуковой материал.

В репризе тема главной партии изменена регистрово, благодаря чему звучит более празднично, побочная же излагается в новой тональности *Соль мажор*, тем самым «легитимизируя» сонатный принцип. Кода (ремарка композитора *Risoluto*) насыщена разнообразными эффектными звуковыми приемами (такими, как *glissando* в партии ксилофона, с. 50, или *crescendo* на выдержанных звуках во всех оркестровых группах, с. 51), достойно завершающими это праздничное музыкальное действие.

Подведем итоги нашего краткого анализа. Несмотря на то, то *Увертюра* Макса Фишмана существует лишь в виде нотного текста, записей не сохранилось, анализ партитуры позволяет констатировать, что это сочинение яркое, театральное, насыщенное контрастами, что вполне атрибутивно для жанра оркестровой увертюры. По своему музыкальному языку она демократична, привлекательна для самой широкой аудитории в силу опоры на ритмику бытовых жанров, синтеза элементов молдавского фольклора и «массовой музыки».

М. Фишман демонстрирует прекрасное владение законами слушательского восприятия: драматургия сочинения построена на балансе «изменяемого – неизменного», «громкого – тихого», «мелодического – ритмического», «фонового – рельефного».

Одновременно композитор демонстрирует профессиональное владение законами музыкальной формы, умением увязать тематическое развертывание музыкального материала с четкой, стройной и логически обоснованной архитектурой целого.

Что касается стилевой атрибуции данного сочинения, нельзя утверждать, что *Увертюра* Макса Фишмана целиком опирается на идиоматику джазовой музыки или представляет собой джазовый опус (несмотря на использование отдельных джазовых приемов, как, например, *блок-аккорды*, элементы техники *риффов* и др.). С другой стороны, нельзя игнорировать и исполнительской специфики подобных сочинений: ведь известно, что искусство джазового исполнительства состоит «не в том, что играть, а в том, как играть». При наличии навыков свингового исполнения, в условиях использования джазового инструментария с их богатейшим арсеналом исполнительских приемов, который мог бы заменить инструменты симфонического оркестра, это сочинение вполне могло бы выявить заложенный в нем джазовый потенциал.

Увертюра Макса Фишмана — партитура, сохранившая для нас информацию об одном из лучших образцов *бытовой* музыки своего времени. Ведь, как утверждают исследователи, «в отличие от музыки «художественной», являвшей собой самоценный и самодостаточный объект эстетического творчества и созерцания, эта музыка не дистанцировалась от повседневности. Ценилась не за глубину и мощь художественного мышления или совершенство звуковой архитектуры, а за способность чутко откликаться на эмоциональные запросы всех и каждого, «излить» душу, способность «здесь и сейчас» поднять настроение». [3, с. 756].

Разумеется, с позиций академической музыкальной культуры данное сочинение занимает весьма скромное место в истории, будучи лишь одним из фактов в эволюции отечественного *третьего пласта*, лишь звуковым документом своей эпохи, однако, по нашему глубокому убеждению, этот талантливый и честный документ, в полной мере отвечающим функциям, специфике, роли данного пласта в музыкальной культуре. Именно о нем Б. Асафьев говорит следующее: «музыка, являющаяся настойчивой жизненной потребностью... по своей формально-художественной ценности она — явление обывательское, по своей непосредственной эмоциональной выразительности она — жизненная ценность» [3, с. 757].

Библиографические ссылки

1. КОНЕН, В. *Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века*. Москва: Музыка, 1994.
2. *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris. 2009.
3. ЛЕВИН, Л; УВАРОВА, Е. Бытовая и прикладная музыка. В: *История русской музыки: 1890–1917-е годы*. Москва, 2004, т. 10Б, с.756–803.