

ISSN 1997-0854
eISSN 2587-6341

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2016 / 4 (25)

Проблемы
МУЗЫКАЛЬНОЙ
НАУКИ

MUSIC
SCHOLARSHIP

<http://journalpmn.com>



2016 / 4 (25)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ISSN 1997-0854

2016, № 4

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Д-р иск. **Галина Васильевна Алексеева**, Дальневосточный федеральный университет, Россия

Д-р иск. **Ирина Васильевна Алексеева**, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, Россия

Д-р иск. **Беслан Галимович Ашхотов**, Северо-Кавказский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск. **Дмитрий Иванович Варламов**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Саволлина Паисиевна Галицкая**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Владислав Эдуардович Девуцкий**, Воронежский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск. **Александр Иванович Демченко**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Людмила Павловна Казанцева**, Астраханская государственная консерватория, Россия

Д-р иск. **Татьяна Ивановна Калужникова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р иск. **Михаил Григорьевич Кондратьев**, Чувашский государственный институт гуманитарных наук, Россия

Д-р иск. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Российский государственный социальный университет, Россия

Д-р иск. **Алла Германовна Коробова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р культ. **Александра Владимировна Крылова**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Вера Ивановна Нилова**, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Россия

Д-р иск. **Ирина Викторовна Полозова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Елена Евгеньевна Полоцкая**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р пед. н. **Лариса Георгиевна Сухова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Валерий Николаевич Сыров**, Нижегородская государственная консерватория, Россия

Д-р иск. **Галина Рубеновна Тарасва**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Евгений Борисович Трёмбовельский**, Воронежский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск. **Валентина Николаевна Холопова**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р иск. **Анатолий Моисеевич Цукер**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Оксана Евгеньевна Шелудякова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р иск. **Борис Александрович Шиндин**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Александр Николаевич Якупов**, Государственная специализированная академия искусств, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

Д-р **Ильдар Ханнанов**, Университет Джона Хопкинса, США

Д-р **Антон Ровнер**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р **Эдвард Грин**, Манхэттенская музыкальная школа (консерватория), Нью-Йорк, США

Проф. **Кателло Галлотти**, Консерватория им. Мартуччи, Италия

Д-р **Николас Меюс**, Сорбоннский университет, Франция

Д-р **Кеннет Смит**, Ливерпульский университет, Великобритания

Д-р **Людвиг Хольтмаер**, Фрайбургская Высшая школа музыки (консерватория), Германия

Д-р **Фарогат Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Саттарова, Таджикистан

УЧРЕДИТЕЛИ:

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова – редакция и издательство

Воронежский государственный институт искусств

Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

Адрес редакции и издательства Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.

Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.

ISSN 1997-0854

© Проблемы музыкальной науки, 2016, № 4

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016. Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

Издание зарегистрировано как Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki в Международных базах научного цитирования и реферативных данных Scopus, Music Index / EBSCO, в Международной базе данных Ulrich's Periodicals Directory американского издательства Bowker, в Международном каталоге музыкальной литературы (RILM), Директории журналов открытого доступа (DOAJ), системе European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS).

MUSIC SCHOLARSHIP

ISSN 1997-0854

2016, № 4

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

Dr. **Liudmila N. Shaymukhametova**

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr. **Galina V. Alexeyeva**, Dal'nevostochnyy federal'nyy universitet (Far-Eastern Federal University), Russian Federation

Dr. **Irina V. Alexeyeva**, Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Zagira Ismagilova (Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov), Russian Federation

Dr. **Beslan G. Ashkhotov**, Severo-Kavkazskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Northern Caucasus Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Dmitri I. Varlamov**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Savolina P. Galitskaya**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory), Russian Federation

Dr. **Vladislav E. Devutsky**, Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Voronezh State Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Alexander I. Demchenko**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Liudmila P. Kazantseva**, Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Astrakhan State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Tatiana I. Kaluzhnikova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Mikhail G. Kondratiev**, Chuvashskiy gosudarstvennyy institut gumanitarnykh nauk (Chuvash State Institute of Humanities), Russian Federation

Dr. **Grigoriy R. Konson**, Rossiyskiy gosudarstvennyy sotsial'nyy universitet (Russian State Social University), Moscow, Russian Federation

Dr. **Alla G. Korobova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Alexandra V. Krylova**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Vera I. Nilova**, Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni A. K. Glazunova (Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Irina V. Polozova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Elena E. Polotskaya**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Larisa G. Sukhova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Valery N. Syrov**, Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Nizhni-Novgorod State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Galina R. Tarayeva**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Evgeny B. Trembovsky**, Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Voronezh State Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Valentina N. Kholopova**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Anatoly M. Tsuker**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Oksana E. Sheludyakova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Boris A. Shindin**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory), Russian Federation

Dr. **Alexander N. Yakupov**, Gosudarstvennaya spetsializirovannaya akademiya iskusstv (State Specialized Academy of Arts), Russian Federation

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD OF THE INTERNATIONAL DEPARTMENT

Dr. **Ildar Khannanov**, Johns Hopkins University (Baltimore, MD), United States

Dr. **Anton Rovner**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Edward Green**, Manhattan School of Music, New York, United States

Prof. **Catello Gallotti**, "Giuseppe Martucci" Salerno State Conservatoire, Italy

Dr. **Nicolas Meeüs**, Université Paris-Sorbonne, France

Dr. **Kenneth Smith**, University of Liverpool, United Kingdom

Dr. **Ludwig Holtmeier**, Hochschule für Musik in Freiburg, Germany

Dr. **Farogat Azizi**, Tadjikskaya natsional'naya konservatoriya imeni T. Sattarova (Tajik National T. Sattarov Conservatory), Tajikistan

FOUNDERS:

The Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov – editorial board and publishing house

The Voronezh State Institute of Arts

The Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)

The Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory

The Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

The Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

The Northern Caucasus State Institute of Arts

The Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, Lenina, 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.

License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.

ISSN 1997-0854

© Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki, 2016, no. 4

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian Scholarly Electronic Library (RUNEb): elibrary.ru

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Mass Communications, Connections and Preservation of Cultural Heritage under the testimony of registration: PI No FS 77-66656 from 27.07.2016.

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is 80018.

This edition is registered as "Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki" at International Databases of Academic Citation and References: Scopus, "Music Index / EBSCO," as well as the International Database: "Ulrich's Periodicals Directory" of the Bowker publishing house in the USA, and also at Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), Directory of Open Access Journals (DOAJ), European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS).

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна – академик, действительный член РАН, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан
e-mail: lab234nt@yandex.ru

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор

Научный редактор

Угрюмова Татьяна Степановна – кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии

Международного отдела

Ровнер Антон Аркадьевич – PhD (Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США), магистр музыки Джульярдской школы (Нью-Йорк), магистр музыкальной теории (Колумбийский Университет, Нью-Йорк), кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Администратор журнала

Мингажев Артур Аскарлович
e-mail: journalpnm@yandex.ru

Дизайн: Аскарлов Рашит Наилевич

Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Liudmila N. Shaymukhametova – Academician, Active Member of the Russian Academy of Natural Sciences, Doctor of Arts (Dr. Sci.), Professor, Merited Activist of the Arts of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan
e-mail: lab234nt@yandex.ru

Executive Editor

Elena K. Karpova – Candidate of Arts (PhD), Professor

Academic Editor

Tatiana S. Ugryumova – Candidate of Arts (PhD), Professor, Merited Activist of the Arts of the Republic of Bashkortostan

Editor and Translator, Member of the Editorial Board of the International Department

Anton Rovner – PhD in Music Composition from Rutgers University (New Jersey, USA), MM from The Juilliard School (New York), studies in music theory at Columbia University (New York), Candidate of Arts (PhD) from the Moscow State Conservatory, faculty member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists at the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Administrator of the journal

Artur A. Mingazhev
e-mail: journalpnm@yandex.ru

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учредителей и авторские средства.

Выходит 4 раза в год.

Свободная цена.

Официальный сайт журнала: <http://journalpnm.com>

DOI: 10.17674/1997-0854

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists.

Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board.

The publication is carried out by means of combined monetary contributions of the founders of the journal and the authors of the articles.

Published four times a year.

Negotiable price.

The official website of the journal is <http://journalpnm.com>

Подписано в печать 05.12.2016. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 11,0. Усл.-печ. л. 16,7. Заказ № 160490.

Тираж 150 экз. Полнотекстовая онлайн версия журнала размещена на сайте: <http://journalpnm.com> в разделе «Архив выпусков».

Издательство Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.

Отпечатано на оборудовании печатного салона «Идель Пресс» ООО «Арсис» 450001, г. Уфа, проспект Октября, 7/1.

Тел./факс: +7 (347) 292-11-62,
e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 05.12.2016. Format: 60 x 84¹/₈. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 11,0.

Printing l. 16,7. Order No. 160490. Run of 150 copies.

The full-text version of the journal can be found on the website: <http://journalpnm.com> in the section «Archive of Past Journal Issues.»

Publishing House of the Ufa State Institute of Arts: 450008, Russian Federation, Ufa, Lenin, 14.

Printed on the printing facilities of the printed salon "Idel Press" "Arsis" Co. Ltd 450001, Ufa, prospect Oktyabrya, 7/1
Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Теория музыки

- 6 Казанцева Л. П.**
Понятие интонации
в полифонической музыке
- 13 Напреев Б. Д.**
Ричеркар, ричеркарность,
тонально устойчивая fuga
- 23 Кириченко О. Д.**
Формы немецкой многоголосной песни
XV–XVI веков

Музыкальная культура народов мира

- 30 Пинчуков Е. А.**
Андалусский лад
- 42 Минасянц А. С.**
Преломление античной традиции
в современной музыкальной культуре
понтийских греков

Музыка в системе культуры

- 48 Демченко А. И.**
К проблеме взаимодействия личности
и среды в последних инструментальных
концертах Д. Д. Шостаковича
- 58 Королевская Н. В.**
К проблеме рождения шедевра
в контексте индивидуального стиля.
Малер и Достоевский
- 66 Сафонова Т. В., Фомина З. В.**
Об основаниях оптимизма в музыке
С. С. Прокофьева

Музыкальная культура России

- 72 Тарасов С. В.**
Траектория вокального творчества
Д. Д. Шостаковича
- 79 Крупина Л. Л.**
О полифоническом цикле И. Ельчевой
«24 прелюдии и фуги»

- 85 Логинова И. В.**
«Напев. Рассказ. Танго и Пляска»
А. Хасаншина: между композицией
и импровизацией

Международный отдел

- 90 Demchenko A. I.**
The Regular Laws of the Process of Art History
- 100 Grigory R. Konson / Консон Г. Р.**
The Artistic Revelations of Leo Mazel /
Художественные открытия Л. А. Мазеля
- 117 Beslan G. Ashkhotov**
The Tradition of Polyphonic Singing
of the Adyghes
- 125 Anna I. Shcherbakova**
So that the Spark
of Mozart Would not be Extinguished:
Concerning the Issue of Humanitarization
of the Present-Day Educational System

Музыкальный театр

- 135 Максимова А. Е.**
«Американцы» в России:
опера Е. Фомина и балет К. Каноббио

Музыкальный жанр и стиль

- 142 Коробова А. Г.**
Б. В. Асафьев и отечественная теория
музыкальных жанров
- 151 Кобзева М. С.**
Синтез балета и сюиты
в творчестве Дариуса Мийо

Музыкальное образование

- 157 Коняева М. А.**
Профессиональные заболевания студентов
вузов культуры и искусств и их профилактика
средствами физической культуры

Анонс

- 163** Лаборатории музыкального содержания
(Волгоград) – 10 лет

CONTENTS

Music Theory

- 6** *Liudmila P. Kazantseva*
The Concept of Intonation in Polyphonic Music
- 13** *Boris D. Napreyev*
The Ricercar, The Ricercar Style,
and The Tonally Stable Fugue
- 23** *Oksana D. Kirichenko*
The Forms of German Polyphonic Song
from the 15th and 16th Centuries

Musical Culture of the Peoples of the World

- 30** *Evgeniy A. Pinchukov*
The Andalusian Mode
- 42** *Araxia S. Minasyants*
Interpretation of the Antique Tradition
in the Present-Day Musical Culture
of the Pontic Greeks

Music in the System of Culture

- 48** *Alexander I. Demchenko*
Concerning the Issue
of Interaction between Personality
and the Environment in Shostakovich's Late
Instrumental Concertos
- 58** *Natalia V. Korolevskaya*
Concerning the Issue of the Birth
of a Masterpiece in the Context
of an Individual Style.
Mahler and Dostoyevsky
- 66** *Tatiana V. Safonova, Zinaida V. Fomina*
About the Foundations of Optimism
in Sergei Prokofiev's Music

Musical Cultures of Russia

- 72** *Sergei V. Tarasov*
The Trajectory of Dmitri Shostakovich's
Vocal Music
- 79** *Larisa L. Krupina*
About Irina Yelcheva's Contrapuntal Cycle
"24 Preludes and Fugues"

- 85** *Irina V. Loginova*
"Melody. Narrative. Tango and Dance"
by Azamat Khasanshin:
Between Composition and Improvisation

International Division

- 90** *Alexander I. Demchenko*
The Regular Laws of the Process of Art History
- 100** *Grigory R. Konson*
The Artistic Revelations of Leo Mazel
- 117** *Beslan G. Ashkhotov*
The Tradition of Polyphonic Singing
of the Adyghes
- 125** *Anna I. Shcherbakova*
So that the Spark
of Mozart Would not be Extinguished:
Concerning the Issue of Humanitarization
of the Present-Day Educational System

Musical Theater

- 135** *Alexandra E. Maximova*
"The Americans" in Russia:
the Opera of Yevstigney Fomin
and the Ballet of Carlo Canobbio

Musical Genre and Style

- 142** *Alla G. Korobova*
Boris Asafiev and the Russian Theory
of Musical Genres
- 151** *Maria S. Kobzeva*
The Synthesis of Ballet and the Suite
in the Music of Darius Milhaud

Musical Education

- 157** *Marina A. Konyayeva*
Professional Diseases
of Students of Educational Institutions
of Culture and the Arts and their Preventive
Maintenance by Means of Physical Culture

Announcement

- 163** The Laboratory of Musical Content (Volgograd)
is 10 Years Old



Л. П. КАЗАНЦЕВА

Астраханская государственная консерватория



УДК 781.42

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.006-012

ПОНЯТИЕ ИНТОНАЦИИ В ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Понятие «Интонация» – одно из ключевых в современном музыкознании. Интонация стала достоянием немалого числа фундаментальных исследований (Б. Асафьева, В. Васиной-Гроссман, Н. Герасимовой-Персидской, Я. Йиранека, В. Медушевского, В. Холоповой и др.), а также специализированных музыкальных словарей и справочников [2; 3; 10–12], включая Интернет-издания. В них интонация определяется очень многообразно. Одна из трактовок вытекает из концепции интонации Б. Асафьева. Выдающийся российский учёный отнюдь не был приверженцем раз и навсегда заданной аксиомы. Его шлифовка термина, движение и эволюция мысли запечатлелись в довольно разных высказываниях об интонации. Следуя семантически-культурологическому подходу Асафьева, интонацию правомерно определить как *наименьший образно-смысловый элемент музыки*. Как основополагающие признаки, в нём заявлены принадлежность интонации к содержательной сфере музыки и определённая масштабность – это малая (краткая) единица. Получившее распространение в российском музыкознании, такое понимание станет отправной точкой данного материала¹.

Понятие интонации как у самого Асафьева, так и у его последователей находится в развитии. Один из аспектов такого углубления в понятие – постижение интонации в полифонической ткани. Полифония заставляет вернуться к вопросу о том, как материализуется, звуково «овеществляется» интонация в музыке. Рассматривая этот вопрос, предпримем к интонации несколько подходов.

Первый подход – *структурный*. В его рамках необходимо уточнить, как звуково структурируется интонация в полифонии. Здесь следует учитывать такую специфику полифонии, как ток энергии, непрерывное становление музыкальной мысли, вуалирование цезур. Это качество полифонической ткани отличает её от гомофонно-гармонической, где дружные, ясно и однознач-

но обозначаемые всеми голосами цезуры чётко оформляют собою мотивы и фразы – материальные структуры идеальных смыслов интонации. В полифонии естественно длительное становление без членения на соответствующие интонациям структурные единицы. При этом словесный текст в вокальных произведениях не всегда способен образовывать звуковые структуры, как это происходит, например, в начале мессы «Notre Dame» Г. де Машо, где все голоса долго распевают последний слог слова *kyrie*, а границы между потенциальными мотивами и фразами стираются (пример № 1). Что же в таком случае можно считать звуковым эквивалентом лаконичной смысловой единицы? Ответ видится таким: в полифонии повышается значимость динамических энергий по сравнению с тормозящими, архитектурными, поэтому музыкальная интонация не обязательно кристаллизуется лапидарными мотивами или фразами, для неё вполне естественны и более размытые звуковые очертания.

Другой подход к вопросу о звуковом «овеществлении» музыкальной интонации – *фактурный*. Хорошо известно, что довольно часто звуковое «одеяние» интонации музыканты находят в мелодии и отождествляют интонацию с фрагментом мелодии. Сближение и взаимозаменяемость понятий наблюдается не только в живой практике общения музыкантов. То же, фактически, порой делает и научная мысль. У М. Арановского, В. Белого, В. Ванслова, А. Оголевца, В. Васиной-Гроссман, М. Карпычева, Е. Назайкинского, А. Сохора, Н. Шахназаровой, отчасти Б. Асафьева встречаются понимания интонации как фрагмента мелодии. Например, М. Арановский пишет: «Мелодия есть развёртывающаяся во времени и воспринимаемая как линия последовательность объединённых интонационной связью тонов, обладающая единством структуры и содержания» [1, с. 37]. Здесь уместно вспомнить о том, что свою лепту в формирование «мелодической»

¹ Подробнее о свойствах музыкальной интонации см.: [4, гл. 4 «Музыкальная интонация»].



концепции интонации внёс Б. Яворский, который объясняет интонацию с позиции теории ладового ритма, как наименьшую мелодико-структурную единицу звукового потока, представляющую собой «сопоставление двух различных по тяготению звуков (или моментов) тритонной системы» [9, с. 4], а интонирование – как «принцип осуществления звукового оформления при посредстве интонаций» [8, с. 23]. При понимании интонации как мелодии подчёркивается рисунок линии («восходящая интонация», «кружащаяся интонация», «скачкообразная интонация», «волнообразная интонация»), последовательность мелодических интервалов («секундовая интонация», «терцовая интонация», «интонация кварты», «интонация сексты»), ладовые характеристики (устои и неустои).

Нужно признать, что понимание интонации как фрагмента мелодии имеет исторические корни. Так, известно, что в традиции грегорианского хорала интонацией называли начальную фразу мелодической композиции, поющую соло. В старинной музыке некоторые интонации обрели довольно стабильную мелодическую звуковую форму и стали мелодическими формулами («интонация *lamento*», «призывная интонация», «вопросительная интонация»; риторические фигуры *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*, *passus duriusculus* и др.). Не будем, однако, забывать, что для интонации одноголосие – возможный вид, как правило, в одноголосной ткани. В многоголосии же интонация охватывает весь комплекс выразительных элементов, как считают Я. Йиранек, Л. Мазель, С. Скребков, А. Сихра. Как справедливо отмечает В. Медушевский, «ни одно из явлений аналитической организации музыки [интервал, лад, аккорд, ритм и т. д. – Л. К.] не правомерно отождествлять с интонацией. Но каждое из них становится стороной интонационной формы...» [5, с. 67]. Это положение не исключает возможности того, что какой-либо из компонентов способен по степени художественной значимости превалировать над другими, не исключая их. В такой роли может оказаться мелодия (при нейтрально-фоновом аккомпанементе в многоголосии), гармония (скажем, «именная») и т. д. Допустимыми в связи с этим оказываются производные от базисного понятия «темброинтонация» (С. Слонимский), «гармоническая интонация» (Ю. Кремлёв), «ритмоинтонация» и «интонация динамики и артикуляции» (Ю. Холопов) и др.

Безусловно, в многоголосной музыкальной ткани проблема интонации усложняется. Свои трудности нахождения и атрибутирования интонации таит в себе полифония. Что в ней считать звуковой формой интонации – главный вопрос, имеющий как практическое, так и теоретическое значение.

Помочь ответить на него может понятие полифонии. Как известно, полифония – «вид многоголосия ... представляющий собою сочетание в одновременном звучании двух и более мелодий» [7, с. 432]. Но что при этом происходит в интонировании? Ответ на этот вопрос подсказывает типология полифонии, в частности, основные тематические виды полифонии: имитационная, подголосочная и неимитационная (контрастная).

В *имитационной* полифонии заданная одним голосом музыкальная интонация появляется в других голосах. При этом интонация (напомним: наименьшая смысловая единица) воспроизводится как постоянно варьируемый фрагмент мелодии, демонстрируя такое качество, как полиморфность – множественность звуковых версий одного смыслового ядра. Интонация лаконична, свёрнута, формульна. Варьируя звуковую форму, она может охватить большие временные объёмы (вплоть до целостного музыкального произведения) и тем самым приобрести статус «генерализующей» интонации (В. Медушевский).

Если оценивать результат действия «генерализующей» интонации, то следует сказать, что на основе одной интонации возникает *интонационное поле*, выдерживаемое на протяжении крупного построения или даже целостной музыкальной формы. В хоре *Benedictus* Орландо Лассо вариационные преобразования одной и той же интонации порождают мелодический профиль каждой из хоровых партий и передаются из голоса в голос (пример № 2).

Картина усложняется в том случае, если музыкальную тему составляет не одна, а последование двух или более интонаций и образуется *полиинтонационное поле*. В фуге И. С. Баха *g moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» линейно и имитационно варьируется комплекс из двух интонаций: объединяются в одну фразу или развиваются порознь выразительный лирико-мелодический и двигательный мотивы (пример № 3). В фуге на четыре голоса С. Шейдта таких интонаций три: призывный долго длящийся звук, решительные размашистые кварто-квинтовые шаги и гаммообразный бег (пример № 4).

В *подголосочной полифонии* одновременно с основным голосом звучат другие. При этом единственная интонация также воспроизводится варьированно. Один из образцов подголосочности – напев «Уж вы горы Воробьёвские», записанный фольклористкой Е. Э. Линёвой в Воронежской губернии (пример № 5). Со временем одна интонация может последовательно смениться другой. Соответственно этому происходит смена одного интонационного поля – другим. Горизонтальный вектор развёртывания музыкальной мысли приводит к формированию целостного полиинтонационного поля, как это было в аналогичном случае с последованием имитируемых интонаций.

Наконец, в *неимитационной* или контрастной полифонии мы имеем дело с одновременным сосуществованием разных интонаций. Полиинтонационное поле здесь творится при помощи вертикальной координаты музыкальной ткани. Именно это происходит в трёхголосной инвенции *h moll* И. С. Баха: напевная лирическая интонация постоянно совмещается с настойчивой механистически-двигательной (пример № 6). Одновременное сочетание нескольких интонаций – приём, используемый на стадиях развития (разработка фуги и сонатной композиции) и результирования (реприза и кода фуги, сонатной и трёхчастной композиций), а также в экспозиции многотемной фуги с одновременным показом тем. Он широко применяется и в оперных ансамблях. Так же, как и в имитациях или подголосочности, допустимо сохранение вертикального контраста с последовательным обновлением интонаций.

Сказанное об интонации в имитационной, подголосочной и неимитационной полифонии действительно и для такого сложного вида взаимодействия голосов, как *полифония пластов*. Вл. Протопопов, обративший внимание на это явление, характеризует его следующим образом: «Под “полифонией пластов” разумеется такое одновременное сочетание, где место мелодий могут занять целые многоголосные, многозвучные комплексы, каждый из которых обладает характеристичностью» [6, с. 66]. Исследователь показывает полифонию пластов в операх М. Мусоргского, где параллельно протекают разные действия, в одновременности сосуществуют разные группы персонажей. Она также возникает и в инструментальной музыке наших современников в условиях сверхмногоголосия.

Впечатляющий образец полифонии пластов находим в пьесе «Зорька бьют» из хорового цик-

ла «Пушкинский венок» Г. Свиридова (пример № 7). Здесь друг на друга наслаиваются бесстрастно-застылое приглушённое хоральное пение, далёкий призывный «трубный сигнал» у сопрано и монолог баса. Композитор мастерски объединяет три интонационных поля, добиваясь впечатляющего художественного эффекта. Серьёзный задумчивый монолог приобретает многозначность: это и лирическое откровение умудрённого жизненным опытом человека, из рук которого в вечернем сумраке «ветхий Данте выпадает»; это и жанровая зарисовка, сценка из жизни, в которой малое личное пространство персонажа вписано в большое пространство, наполненное то отдалённым, то приближающимся церковным пением и доносящейся издали военной трубной фанфарой; это и обобщённо-символическое напоминание о смерти (*memento mori*) посредством звуковых знаков – мрачное хоральное пение (словно отпевание) и трубные призывы, возвещающие приход ангелов.

Третий подход к вопросу о звуковом «овеществлении» музыкальной интонации – *семантический*. Здесь наше внимание сосредоточивается на смыслообразовании. Как известно, в полифонии диалектически соединяются две силы: временное становление мысли и её пространственная организация. Если при анализе полифонической ткани пользоваться понятием интонации как фрагмента мелодии, мы будем преувеличивать линейное начало и упускать вертикальную координату. Между тем именно вертикаль важна для смыслообразования интонации в имитации как подражании, каноне, в создании эффекта «эхо», в риторической фигуре «фуга», для построения модели игры. Имитационные вторы в комическом дуэте Папагены и Папагено из финала «Волшебной флейты» В. Моцарта шутливо подчёркивают полное единомыслие персонажей в их семейной идиллии (пример № 8). В первой из фортепианных Вариаций на русскую народную песню «Среди долины ровныя» М. Глинки светлая напевно-элегическая интонация определяет жизнь всех голосов трёх-четырёхголосной фактуры, и «панмелодизм» усиливает лиричность этой музыки (пример № 9).

Ещё более сложно устроена интонация в тех случаях, когда невозможно отдать предпочтение горизонтали или вертикали. При этом интонация возникает в отдельно взятых голосах и в то же время ещё одна «*интонация высшего порядка*» – в соединении нескольких линий. Такое явле-



ние часто в музыке И. С. Баха, где контрастные интонации складываются в новый смысл – не-расторжимое единство противоположностей, олицетворяющее диалектически-противоречивую целостность как модель устройства бытия. В трёхголосной инвенции *f moll* воедино сцеплены три интонации: мерно сползающий вниз бас с фигурой *passus duriusculus*, нервные вопрошения и хроматически заострённые экспрессивные реплики (пример № 10). Приходится фактически говорить об иерархическом образовании интонационного поля с простыми интонациями в каждом из голосов и сложно-составной интонацией, рождающейся в одновременном соединении двух или более голосов.

Соображения о полифоничности как важном смыслообразующем начале интонации возвращают нас к названному ранее ряду понятий «темброинтонация», «гармоническая интонация», «ритмоинтонация», «интонация динамики и артикуляции». Думается, этот ряд следует продолжить. Исходя из того, сколь важной для интонации может быть внутренняя координация голосов в многоголосии, правомерно к названным видам присоединить «полифоническую интонацию», суть которой состоит в переключках, совмещениях и других видах пространственно-временной координации голосов.

С точки зрения смыслообразования в полифонической музыкальной интонации значительный интерес для исследователя представляет такое явление, как *скрытое голосоведение*. Нередко приходится слышать о появляющихся при подобных обстоятельствах скрытых интонациях, и особенно о таких знаковых интонациях, как монограмма Баха (прежде всего в творчестве этого композитора), некоторые риторические фигуры. Описанная ситуация провоцирует музыковеда, и он особой доблестью считает обнаружение подобных скрытых интонаций. Однако на деле они далеко не всегда могут возникнуть.

Звуки, дистанцированные во времени, а иногда и в пространстве (благодаря разным ре-

гистрам и тембрам), ведут себя достаточно автономно. В них возможно усмотреть скрытую гармонию, скрытую полифонию, скрытое двухголосие, скрытое трёхголосие. Вместе с тем их схематическая совокупность не порождает свойств, необходимых для подлинной живой, выразительной интонации. Они остаются неким звуковым каркасом многоголосного полотна и некоторыми свойствами напоминают серию – скорее допускают рациональное вычленение и умозрительную группировку, чем живут как звуковое единство, обладающее собственными жанровыми, стилевыми, эстетическими и другими чертами. Именно это происходит в темах фуг *c moll*, *Cis dur*, *e moll*, *F dur*, *h moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и темах многих других его произведений, а также у его современников Г. Ф. Телемана, Д. Скарлатти, Ф. Поллини и др. (пример № 11). Показательно: рисунок мелодии временами ненадолго разветвляется на скрытые голоса, но это не приводит к появлению в ней лаконичных единиц со своими смыслами, то есть скрытых или тем более явных интонаций.

Таким образом, становится ясным следующее. Интонация «овеществляется» звуковой тканью, и полифония – один из вариантов её «овеществления». Полифоническая ткань обуславливает своеобразную звуковую «материализацию» интонации, здесь возможны как тотальное развитие одной интонации, так и контрапунктирование нескольких интонаций. Длительное вариационно-имитационное или подголосочное развитие одной интонации образует «интонационное поле», а такое же развитие нескольких интонаций или же системное выдерживание контрастного соотношения голосов – «полиинтонационное поле». Высокая смысловая значимость полифонической координации голосов даёт жизнь «полифонической интонации». Наконец, стало очевидным, что в скрытом голосоведении не следует видеть залог неперемennого образования скрытых интонаций.



ЛИТЕРАТУРА



1. Арановский М. Г. Мелодика С. Прокофьева. Л.: Музыка, 1969. 232 с.
2. Интонация // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. Л. О. Акопяна. М.: Практика, 2001. С. 355.
3. Интонация // Римап Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона. М., 2004. С. 355.
4. Казанцева Л. П. Основы теории музыкально-го содержания. Астрахань: Волга, 2009. 367 с.



Пример № 3 И. С. Бах.
Хорошо темперированный клавир.
I том. Фуга *g moll*

Пример № 4 С. Шейдт.
Фуга на четыре голоса

Пример № 5 «Уж вы горы Воробьевские»

Пример № 6 И. С. Бах.
Трёхголосная инвенция *h moll*

Пример № 7 Г. Свиридов. «Пушкинский венок».
№ 7 «Зорю бьют»

Очень медленно, как хорал

Пример № 8 В. Моцарт. «Волшебная флейта»

Allegro

Пример № 9 М. Глинка. Вариации на русскую народную песню «Среди долины ровныя»

Andante

Пример № 10

И. С. Бах.

Трёхголосная инвенция *f moll*

Пример № 11

Г. Ф. Телеман. Фантазия



Понятие интонации в полифонической музыке

Понятие музыкальной интонации трактуется в музыковедении многозначно. Российская наука продуктивно использует его – вслед за Б. Асафьевым – для обозначения наименьшего образно-смыслового элемента музыки. Для музыкальной интонации показательна полиморфность, то есть вариативность звукового оформления. Интонация легче опознаётся в одноголосной мелодии, но её атрибуция доставляет трудности в многоголосной музыке – как гомофонно-гармоническом, так и полифоническом многоголосии. В полифонии звуковое оформление интонации различается в зависимости от характера взаимодействия голосов и – соответственно – от вида полифонии. В имитационной и подголосочной полифонии, как правило, одновременно вибрируют разные звуковые формы одной и той же интонации. Возникает «интонационное поле» или «полиинтонационное поле» – полифоническая ткань, образованная соответственно одной или несколькими интонациями. В контрастной полифонии одновременно звучат разные одноголосные интонации. Похожий результат – одновременное звучание двух или более интонаций – получается при сочетании нескольких многоголосных пластов. Высокая смысловая значимость полифонической координации голосов даёт жизнь – наряду с «темброинтонацией» (С. Слонимский), «гармонической интонацией» (Ю. Кремлёв), «ритмоинтонацией» и «интонацией динамики и артикуляции» (Ю. Холопов) – также и «полифонической интонации».

Ключевые слова: интонация, полифония, полифония пластов, полифоническая интонация.

The Concept of Intonation in Polyphonic Music

The concept of musical intonation has been interpreted in musicology rather ambivalently. Russian scholarship has made productive use of it, following Boris Asafiev, who has become noteworthy for indicating the smallest image-semantic element in music. Musical intonation is characterized by a polymorphous quality, i.e. by its variability of sound appearance. Intonation is discerned more easily in a monophonic melody, but its attribution creates difficulties in multi-voiced music – in both the homophonic-harmonic and the contrapuntal varieties. In polyphony the sound appearance of the intonation varies depending on the character of interaction of the voices and – correspondingly – the type of polyphonic texture. In imitational and supporting-voice polyphony, as a rule, various sound forms of one and the same intonation vibrate simultaneously. What appears is an “intonation field” or “poly-intonation field” – a polyphonic type of texture shaped correspondingly by one or several intonations. In contrasting polyphony different single-voice intonations sound simultaneously. A similar result – the simultaneous sound of two or more intonations – is produced upon combination of several multi-voiced strata. The weighty semantic significance of polyphonic coordination of voices – along with “timbre-intonation” (Sergei Slonimsky), “harmonic intonation” (Yuri Kremlyov), rhythmic intonation” and “intonation of dynamics and articulation” (Yuri Kholopov) – also gives life to “polyphonic intonation.”

Keywords: intonation, polyphony, polyphony of strata, polyphonic intonation.

Казанцева Людмила Павловна

ORCID: 0000-0002-7943-9344

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории и теории музыки

E-mail: kazantseva-lp@yandex.ru

Астраханская государственная консерватория

Астрахань, 414000 Российская Федерация

Liudmila P. Kazantseva

ORCID: 0000-0002-7943-9344

Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music History and Theory Department

E-mail: kazantseva-lp@yandex.ru

Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya

Astrakhan State Conservatory

Astrakhan, 414000 Russian Federation

Б. Д. НАПРЕЕВ

Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

УДК 781.42

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.013-022

РИЧЕРКАР, РИЧЕРКАРНОСТЬ, ТОНАЛЬНО УСТОЙЧИВАЯ ФУГА

О ричеркаре и его разновидностях сказано много. Однако не все грани этого уникального музыкального явления освещены полно. Некоторые вопросы не получили достаточно убедительных ответов, а на некоторые из них ответов нет вообще. Всё, о чем наука уже сказала, повторять нет необходимости, поэтому обратим внимание лишь на особенности этого жанра и некоторые моменты его истории от конца XVI до середины XVII века. Но поскольку трактовка и содержательное наполнение самого термина до сих пор просто необъятны, то уточним сразу: объектом нашего внимания является *инструментальный имитационный ричеркар*, ибо именно он стал основным звеном интересующей нас проблемы.

Главными являются ответы на следующую группу вопросов – когда, почему (по каким причинам) и зачем возник ричеркар? Но важнейший: где «граница» между ричеркаром и фугой?

Некоторые вопросы звучат весьма прагматично и, возможно, вызовут некий эмоциональный протест. В особенности это относится к вопросу *зачем?*

Действительно, подходить к музыке (её формам и жанрам) с такой прямолинейностью не принято. Для музыки обыденность не характерна. Музыка величественно необъяснима. Однако на протяжении веков она сама даёт нам основание относиться к ней и с прагматичных позиций. К примеру, в случаях узкой адресности её творений, к которым можно отнести: жанры церковной службы, увеселений (танцы), торжественных мероприятий (юбилеи, коронации...), военных событий. Следует иметь в виду, что окончательная оценка музыки осуществляется в зависимости не от адреса, а от конкретных её достоинств. Одухотворённость музыки столь велика, что она изначально как бы отвергает попытки ответа на вопрос *зачем?* Тем более, что и ответ не может быть сиюминутно верным. Его правильность «прорастает» постепенно – в ореоле событийного контекста. И лишь время формирует ответ, зависящий от многих факторов, сопровождающих

анализируемое событие. При этом немаловажное значение имеет и «место» того или иного события в общем эволюционном процессе. Однако отказаться от вопроса *зачем?* в нашем случае нет возможности: ведь отношение науки к ричеркару различно и, порой, сильно удивляет.

Так, наука настойчиво утверждает и многовариантно тиражирует в виде неопровержимого постулата мысль о том, что *ричеркар является предшественником фуги*. Такое мнение в чём-то справедливо, но лишь с точки зрения XVIII и более поздних веков. Собственно говоря, с хронологической точки зрения такие утверждения справедливы всегда, ибо любое событие, свершившееся *до*, всегда предшествует тому, что появилось *после*. Однако такое категоричное признание ричеркара предшественником фуги не имеет ни малейшего отношения к пониманию *причин* (для нас чрезвычайно важных) возникновения ричеркара. Мнение (ричеркар – предшественник) основано на знаниях, пришедших к нам много позже – из тех времён, когда соответствующие новаторства ричеркара конца XVI – начала XVII веков действительно оказались важными для фуги (но и не только для фуги). В момент же возникновения ричеркара речи о фуге (если не считать, что каноническую имитацию именовали фугой) не было. И быть предшественником несуществующей полифонической формы ричеркар никак не мог. Поэтому вопросы *когда?* и *почему?* продолжают настоятельно требовать ответов. Таким образом, озвученный постулат не содержит ответов на обозначенные вопросы и не может их содержать. Взаимоотношения же ричеркара с фугой определяются не этой, а иной формулой. Она должна звучать так: *не ричеркар – предшественник фуги, а фуга – последовательница ричеркара*. Указанная в предлагаемом варианте перестановка не нарушает жёсткость логики по отношению к сути явлений, но движет мысль в правильном направлении, поэтому и необходимость поиска границы между ричеркаром и фугой продолжает быть актуальной и обязательной.

Итак, всё по-порядку. Ответ на первый вопрос (*когда?*) особенно важен. Речь в данном случае идёт вовсе не об астрономическом времени (год, месяц...), а о музыкальных особенностях *эпохи*, решительно обострившей необходимость появления жанров и форм, способных отразить насыщенность возникающих новых тенденций и приоритетов в европейской профессиональной музыке. Эта эпоха демонстрирует стремление к отходу от типизированных форм выражения и приближению к формам индивидуализированным. Указанная тенденция оказалась заметной в *мелодико-тематической* сфере: в частности, в постепенном движении к *эмансипации хроматизма*¹, то есть к его равноправию со звуками диатонических ладов. Это в свою очередь отразилось и на судьбах собственно ладовых систем: произошло расширение *восьмиладовой* системы в *глагеевскую двенадцатиладовую*. Запущенный механизм решительных изменений оказал мощное воздействие на музыку конца XVI века и последующих времён.

Поиски индивидуальности в мелодико-тематической сфере неминуемо породили дифференцированность многоголосия фактуры (расчленение его на голоса – мелодически главные, и на голоса – их сопровождающие), сказавшуюся в появлении признаков гомофонности в фактуре с усилением роли вертикали. В этих условиях зарождающийся принцип *basso continuo* не выглядит некоей неожиданностью. Он вполне соответствует «требованиям» фактуры, а терцовая структура вертикали решительно вытесняет некогда главную – *perpetto* – вертикаль.

От признания главенства терцовой вертикали и ощутимой разницы между трезвучиями мажорного, минорного и уменьшённого наклонений «рукой подать» до появления качеств функциональности вертикали и появления чувства самостоятельности логики связей этих вертикалей, часто не совпадающей с логикой мелодического развёртывания.

Всё взаимосвязано и взаимообусловлено. Новаторские изменения в одной сфере мгновенно отражаются в «поведении» других элементов общей системы. Если добавить к сказанному и возникновение повышенного интереса к инструментальной музыке (причём, имеется в виду не только и не столько важность расширения тембровой палитры), то увидим перспективы её возможностей в дальнейшем расширении круга контрастов фактурными средствами.

Это было время, обозримое будущее которого имело контуры приближающейся тональной системы, со всем шлейфом обязательных находок и достижений². Эти кратко перечисленные новаторства в совершенной (даже – совершеннейшей) музыкальной системе XVI века стали мощным стимулом для дальнейшего её развития. Необходимость появления жанра ричеркара – «собира-теля» воедино основных новаций удивительной эпохи – послужила опорой возникновения комплекса причин, среди которых главная связана с появлением понятия «содержания» музыки. Именно – музыки. Ведь основную ответственность за содержание в любом сакральном жанре нёс канонический вербальный духовный текст. О содержании же музыки речи не возникало. То есть налицо ситуация, при которой «...сотрудничество со словом заставляет музыку “потесниться”». [4, с. 46]. Однако с появлением самостоятельных инструментальных жанров возникает серьёзный разговор и о содержании музыки. Но значение вербального текста как фактора формообразования при этом не уменьшилось.

Ричеркар в эпоху барокко, которая поставила «...инструментальную музыку вровень с вокальной» [7, с. 178], стал восприниматься уже не только как арсенал разнообразнейших средств экспонирования и развития материала, но и как некая конкретная форма. Она вобрала основные достижения форм, инспирированных силой вербальных законов, что напрямую указывает на изменение первоначального статуса этой формы, поскольку в вокально-хоровых жанрах XV–XVI столетий *вербальный* текст являлся не только основным носителем «содержания» произведения, но и основным аргументом формообразования.

Примером может служить форма строфического мотета, где формообразующее значение вербального текста весьма велико. Ричеркар охотно принял эту форму, но соединил силу вербальных содержательных аргументов с музыкальными. При этом заметим: во многих чисто музыкальных компонентах музыкального содержания сильны вербальные истоки.

Так сформировалась *ричеркарность* – комплекс признаков ричеркара, обеспеченный богатством его *контрапунктической техники*, использованной как в функции *средств формообразования*, так и в роли *факторов содержательности* в инструментальных жанрах.

Справедливость требует сказать, что сформировался этот комплекс ещё в XVI веке, но



в XVII столетии его функции во многом изменились и – главное – расширились. Таким образом, понятие *ричеркарности* – это не просто некий набор контрапунктических средств. Это ещё и характеристика осознанности использования композиторами определённого количества элементов контрапунктического арсенала в вышеотмеченных функциях. Чем больше этих элементов применялось для создания конкретного произведения, тем выше в нём степень ричеркарности. Уже в ричерках XVI и ряде ричеркаров и ранних фуг первой половины и середины XVII века мы сталкиваемся с многочисленными и целенаправленными обращениями авторов к помощи тех или иных контрапунктических приёмов, обильно предлагаемых самим техническим арсеналом. Все они были созданы практикой XV–XVI столетий, но в XVII доведены жанром инструментального имитационного ричеркара до высшей степени совершенства.

Симптоматично удивительное совпадение развития инструментальных жанров с очередным всплеском интереса к риторическим фигурам вообще и к выделению из них особого типа: музыкальных риторических фигур (МРФ). Общее количественное изобилие таковых в XVI–XVII веках породило иллюзию возможности компенсировать за их счёт нехватку конкретики «содержания» в инструментальных жанрах музыки. Но количество именно музыкальных риторических фигур освобождает нас от веры в них как в некую панацею для определения содержания (см. примечание 5).

Одной из причин появления ричеркара была необходимость динамизации католической мессы. Он вырос из *версетт* (инструментальные – преимущественно органные – вставки). Но всё более укрепляющаяся самостоятельность – структурное совершенство и демонстрируемое им контрапунктическое богатство – приводят к тому, что ричеркар вскоре «покидает» мессу и совершает уверенное шествие по просторам профессиональной европейской музыки. Хорошим примером сказанному могут служить ричеркары Дж. Фрескобальди, возникшие в первой половине XVII столетия. К примеру, в мессах «In Dominicis infra annum», «In festis duplicibus I», «In Festis Beatae Mariae Virginis I» отмеченное выше структурное совершенство формировалось в процессе обращения ко многим вокально-хоровым структурам (строфический мотет), а контрапунктическое богатство связано с широким исполь-

зованием арсенала контрапунктической техники, также накопленного практикой предшествующих веков³. В этом аспекте ричеркар оказался важным жанром, решительно аккумулировавшим все стремительно нарождающиеся новаторские тенденции так называемого «свободного стиля». На ричеркар, как видим, пала ещё и обязанность решения возникающих проблем, связанных с появлением категории «музыкального содержания»: ведь к началу XVII века пополнение арсенала средств достигло того уровня, при котором контрапунктическая техника становится уже и важнейшим содержательным элементом.

Итак, на вопрос *почему* мы тоже ответили (правда, кратко) и даже начали приближаться к ответу на вопрос *зачем*.

Ясно, что ричеркар в настоящем контексте нам важен не только сам по себе. Важно то, во имя чего (*зачем?*) он возник и начал активно функционировать. Музыкальное искусство, движимое имманентными силами, постоянно требовало (и требует) развития всех своих компонентов. Но при этом надо иметь в виду, что указанная необходимость в ричеркаре возникала, определялась с синхронно крепнущей самостоятельностью самого ричеркара. И «разложить» эту связь по причинно-следственным «полочкам» весьма затруднительно. Так, идеи ричеркарности в союзе с имитационной техникой явились силой, а сам ричеркар – достаточно универсальным жанром, который оказался способным в XVI–XVII веках усовершенствовать всю палитру выразительных средств и существенно динамизировать (что и является ключевым в ответе на вопрос *зачем*) процесс формообразования. В этом случае контрапунктическая техника оказалась неким средством, уточняющим многие стороны указанного «содержания». Эти элементы стали не просто деталями арсенала контрапунктической техники, а возможно, персонажами содержания, элементами общей палитры и в ранней тонально-устойчивой вариационной фуге. При этом ричеркарность можно воспринимать как некую своеобразную единицу измерения *музыкального* содержания.

К примеру, Андреа Габриэли (1510–1586) уже во второй половине XVI века в своём знаменитом четырёхголосном «Ричеркаре в g дорийском» (del Primo Tuono), опирающемся на мотетную строфическую форму с тремя мелодиями, демонстрирует богатейшую контрапунктическую технику.

Ричеркар включает семь строф-разделов. Начальные пять строф излагают опорную тему

только по одному разу в каждом голосе. Поскольку законы строфической формы XVI века требуют применения нескольких равноправных мелодий, то Габриэли эти потенциально возможные в качестве самостоятельных мелодии использует как контрапунктирующие голоса-противосложения⁴, причём некоторые из них повторяет, что придаёт им статус противосложений удержанных. На пути к поискам интонационной индивидуальности тем-мелодий композитор совершает отход от принципов строфической формы, что и заставляет его сделать первую тему приоритетной. Тем самым наблюдается тенденция к переходу от многотемного (многомелодического) мотета к однотемному, поэтому и в ричеркаре другие темы уходят в тень и выполняют *функцию* противосложений.

Так, уже в 4-й строфе появляются два удержанных противосложения. Взаимоотношения основной мелодии (темы) с Π_1 и Π_2 контрапунктически варьируются: появляются стретты как у основной мелодии, так и среди противосложений. В 5-й строфе тема и оба противосложения звучат в различных контрапунктических сочетаниях, а строфа 6 обрушивает на слушателя волны всевозможных контрапунктических сочетаний всех трёх материалов со всевозможными их преобразованиями. Так, во всех голосах поочередно (начиная с педальной клавиатуры) звучит основная мелодия (тема) в увеличении. Одновременно с ней в других голосах звучит трёхголосная стретта (с разным временным сдвигом) на эту же тему, но в уменьшении. В качестве контрапункта трём остальным проведениям основной темы в увеличении звучат Π_1 и Π_2 .

Строфа 7 демонстрирует сложнейшие контрапунктирующие сочетания всех трёх материалов в уменьшении. Как видим, ричеркарность щедро раскрыла доступ к своим контрапунктическим запасам. Именно изощрённая контрапунктическая техника позволяет накапливать (и усиливать) между строфами тот накал контрастов, который обеспечивает динамику становления общей формы и наполняет её *музыкальной* содержательностью.

Теперь обратимся к анализу двух ричеркаров Дж. Фрескобальди. В них деяния композитора «...интересны своей целеустремлённой погоней за контрапунктическим идеалом» [10, с. 327–328]. Заметим, что в первом из них («Ricercare cromatico post il Credo» из мессы «In festis duplicibus I») отношения к средствам контрапун-

ктической техники близки манере А. Габриэли, но одновременно отличаются большей устремлённостью к конкретике результатов выразительных (содержательных) возможностей этой техники. Так, с т. 19 начинается совместная экспозиция T_2 и T_3 , но в контрапункте с T_1 . При этом уже в ответе используется контрапункт дуодецимы ($Iv=-11$). Дальше (т. 25) T_1 и T_3 звучат в октавной перестановке ($Iv=-7$). В т. 26 T_1 и T_2 даны во вдвойне-подвижном контрапункте. Начиная от т. 29 и далее в T_3 и T_1 появляются удвоения децимами и терциями; с т. 31 дано четырёхголосие, в котором на T_1 у сопрано накладывается T_2 в нижнюю дециму со стреттой на T_2 в нижнюю ундециму и T_3 во вдвойне-подвижном контрапункте с респостой стретты. С т. 41 начинается третий раздел ричеркара. В нём появляется ещё одна тема – T_4 . Она имитационно (кварто-квинтово) излагается в разных голосах. Это изложение T_4 накладывается на T_1 в увеличении в разных голосах. Ричеркар обнаруживает очевидное стремление композитора к разнообразию контрапунктических соединений четырёх тем, к тому же T_1 выполняет ещё и функцию *cantus firmus*.

Четырёхголосный органний ричеркар из мессы «In Festus Beatae Mariae Virginis I» имеет двухчастную структуру и основан на двух темах. T_1 в своём стремлении к индивидуальности удивительно современна и уже достаточно далека от идеалов мелодики строгого письма: в ней представлены и хроматизмы, и восходящий мелодический скачок на сексту (!). Но взаимодействие T_1 с T_2 и техника их соединений свидетельствуют о начале XVII века. К тому же T_2 вступает в функции противосложения к ответу. Именно в функции, ибо она излагается в свободном голосе, в то время как «настоящее» противосложение продлевает голос первого проведения темы. Эта T_2 вступает в различные контрапунктические взаимоотношения с противосложением и с T_1 . При этом используются все формы подвижных контрапунктов. Аналогичная контрапунктическая ситуация наблюдается и в других ричеркарах композитора. Теперь обратим внимание на чрезвычайно важное обстоятельство: на логику высотных отношений (высотных контрастов) тем и ответов в проанализированных ричеркарах. Они везде кварто-квинтовые и воспроизводят знакомые по имитационной технике XVI столетия каноны, в которых пропоста и респоста часто соотносятся как *лад* и *гиполад* (что в скором будущем уже приведёт к типу соотношений близкому к $T-D$).



Так, в ричеркаре А. Габриэли опорная тема звучит 37 раз. Из них 16 раз *in g*, 20 раз *in d* и только один раз высотные отношения могут быть трактованы как *in a*. T_2 на протяжении всех семи строф высотно одногласно и стреттно излагается так: 26 раз *in g*; 16 раз *in d*; T_3 начиная с 4-й строфы – 21 раз, из них – 7 *in g*, 9 раз *in d*, а с 5-й строфы – 5 раз подчинённо, в качестве дублирующего сопровождения в каком-либо из отмеченных ладов.

В первом проанализированном ричеркаре Д. Фрескобальди высотные отношения также ориентированы только на два уровня: (*in d* и *in a*). И во втором ричеркаре этого композитора высотные отношения те же: то есть ладовые и гиполадовые (*in c* и *in g*), но при этом уже гораздо явственнее прослеживаются будущие $T - D$.

Однако формообразующая роль контрапунктической техники в проанализированных ричеркарах обязана своими отличиями не столько авторским пристрастиям (хотя они очень важны), сколько стремительно изменяющимся во времени (середина XVI века – первая половина XVII века) требованиям к обновлению всех элементов музыкальной системы. В том числе и элементов контрапунктической техники.

Никак нельзя в свете нашего исследования пройти мимо *двух фуг* (так сам автор назвал свои несомненные ричеркары) С. Шейдта (1587–1654) из второй части знаменитой «*Tabulatura nova*» (1624). Первая из них – «*Fuga Contraria*» (заметим, что она уже очень близка к «настоящему» *g moll*, а не к *in g*) гигантских размеров (194 такта на 8/4) демонстрирует явный успех в поиске интонационно индивидуальной темы. Ощущение индивидуальности усилено ответом в обращении. При этом начальная пара (тема – ответ) обнаруживает очень важный интонационный элемент для музыкальной «темы креста»⁵ (так она будет именоваться в скором будущем). При этом возникает типичное обращение, «осью обращения» которого становится терция (!) минорного лада. Одновременно с этим вся фуга – это блестящее торжество ричеркарных контрапунктических хитросплетений различных её материалов. В качестве примет времени и в этом ричеркаре встречаются черты будущих тональных отношений. Однако для экспонирования и развития тем (они звучат около 100 раз, не считая проведений со всевозможными ритмическими преобразованиями и вычленениями...) используются только тональные высоты *in g* и *in d*. Прочие же тональности (точнее – их все

усиливающиеся признаки) обнаруживаются в разделах, связанных с каноническими секвенциями, или при изложении в диатонических ладах.

Одно полноценное проведение *in c* в т. 151–152 легко объяснимо идеей *contraria*: квинта от *g (moll)* вверх даёт *d (moll)*, а квинта вниз приводит к *c (moll)*. Это не нарушает общей единообразной (с точки зрения нашего времени – даже однообразной) – так знакомой по ричеркарам тех лет – ладотональной картины.

Вторая фуга (*G гипоионийский* – 154 такта на 8/4) несколько проще: в ней и количество проведений темы не столь огромно, и масштабы скромнее. Но общий характер, набор средств экспонирования и развития и тенденции к структурной строфичности также разнообразны и многолики. В обеих фугах композитор прибегает к помощи увеличений (двух-, четырёх- и восьмикратных) в различных контрапунктических голосах, наложения на увеличенный вариант уменьшённых вариантов (тип пропорционального канона), контрастов мензур в различных разделах фуг, элементов подражательности (*Imitatio Violistica*).

Большое значение имеет контраст фактур: в обеих фугах присутствуют разделы с последовательным проведением по всем голосам темы в увеличении в манере *cantus planus* (см. ричеркар А. Габриэли) в педальной клавиатуре с резким и близким по времени эффектнейшим разделом, заполненным стремительными звучаниями (*Imitatio Violistica*) восьмых и шестнадцатых.

Во второй фуге обнаруживается опора тоже только на две высотные позиции: *in g* и *in c*. И только однажды (в т. 27–29) в верхнем голосе прозвучала тема в *in d*, уже весьма близком к *D dur* (см. А. Габриэли), появление которого предопределено стреттой.

Итак, мы кратко ответили на поставленные вопросы. Кроме последнего: о границах между ричеркаром и фугой. Ответ на него возможен только при формулировании чётких признаков этих двух (ричеркар-фуга) форм.

Признаки ричеркара:

1. Богатейшая контрапунктическая техника как основа системы контрастов в процессе формообразования.

2. Опора на ладо-гиполадовые (кварто-квинтовые) отношения в качестве основных.

3. Реализация и дальнейшее развитие средневековых структурных (преимущественно мотетных) форм.

Признаки фуги второй половины XVII века:

1. Активно развивающаяся тональная система.
2. Главенство кварто-квинтовой имитации, появление гармонической функциональности и переход от ладо-гиполадовых отношений к тонико-доминантовым.
3. Переход от строфических (мотетных) структур к структурам, в которых *строфа* уступила место *вариации*.
4. Унифицированность вариационной по структуре тонально-устойчивой фуги (трёх- или четырёхчастной по форме).

Первая её часть есть экспозиция с уже знакомыми нам нормами представления тем и их контраста с имитирующими голосами. Вариации же есть изменённые повторения экспозиции. При этом меняются: схема вступления голосов, порядок тональностей звучания тем, появляются новые (неудержанные) противосложения, изменяются связки (их масштабы и материал). В процессе выхода на передовые позиции контраста тональностей как основы средства формообразования формулируются и принципы дифференциации указанных разделов. Так, Л. Бусслер [1, с. 102–105] рассматривает наиболее логичную и соответствующую требованиям того периода схему кадансов: экспозиция – на доминанте, первая вариация – на верхней или нижней медианте (то есть для минора или мажора это параллельная тональность), а вторая вариация – на тонике. Примечательно следующее: говоря о схеме кадансов в фуге второй половины XVII столетия, Л. Бусслер (учёный второй половины XIX века) пользуется терминологией, связанной с тональной системой и рождёнными ею гармоническими функциями.

Так выглядят основные признаки (и их различия) ричеркара и фуги, что позволяет определить границы между ними. Уже анализ двух «фуг» С. Шейдта вплотную подвёл нас к возможности решения вопроса о границе между ричеркаром и фугой.

Музыканты той эпохи, надо заметить, не видели большой разницы между ричеркаром и фугой: явления, знакомые XXI столетию как само собой разумеющиеся, в XVII веке находились в стадии становления, следовательно, и границы между ними не обладали яркой определённой. «Ричеркар и fuga были синонимичны» [5, с. 187].

Речь идёт о терминологической синонимичности. Для такого положения вещей были причины. Но в настоящий момент эта причина (синонимичность терминов) – не главная. Она не существен-

на, тем более, что аналогичные ситуации в терминологических сферах возникали (и возникают) часто. Гораздо важнее причина, которая связана с возникновением тональной системы и появлением ладотонального контраста – этого мощнейшего средства динамизации формообразовательного процесса. Но для начала и середины XVII века значение этого контраста в его чрезвычайно важном качестве было недостаточно осознано, ибо контраст этот распространялся в первую очередь на отношения T – D ещё не отпочковавшиеся от отношений лад – гиполад. Следовательно, и разница между ричеркаром и фугой (с точки зрения причин существенных) просматривается с трудом. Ярким примером сказанному является цикл И. Фробергера «Ричеркар и fuga», созданный предположительно между 1658 и 1660 годами. Это замечательный образец теоретических и практических блужданий, неминуемо сопровождающих процесс возникновения фуги (так называемой тонально-устойчивой) и прочерчивания границы между ричеркаром и фугой.

Так что же есть *ричеркар* и что – *fuga* в понимании И. Фробергера? Исчерпывающего ответа мы не получим, так как и fuga и ричеркар написаны не просто на одну и ту же тему. Тексты ричеркара и фуги совпадают. Разница между ними (если не считать мензур, масштабы которых в фуге в два раза больше) минимальна и несущественна и никак не вызывает ощущения наличия двух самостоятельных произведений.

А если вспомнить, что в терминологической части итальянской теории ричеркар и есть fuga, то станет понятно, почему и С. Шейдт именует свои по всем признакам ричеркары, фугами. На тот момент истории ричеркар выглядел привлекательнее своим изобилием использованных технических средств и возможностью бесконечного творческого преломления этих художественных средств в процессе создания музыкального произведения. Вполне очевидно, таким образом, что в смешении понятий ричеркар и fuga в практике XVII столетия виноваты не И. Фробергер и не С. Шейдт. Причина – в другом: в неполном осознании величия *потенциала тональной системы* (ведь на этот момент она пребывала лишь в состоянии активного становления). Но именно эта сила, стремительно демонстрирующая свои формообразующие возможности и надёжно берущая в свои руки процессы обновлений на всех художественных направлениях европейской профессиональной музыки, становится главным двига-



телем *общей* для всей музыки эволюции XVIII и других (вплоть до нашего времени) веков.

Таким образом, главной в формообразовании ричеркара является разнообразная, изысканная *контрапунктическая техника (ричеркарность)*, а основным признаком формы фуги XVII столетия (позже названной тонально устойчивой) – *тональный план*. Вот где расположена граница между ричеркаром и фугой.

Так fuga, являясь последовательницей изобретательных тенденций ричеркара, открыла огромные формообразовательные возможности тональной системы (тональный план) и дала мощный импульс для дальнейших поисков средств и приёмов формообразования фуги тонально-развивающейся.

Но это тема уже отдельной статьи.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Так, в музыке конца XVI века мы уже слышим хроматизмы в совсем иной функции, нежели во времена предыдущие. Эта тенденция ярко представлена в пятиголосном мадригале Луки Маренцио (1553–1599) «Solo e pensoso» (1599), что требует хотя бы краткого анализа музыки. В мадригале дан длительный восходящий хроматический ход от G до A с нисходящим возвращением к D₂. Художественное значение этого хода подтверждено не только тембром и местом в фактуре (*soprano*), но и равными длительностями (целые в манере *cantus planus*), а также и гармонией только терцового строения. Периодичность смен гармоний, как правило, совпадает со сменой звуков хроматического хода. Лишь в некоторых случаях на одну целую длительность приходится две гармонии. Для смен гармоний композитор использует три варианта соотношений: терцовые, кварто-квинтовые, либо одноимённые (*dur – moll*).

Таким же образом и Джироламо Фрескобальди (1583–1643) уже в начале XVII столетия (1635) в музыке своих вокальных и инструментальных ричеркаров (к примеру, «Ricerca cromatica post il Credo» из мессы «In Festis duplicibus I», «Ricerca dopo il Credo» из мессы «In Festis Beatae Mariae Virginis I») обильно использует хроматизацию.

² Для Иоганна Якоба Фробергера (1616–1667) ричеркар, кроме всего прочего, стал «полигоном» для удовлетворения «... растущих тенденций к тональным экспериментам» [10, с. 328]. Правда, к высказыванию автора цитированной мысли следует отнестись критически. Дело в том, что он имеет в виду Ричеркар *cis moll* № 6 из цикла ричеркаров 1658 года. В нём представлена редко употреблявшаяся тогда тональность, что образует тональный контраст между разными ричеркарами, а не внутри одного ричеркара. Это обстоятельство не позволяет чересчур высоко оценить тональные эксперименты композитора. Однако само по себе появление уже тональности (а не лада с устойчивым *cis*) должно быть оценено по достоинству. В этом отношении гораздо больший эффект экспериментирования в тональной сфере представлен ричеркарами Дж. Фрескобальди. Так, его ричеркар из мессы «In festis duplicibus I» имеет форму, близкую к *basso ostinato*: в

басу дана краткая мелодическая формула, обладающая признаками конкретной ладотональности. Вот её звуки: C, E, F, D, C. Если первое басовое проведение этой фразы квалифицировать в качестве «представителя» *C dur*, то последующие 12 её басовых повторений дадут такой «тональный план»: G, D, A, E, D, G, C, F, B, Es, F, C. Нетрудно понять, что при таком тональном богатстве внутри одного ричеркара демонстрируется гораздо больший тональный эксперимент и, следовательно, с гораздо большей перспективностью в качестве средства (силы) формообразующего процесса.

³ К примеру, Кугие из мессы Палестрины «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» имеет ярко выраженную строфическую структуру. *Cantus firmus*, многократно проведённый у S₂ сам по себе активно демонстрирует богатство технических преобразований мелодического гексахорда: он излагается и в прямом, и ракоходном движении, в увеличении (с прогрессией от двукратного до четырёхкратного) и уменьшении (тоже с прогрессией от четырёхкратно увеличенного «назад» до прямого и двукратно уменьшённого). Во всех остальных голосах одновременно со звучанием C.f. появляются каноны конечные и бесконечные, канонические секвенции, варианты противосложений, вертикальные и горизонтальные перестановки разных контрастных материалов.

⁴ Здесь и далее мы уже будем пользоваться терминологической базой (тема, ответ, противосложение и др.) той будущей формы, которая став последовательницей ричеркара, восприняв и развив его достижения, устремилась в будущее и получила название – *фуга*.

⁵ Сложность вопроса о музыкальных риторических фигурах (МРФ) столь велика, что безусловно требует отдельного глубокого аналитического исследования. Здесь ограничимся лишь следующими размышлениями: да, риторика давно вошла в средневековые Тривиум (в качестве модификата в виде музыки) и Квадривиум. Но принадлежность риторики к музыке носит весьма опосредованный характер. Правда, в XVII веке фугу целиком пытались трактовать (из-за её стремительно крепнущей структурной стабильности) как МРФ [9, стб. 991]. Но вряд ли такая трактовка способна была помочь слушателю

конкретизировать «содержание» этой музыки. Однако очертить некий круг смысловых ассоциаций такая трактовка несомненно могла. Позже возникли попытки трактовки всевозможных повторений мелодических оборотов в теме фуги как элементов МРФ [там же, стб. 979]. Со временем (в ходе исторического движения) явственно ощутимо уменьшение значения МРФ. Оно связано с целым комплексом причин общей эволюции эстетических отношений сторон: жизнь – искусство. Уменьшение, таким образом, инспирировано самой практикой XVI и, в особенности, XVII и XVIII веков. Подавляющее количество (и постоянно увеличивающееся их число) так называемых МРФ (на самом деле к музыке в их первоначальном предполагаемом значении отношения почти не имеющих) постепенно переквалифицировалось в «персонажей» списка музыкальных терминов. В настоящее время эти списки в учебниках по элементарной теории музыки весьма объёмны и имеют определённое значение для уточнения темповых и эмоционально-выразительных характеристик при исполнении музыки и для восприятия её. Однако музыка XVII и XVIII столетий не просто вытеснила многие риторические фигуры из статуса «музыкальных», но и породила ряд действительно «музыкальных» фигур. К таковым музыкальная практика современности относит и так называемую «тему креста».

В музыке предыдущих времён таких интонационно характерных мелодических образований (причисленных нами к МРФ) не было и быть не могло. Парадоксальность ситуации очевидна. Ведь «тема креста» порождена «по прочтении» библейских канонических писаний о житии Христа, а сама музыкальная «тема креста» сформировалась лишь на стыке XVII–XVIII веков. Великие мастера XIV–XVI столетий искренне ярки и выразительны, говоря о страданиях Иисуса Христа в своей подвижнической деятельности. Но музыкальной «темы креста» не существовало. Поэтому она не существует и в их творениях. Как же так? Ведь её щемящая выразительность несомненно сильна и созвучна библейским писаниям. Почему создатели пассионов, месс, духовных мотетов, глубоко чувствовавшие и переживавшие скорбность описываемой ситуации не прибегали к столь убедительной по трагической адекватности мелодической формуле?

Причина парадокса заключается в том, что (повторюсь) этой интонационно-мелодической фигуры в музыке XVI и начала XVII веков не было. И быть не могло! Ведь опорой самых ярких форм «темы креста» служат интервалы уменьшённых септимы и кварты. Этих интервалов в диатонической ладовой системе музыки Средневековья не существовало. Однако по структуре они равны большому сексте и терции (разночтения между натуральными и темперированными системами в настоящий момент в счёт не берём). Следовательно, сила этих мелодических образований не в *структуре* указанных интервалов, а в ладовом *контексте*. Этим «контекстом» явился минор. Не эолийский лад, а именно уже минор. А если точнее, то минор гармонический – продукт музыки конца XVII века. Как видим, такое превращение больших сексты и терции в уменьшённые септиму и кварту стало возможным совсем в другую эпоху – эпоху уже «свободного письма». «Свободное» же письмо, в свою очередь, обозначило путь к появлению в музыке (независимо от влияния МРФ) таких интонационных образований, которые не требуют содержательной словесной расшифровки. И главным виновником этого – буквально революционного – переворота в области музыкальной содержательности стала опера. Многие достижения оперной музыки сформировали достаточно устойчивое представление о содержательности тех или иных интонационных оборотов, ладотональных форм, ритмогармонических построений, которые, перейдя из вокальных (ария, канцона и т. д.) форм в инструментальные, сохранили своё содержательное наполнение. К примеру, интонации вздохов и их инструментальное воплощение в медленных частях симфоний, сонат, концертов (мангеймцы, Моцарт, Гайдн, Бетховен, музыкальный романтизм XIX века). Это было открытием минора, который уже сам по себе стал выполнять функцию МРФ – стал ею. Так была открыта и многократно приумножена огромная эмоциональная сила интонационно обновлённой оперной *Aria lamento*. Войдя в сферу инструментальных жанров, она не только создала оазисы проникновенной, необыкновенно выразительной (порой, скорбной) ранее незнакомой лирики, но и породила новые драматургические отношения внутри жанра и конкретизировала (разумеется, в пределах возможностей самой музыки тех эпох) многие стороны её структуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бусслер Л. Строгий стиль: учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / пер. с нем. С. И. Танеева. 3-е изд. М.: Музыкальный сектор, 1925. 191 с.
2. Дрожжина М. Н., Тончук П. О. О статусе фуги в современном музыкознании // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 28–35.
3. Дубравская Т. Н. Композиционные идеи Моцарта в свете исторической эволюции музыкальной

формы: финал симфонии «Юпитер» // Моцарт в движении времени (по материалам международной конференции). М.: Композитор, 2009. С. 48–59.

4. Кремлёв Ю. А. Интонация и образ в музыке // Интонация и музыкальный образ: сб. ст. М.: Музыка, 1965. 353 с.

5. Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка 1999. 304 с.

6. Напреев Б. Д. О ричеркарности в фуге *C dur* «Хорошо темперированного клавира» (том I) И. С. Баха // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1 (22). С. 13–19.
7. Петраш А. Л. Жанры послеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1975. Вып. 14. С. 177–201.
8. Протопопов В. В. Очерки по истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.
9. Фраёнов В. П. Фуга // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Клдыш. М., 1981. Т. 5. Стб. 975–993.
10. Caldwell, John. *Ricercare* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume Twenty-one. Second Edition. Volume 21, pp. 325–328.
11. Essi, Jürgen. Der Augmentationskanon in BWV 769. Rekonstruktion eines möglichen Kompositionsprozesses // Bach-Jahrbuch. Hrsg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2014. Jhrg. 100. S. 27–43.
12. Ferraguto, Mark. Beethoven à la Moujik: Russianes and Learned Style in the “Rasumovsky” String Quartets // Journal of the American Musicological Society. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2014. Volume 67, No. 1, pp. 77–123.
13. Kim, Minji. Significance Effect of the “Stile Antico” in Hendel’s Oratorios // Early Music. London: Oxford Univ. Press, 2011. Volume 39, No. 4, pp. 563–573.
14. Melamed, Daniel R. Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther und die Music von Giovanni Pierluigi da Palestrina // Bach-Jahrbuch. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2012. Jhrg. 98. S. 73–93.
15. Wilson, Glen. Bach’s “Art of Fugue”: Suggestions for the Last Part // Early Music. London: Oxford Univ. Press, 2014. Volume 42, No. 2, pp. 249–257.



REFERENCES



1. Bussler L. *Strogiy stil’: uchebnik prostogo i slozhnogo kontrapunkta, imitatsii, fugi i kanona v tserkovnykh ladakh* [The Strict Style: Textbook of Simple and Complex Counterpoint, Imitation, Fugue and Canon in Church Modes]. Translated from the German by Sergei Taneyev. Third Edition. Moscow: Muzykalnyy sektor, 1925. 191 p.
2. Drozhzhina M. N., Tonchuk P. O. O statuse fugi v sovremennom muzykoznanii [About the Status of the Fugue in Contemporary Music Scholarship]. *Problemy muzykalnoj nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 2 (19), pp. 28–35.
3. Dubravskaya T. N. Kompozitsionnye idei Motsarta v svete istoricheskoy evoliutsii muzykalnoy formy: final simfonii “Yupiter” [The Compositional Ideas of Mozart in Light of the Historical Evolution of Musical Forms: the Finale of the “Jupiter” Symphony]. *Motsart v dvizhenii vremeni (po materialam mezhdunarodnoy konferentsii)* [Mozart in the Motion of Time (on the Materials of the International Conference)]. Moscow: Kompozitor, 2009, pp. 48–59.
4. Kremlev Yu. A. Intonatsiya i obraz v muzyke: sb. st. [Intonation and Image in Music: Compilation of Articles]. *Intonatsiya i muzykalnyy obraz* [Intonation and the Musical Image]. Moscow: Muzyka, 1965. 353 p.
5. Milka A. P. “Muzykalnoe prinoshenie” I. S. Bakha. K rekonstruktsii i interpretatsii [“The Musical Offering” by I. S. Bach. Concerning Reconstruction and Interpretation]. Moscow: Muzyka, 1999. 304 p.
6. Napreyev B. D. O richerkarnosti v fuge *C dur* “Khorosho temperirovannogo klavira” (tom I) I. S. Bakha [Concerning the Ricercar Qualities in the Fugue in C major from J. S. Bach’s Well-Tempered Clavier Book I]. *Problemy muzykalnoj nauki* [Music Scholarship]. 2016, No. 1 (22), pp. 13–19.
7. Petrash A. Zhanry poslerenessansnoy instrumentalnoy muzyki i stanovlenie sonaty i siuity [The Genres of Instrumental Music after the Renaissance and the Formation of Sonatas and Suites]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of the Theory and Aesthetics of Music]. Issue 14. Leningrad: Muzyka, 1975, pp. 177–201.
8. Protopopov V. V. *Ocherki po istorii instrumentalnykh form XVI – nachala XIX veka* [Essays on the History of Instrumental Forms from the 16th to the beginning of the 19th Century]. Moscow: Muzyka, 1979. 327 p.
9. Frayonov V. P. Fuga [Fugue]. *Muzykal’naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Edited by Yu. V. Keldysh. Volume 5. Moscow, 1981, col. 975–993.
10. Caldwell, John. *Ricercare*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume Twenty-one. Second Edition. Volume 21, pp. 325–328.
11. Essi, Jürgen. Der Augmentationskanon in BWV 769. Rekonstruktion eines möglichen Kompositionsprozesses [The Augmented Canon in BWV 769. Reconstruction of a Possible Compositional Process]. *Bach-Jahrbuch* [Bach’s Yearbook]. Hrsg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2014. Jhrg. 100. S. 27–43.
12. Ferraguto, Mark. Beethoven à la Moujik: Russianes and Learned Style in the “Rasumovsky” String Quartets. *Journal of the American Musicological Society*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2014. Volume 67, No. 1, pp. 77–123.
13. Kim, Minji. Significance Effect of the “Stile Antico” in Hendel’s Oratorios. *Early Music*. London: Oxford Univ. Press, 2011. Volume 39, No. 4, pp. 563–573.

14. Melamed, Daniel R. Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther und die Music von Giovanni Pierluigi da Palestrina [Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther and the Music of Giovanni Pierluigi da Palestrina]. *Bach-Jahrbuch* [Bach's Yearbook]. Leipzig:

Evangelische Verlagsanstalt, 2012. Jhrg. 98. S. 73–93.

15. Wilson, Glen. Bach's "Art of Fugue": Suggestions for the Last Part. *Early Music*. London: Oxford Univ. Press, 2014. Volume 42, No. 2, pp. 249–257.

Ричеркар, ричеркарность, тонально устойчивая fuga

Новаторские тенденции европейской музыки XVII столетия ярко проявились в инструментальном ричеркаре, который сформировал ричеркарность – комплекс признаков ричеркара, обеспеченный богатством контрапунктической техники. Он стал не только важным формообразующим фактором, но и носителем содержательности в инструментальной музыке. Появление ричеркара и завоевание им передовых позиций в XVII веке создало основания для развития ряда инструментальных жанров, среди которых особый интерес представляет fuga.

Существует точка зрения, что ричеркар – это предшественник фуги. В статье выдвигается гипотеза о том, что не ричеркар является предшественником фуги, а fuga становится последовательницей ричеркара. Такая перестановка в паре «причина-следствие» порождает важный вопрос: где граница между ричеркаром и фугой и чем она обеспечена?

Анализ многих ричеркаров позволяет найти эту границу и определить основную причину её появления: становление тональной системы. Она обострила важность высотных отношений между различными разделами формы и, постепенно заменяя традиционные ладо-гиполадовые отношения на тонико-доминантовые, создала условия для появления тональных контрастов – новых и весьма эффективных – в вопросах формообразования.

Fuga XVII века, восприняв технический потенциал ричеркара и воспользовавшись силой тональных контрастов, открыла новую страницу в истории музыки.

Ключевые слова: ричеркар, ричеркарность, мотет, месса, ладовая система, лад – гиполад, тональная система, тональный план, fuga.

The Ricercar, The Ricercar Style, and The Tonally Stable Fugue

The innovative tendencies of 17th century European music were brightly manifested in the instrumental ricercar, which shaped the ricercar style – a complex of traits of the ricercar, furnished with an abundance of contrapuntal technique. It became not only an important form-generating factor, but also a bearer of substance in instrumental music. The emergence of the ricercar and its obtainment of the forefront positions in the 18th century created the foundations for the development of a number of instrumental genres, among which of special interest is the fugue.

There exists the opinion that the ricercar is the predecessor of the fugue. The article brings forth the hypothesis that it is not the ricercar that is the predecessor of the fugue, but the fugue is the descendent of the ricercar. This kind of interchange in the pair of “cause-effect” generates an important question: where does the boundary between the ricercar and the fugue occur, and how is it ensured?

Analysis of a large number of ricercars makes it possible to find this boundary and determine the main reason of its appearance: the formation of the tonal system. It exacerbates the importance of high-altitude relations between the various sections of the forms, gradually replacing the traditional modal-hypomodal relations with tonic-dominant ones, having created the conditions for emergence of tonal contrasts – new and quite effective ones – in the question of form-generation.

The 17th century fugue, having appreciated the technical potentials of the ricercar and having made use of the power of tonal contrasts, opened up a new page in music history.

Keywords: ricercar, ricercar style, motet, mass, modal system, mode-hypo-mode, tonal system, tonal plan, fugue.

Напреев Борис Дмитриевич

ORCID: 0000-0002-3972-2495

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки и композиции

E-mail: naboris@sampo.ru

Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова

Петрозаводск, 185031 Российская Федерация

Boris D. Napreyev

ORCID: 0000-0002-3972-2495

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music Theory and

Composition Department

E-mail: naboris@sampo.ru

Petrozavodskaya gosudarstvennaya

konservatoriya im. A. K. Glazunova

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory

Petrozavodsk, 185031 Russian Federation

О. Д. КИРИЧЕНКО

Новосибирская государственная консерватория

им. М. И. Глинки

УДК 784.15

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.023-029

ФОРМЫ НЕМЕЦКОЙ МНОГОГОЛОСНОЙ ПЕСНИ XV–XVI ВЕКОВ

Вопрос композиционной типологии является одним из ключевых при изучении немецкой полифонической песни (*Lied*) XV–XVI веков. Соотношение вербального и музыкального планов относится к узловым проблемам исследовательской традиции, а способы их координации расцениваются как важнейший жанрово-стилевой показатель. Причём общепринятым является представление о зависимости музыкальной формы от поэтической: «Параметр формы нередко становится главным жанровым показателем. Это относится исключительно к поэтическому строению, поскольку музыкальное является производным и вторичным» [4, с. 107].

Помимо вербального текста и законов его организации, прямым образом влияющих на музыкальную форму песен, важнейшим их конструктивным элементом является *cantus firmus* как целостная тексто-музыкальная структура: «Напев задаёт интонационный план и протяжённость формы, композиция представляет собой фактурно-гармоническую обработку напева» [2, с. 67]. Все авторы многоголосных *Lieder* строят их в прямом соответствии со структурными особенностями *cantus prius factus*’ов. Нелучапно Георг Форстер в предисловии к собранию «*Frische Teutsche Liedlein*» (1539–1556) подчёркивал, что он «издавал песни не ради текстов, а ради композиции» [8, S. 108]. В целом композиции песен определяются строением тенора, которое в большинстве случаев не модифицируется. Исключением являются некоторые образцы *Volksliedweise* – песен на основе фольклорных цитат. В них встречается несколько более свободное обращение со структурой тенора¹: повторение всех строк или их группы, транспонирование, частичные повторения, приводящие к «расширенному образованию тенора (*Erweiterungsbildung*)» [12, S. 457].

В немецкой музыковедческой литературе проговариваются общие закономерности формообразования *Lied* [14], причём почти ис-

ключительно на уровне вербального текста. Вопросу композиционных решений придаётся периферийное значение, главное же – анализу структуры тенора и способам работы с ним. Так, Х. Мозер и К. Гудевиль подробно рассматривают закономерности структурирования тенора и его возможные модификации, однако изолированно от общей композиции песен [12; 13]. Х. Мозер указывает на некоторые структурные особенности песен Пауля Хофхаймера.

Типологию форм ренессансной *Lied* в связи с её стилевыми разновидностями разработал К. Гудевиль [12], связав тип обработок *Hofweise* (придворный напев) исключительно с бар-формой, а *Volksliedweise* – с *Reihungsform* (строфическая форма), под которой понимаются различные пути реализации композиционного принципа, основанного на сопоставлении частей. Правомочность этого заключения, однако, не подтверждается материалом. Н. Симакова [6, с. 122–124] предлагает следующую типологию форм *Lied*, не включая в поле своего зрения, как и другие исследователи, разновидности и модификации бар-формы: 1) куплетно-строфическая форма с куплетом в бар-форме; 2) циклические (двух–четырёхчастные) формы.

Во избежание терминологической путаницы необходимо уточнить и конкретизировать прежде всего понятие *Reihungsform*². При некоторых различиях в его понимании отдельными немецкими авторами большинство подразумевают широкий спектр структурных моделей и относят к этому принципу твёрдые формы песенно-танцевальных жанров, а также строгие вариации и даже сквозную форму³. Главным критерием *Reihungsform* является трактовка строфы как целостной структуры, чему не соответствует, например, тернарная строфа бар-формы. В произведениях исследуемой культуры этот архитектурный принцип адекватно реализуется в куплетно-строфической форме с неделимой, целостной строфой, в которой решено большинство обработок *Volksliedweise*.

Мы разделяем методологическую позицию Н. Симаковой и Т. Сорокиной [7, с. 6], согласно которой встречающееся иногда принципиальное разделение бар-формы и куплетно-строфической формы в целом неправомерно, так как первая является частным случаем второй, характеризуясь особой устойчивостью тексто-музыкальной строфы, неоднородным структурированием строфы и ясной функциональностью её разделов.

Пристального внимания требует и вопрос существования признаков так называемых сквозных форм в культуре *Lied*. Несмотря на то, что на протяжении XVI века объём сквозных композиций в европейских вокальных жанрах постоянно нарастает, в многоголосных *Lieder* этот вид встречается весьма редко: чаще он свойствен обработкам *Volksliedweise*. Собственно сквозная форма в полифонической *Lied* характеризуется наличием одной развёрнутой строфы, с её масштабностью, нерегламентированной организацией и свободной рифмовкой. В связи с этим зачастую выделить сквозную композицию как таковую весьма затруднительно. С большой осторожностью можно говорить о сквозных формах, поскольку во многих песенниках фактически многострофные *Lieder* нередко представлены одной строфой, как правило, имеющей внутреннее сквозное строение.

Анализ полифонических *Lieder* показывает, что область *Reihungsform* дифференцируется на куплетно-строфическую, сквозную и циклическую формы. Обработки *Hofweise* и *Volksliedweise* достаточно определённо атрибутируются по поэтическому тексту, по параметру же формообразования прямой закономерности не существует: помимо обозначенных К. Гудевилем композиционных решений, *Volksliedweise* нередко созданы в бар-форме, а *Hofweise* – в других видах куплетно-строфической формы.

В куплетно-строфических формах реализуются различные принципы внутреннего строения строф и строк: 1) безрефренные формы (бар-форма и её разновидности; форма с целостной строфой и «мадригальная» форма); 2) рефренные формы (рефрен-строфа; рефрен-строка).

Бар-форма, сложившаяся в лирике миннезанга, осталась ведущим типом композиции в песнях мейстерзингеров и в полифонической *Lied* XV–XVI веков, в чём можно усмотреть стремление к удержанию основных структурных принципов куртуазной поэзии. Особенно

этот тип строения характерен для *Hofweise*, но нередко встречается и в *Volksliedweise*.

Число строф в текстах *Hofweise*, как и у мейстерзингеров, предпочиталось нечётное, – чаще три, есть также образец пятистрофной песни («Zucht, Ehr und Lob» Хофхаймера). Количество строк в строфах колеблется от 6 до 14. Число строф в обработках *Volksliedweise* вариабельно и может представлять как одну строфу, так и более, с количеством строк от 8 до 12. При этом количество строф не всегда достоверно, поскольку нередко издатели сознательно не включали полное число строф, сокращая их, возможно, ради экономии места. Только Каспар Отмайер и Георг Форстер всегда приводят не менее трёх строф.

Все строки почти равной длины, как правило, четырёх- или семи-, восьмисложники. Важно то, что в текстах *Hofweise*, как правило, строки короткие – четырёхсложники. Наблюдается общая закономерность: последняя строка каждого штоллена и абгезанга почти в два раза длиннее предыдущих, соответственно – восьми- или чаще семисложник; в ритмическом плане она уравнивает всю композицию или её раздел, как в песне Лоренца Лемлина «Es ist ein Frag und große Klag»:

текст	a ₄ a ₄ b ₇	c ₄ c ₄ b ₇	d ₄ d ₄ e ₇	f ₄ f ₄	e ₇ e ₇
музыка	<u>ABC</u>	<u>ABC</u>	<u>DEF</u>	<u>GH</u>	<u>IJ</u>
	A	A		B	

В *Volksliedweise* длина строк в целом более разнообразна, – как двух- и четырёхсложники, так и пяти-, шести-, семи- и восьмисложники. При этом для данного типа не характерны более длинные заключительные строки или их удлинение незначительно (например, девятисложник после семи- и восьмисложников), например, «Die mich erfreut, ist lobenswert» Эразма Лапициды:

текст	a ₅ b ₈	a ₅ b ₈	c ₈ c ₈ c ₈	d ₄ d ₄ d ₈
музыка	<u>AB</u>	<u>AB</u>	<u>CDE</u>	<u>FGH</u>
	A	A		B

Штоллены *Hofweise* чаще строятся как терцеты со схемой рифмовки *aav* или *avc*. В основе штолленов *Volksliedweise* обычно лежит двустрочник (*aa* или *ab*). Однако жёсткого размежевания в этом отношении всё же не наблюдается, отклонения от норматива достаточно распространены (например, катрены в «Tröstlicher lieb» Пауля Хофхаймера, «Zucht, Ehr und Lob, Auf gut gelück» Генриха Финка).



Ауфгезанг в музыкальном отношении представляет собой, как правило, периодичность из двух тождественных штолленов. В некоторых песнях имеется незначительное варьирование музыкального материала во втором штоллени, например, в «Ich armer Mann» Орландо ди Лассо:

текст	a ₈ b ₇	a ₈ b ₇	c ₈ d ₇	a ₈ d ₇ d ₇
музыка	$\frac{AB}{A}$	$\frac{CA}{A^1}$	$\frac{DE}{B}$	$\frac{FGA^1}{B}$

В песне Ханса Лео Хасслера «Ach süße Seel» также во втором штоллени варьируется материал первого, но несколько иначе: начала штолленов полностью идентичны, продолжения различны, тем ярче прослушивается начало абгезанга. Кроме того, абгезанг значительно превышает величину ауфгезанга, расширяясь путём повторения вербального текста (строки 10–12 и 13–15, с минимальным изменением: в первом случае «bei Nacht und Tag...», во втором – «bei Tag und Nacht...»), а также начального мотива сопрано того же абгезанга с вариационным продолжением:

текст	a ₄ a ₄ b ₇	c ₄ c ₄ b ₇	d ₄ d ₄ e ₈	f ₃ f ₃ f ₃	f ₃ f ₃ f ₃	f ₇
музыка	$\frac{ABC}{A}$	$\frac{ABD}{A}$	$\frac{FFG}{B}$	$\frac{HCEF}{B}$	$\frac{HCEF}{B}$	$\frac{C}{B}$

В отдельных случаях разрастание и неоднородное строение абгезанга с выделением внутренних подразделов приводит к появлению «кодowego» этапа, как, например, в песне Стефана Маху «Wer edel ist zu dieser Frist», где семисложники заключительного раздела на ритмическом уровне и на уровне рифмовки репризны по отношению к строке 9. В музыкальном плане этот этап основан на новом материале и ясно отделён от предшествующего аккордовой фактурой и паузой во всех голосах:

текст	a ₄ a ₄ b ₇	c ₄ c ₄ b ₇	d ₄ d ₄	e ₇	f ₄ f ₄ f ₄	e ₇ e ₇
музыка	$\frac{AB}{A}$	$\frac{AB}{A}$	$\frac{C}{B}$	$\frac{D}{B}$	$\frac{EF}{B}$	GG ¹ Coda

Модификации бар-формы, хотя и представлены единичными образцами, всё же не могут быть обойдены вниманием. Форму так называемого репризного бара⁴ имеет «Ich stund an einem Morgen» Хенрика Изаака:

текст	a ₇ b ₆	a ₇ b ₇	c ₉	d ₇ c ₆
музыка	$\frac{AB}{A}$	$\frac{A^1C}{A}$	$\frac{D}{B}$	$\frac{A^1C}{B}$

Ауфгезанг состоит из периодичности двух штолленов. Первая половина абгезанга – развивающаяся и отличается силлабическим изложением материала, вторая же представляет собой точную репризу второго штоллени. Таким образом, возникает стройная, пропорциональная форма – репризный бар с ясными функциями всех разделов.

Образец обратного бара с общей схемой строения АВВ представляет собой «Wach auff'mun hor» Освальда фон Волькенштейна, где тождественные штоллены звучат после абгезанга:

текст	a ₄ a ₃	b ₅ c ₄	d ₄ e ₄	d ₄ e ₄	d ₄ e ₄ f ₇
музыка	$\frac{A}{A}$	$\frac{B}{B}$	$\frac{C}{B}$	$\frac{C^1}{B}$	$\frac{B^1}{B}$ C

Целостные виды строфы куплетно-строфической формы количественно не уступают песенным образцам, решённым в бар-форме. Как правило, композиции состоят из двух – четырёх строф с нерегламентированным количеством строк. Строфы могут быть как четырёх-, пятистрочными, что более характерно для *Volksliedweise*, так и шести-десятистрочными (встречаются в *Volksliedweise*, показательны для *Hofweise*). Нередко музыкально строфа членится на две неравные полустрофы, функционально соответствующие куплету и «припеву» (музыкальный, но не текстовый рефрен). Наиболее употребительны катрен с типами рифмовки *abcd*, *abab*, *abcb*, *aabb*, *abcc*.

Существенным отличительным стилистическим признаком вида обработки является длина строки. Для *Hofweise* характерны короткие четырёхсложники, нормативным типом строк *Volksliedweise* являются шести-восьмисложники. Как и в строфе бара, последняя строка полустрофы или строфы всегда длиннее предыдущих почти в два раза.

Порядок рифм часто основан на парном принципе; некоторые строки рифмуются незаконмерно, либо вообще не рифмуются. Например, такова обработка *Volksliedweise* Изаака «Zwischen Berg und tiefem Tal», где семистрочная строфа начинается с перекрёстной рифмы и перерастает в сквозную строфу с ритмическим изменением, поскольку пятая строка – длинная (девятисложник). Также на структурном уровне можно выявить элемент репризности (вторая и последняя строки – шестисложники), а на уровне рифмовки репризность не подтверждена:

текст	a ₇	b ₆	a ₇	b ₇	c ₉	d ₇	c ₆
музыка	A	B	B ¹	C	D	A ¹	E

В ряде образцов репризность маркирована возвращением начального типа рифмовки. Например, песня Томаса Штольца «Es dringt doher»:

текст	a ₄	a ₄	b ₄	b ₄	c ₄	d ₄	e ₄	e ₈
музыка	A	B	C	D	E	F	G	H

В качестве примера сквозной строфы (и на вербальном, и на музыкальном уровнях) приведём «Deutsches Lied» Николауса Ростууса:

текст	a ₈	b ₆	c ₈	d ₆	e ₇	f ₇
музыка	A	B	C	B ¹	D	E

Вероятно в этом и аналогичных случаях произвольная рифмовка строфы связана либо с элементарным ненахождением правильной рифмы, либо с многочисленными перетекстовками и вариантами одного текста, в которых нередко менялся порядок строк и слов в строке.

Выделение собственно сквозных композиций иногда вызывает затруднения ввиду возможного причисления к ним строф многострофных песен. Исторически не совсем точно было бы называть подобные структуры сквозными, более оправданным можно считать понятие «**мадригальной**» формы, для которой характерен сквозной принцип и отсутствие простой повторности. Критериями отнесения пьес к этому типу формы являются масштаб, значительно превосходящий обычный объём раздела куплетно-строфической формы, наличие ярко выраженных разделов, нередко маркированных сменой метра, техники письма. Образец такой формы, основанной на постоянном обновлении как вербального, так и музыкального текстов, – песня Генриха Финка «O schönes Weib», – продолжительная композиция, насыщенная развитием, постепенным уплотнением фактуры, соответствием музыкального строения вербальному:

текст	a ₄ a ₄	b ₄ b ₄	c ₄ c ₄	d ₄ d ₄	e ₄ f ₄	g ₄ g ₄	h ₄ h ₄	i ₄ i ₄	j ₄ k ₄	l ₄ l ₄
музыка	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J

Все версии куплетно-строфической формы могут быть рефренными. К. Гудевиль отмечает, что характерной чертой обработок *Volksliedweise* является пронизанность всего материала рефренными репликами, что не встречается в *Hofweise*. Однако в некоторых случаях в *Hofweise* возможен один завершающий строфу рефрен.

Действие принципа рефренности проявляется многоуровнево. Как пишет Т. Дубравская, «особенность музыкально-стиховых форм – отражение в музыке стиховой структуры по принципу: повторение поэтических строк, рифменные созвучия воспроизводятся повторением соответствующих музыкальных фраз; строфической организации отвечает музыкальная куплетность» [1, с. 12]. Автор выделяет в музыкально-стиховых полифонических формах XVI века следующие схемы повторений: 1) AAB – форма типа бар с куплетностью в начале, истоки которой лежат в сонетах, страмботто; 2) ABC...A – сквозная форма с репризным обрамлением, ведущая своё происхождение в музыкально-поэтических балладах; 3) ABCB – форма с «припевом», однако более характерная для духовных жанров XVI века – мотетов и, главным образом, респонсориюв (так называемая «респонсорная» форма). Е. Панкина [4] предлагает типологию рефренности в ренессансной полифонической песне. Из ряда возможных типов рефренности в рассматриваемом материале встречаются два: 1) рефрен-строфа; 2) рефрен-строка.

Рефрен-строфа присоединяется к основной строфе. Количество строк и тип рифмовки не регламентированы; текстовому рефрену всегда соответствует музыкальный. Подобные образцы демонстрируют ещё близкую связь с фольклорным первоисточником. При этом рефрен-строфа распространён не только в обработках *Volksliedweise*, но и в *Hofweise*⁵.

Текстовый рефрен может быть различным: 1) «Fa la la»; 2) звукоподражания («Brim bram, Gling glang» – переборы струн или звон колокольчика); 3) целостные синтаксические структуры, как, например, в песне Грегора Пешина «Frau, ich bin euch von Herzen hold», где рефрен («Bin ich doch dein! / Möchts müglich sein / Ich gäb mich dir ins Herz hinein!») абсолютно точно и текстово, и музыкально повторяется после всех строф, будучи выделенным сменой музыкального материала, фактуры, рифмовки, длины строк:

текст	a ₈	b ₄	a ₈	b ₄	a ₈	b ₄	b ₄	b ₄	b ₈
музыка	A	B	A ¹	B ¹	A ²	B ²	C	C ¹	D (R)

Рефрен-строка может иметь любое местоположение, однако текстовая рефренность в данном случае, как правило, не сопровождается музыкальной: музыкальная форма несколько



автономизируется. Подобный тип рефренности проникает как в бар-форму, так и в другие виды строфы, пронизывая вербальной повторностью безрефренные музыкальные формы. Например, такова обработка Людвиг Зенфля песни «Es taget vor dem Walde», где имеется «вставной» внутрострофный рефрен «stand auf, Ketterlein!»:

текст	a ₇	b ₅ (r)	a ₇	b ₅ (r)	c ₇	b ₇	b ₅ (r)
музыка	A		A ¹		B	C	

Близка оригиналу контрафактура этой песни с удержанием рефрена («steh auf, Ketterlein») авторства Маттиаса Грайтера – «Es taget vor dem holze»:

текст	a ₇	b ₅ (r)	a ₇	b ₅ (r)	c ₆	b ₇
музыка	A	B	A ¹	C	D	E

Единичным исключительным образцом является рассмотренная выше в связи с типом рефрена-строфы песня Грегора Пешина «Frau, ich bin euch von Herzen hold», в строфы которой внедрён рефрен-строка «o mein, o mein!», причём повторяются и текст, и музыка с незначительными изменениями (при каждом проведении мотив смещается на терцию вниз):

текст	a	b(r)	a	b(r)	a	b(r)	b	b	b
музыка	A	B	A ¹	B ¹	A ²	B ²	C	C ¹	D

Нередко в текстовых формах используется своего рода обрамление всей поэтической композиции одной строкой (обычно первая или вторая строка), как, например, в песне Пауля Хофхаймера «Greiner zanner»⁶. «Greiner zanner eifrer / **Wie gefelt dir das** / Das ich bey deim bulen sitz, / Du must hinderm ofen schwitz / **Wie gefelt dir das**»:

В данном случае текстовый рефрен не поддержан музыкальным, и вся композиция развивается по сквозному принципу.

рифмовка	a ₆	b ₅ (r)	c ₇	c ₇	b ₅ (r)
музыка	A	B	C	D	E

Хансу Лео Хасслеру принадлежат несколько образцов с определёнными жанровыми обозначениями, чего не было ранее, причём итальянского происхождения. Они имеют соответствующие структурные решения⁷, в частности, гальярды в форме итальянского баллетто (AABCC), жанрово атрибутируемые строками «Fa la la» в конце музыкальных разделов. Одним из ярких примеров является гальярда «Tanzen und Springen», крайние разделы которой заканчиваются строкой на «Fa la la» (строка b), становящейся микрорефреном этой небольшой песни:

текст	a ₅	a ₅	b ₁₀	a ₅	a ₅	c ₅	c ₅	d ₅	b ₁₀
музыка	A		B					C	

Таким образом, немецкая полифоническая *Lied* получает различные архитектурные решения, всегда основанные на квадратности, пропорциональности разделов и принципах песенного формообразования (рефренность, повторность). В некоторых образцах связь с фольклорной традицией проявляется в большей степени посредством активного включения рефренов разных типов. Показательны различного рода модификации бар-формы, немногочисленные, но свидетельствующие о внесении индивидуально-авторского начала, о профессионализации жанра и о соответствии общеевропейским процессам в области песенного формообразования.

PRIMECHANIA

¹ Подробнее о способах работы с тенором см.: [3].

² Авторство термина не обозначено в справочной и научной литературе [12, S. 455].

³ Строгое понимание формообразующего принципа предполагает структуры, основанные на составности экспозиционных построений, в противоположность непрерывному развитию – *Entwicklungsform*. Понятие *Durchkomponiertes Lied* или «сквозная вокальная форма» связано с более поздним явлением эпохи романтизма [1].

⁴ Понятие «репризный бар» см. в работах Т. Сорокиной [7] и С. Сараевой [5].

⁵ Рефрен-полустрофа встречается в «Ich klag den Tag und alle Stund» Томаса Штольцера.

⁶ Аналогично в контрафактуре – кводлибете Маттиаса Грайтера «Grainer zancker».

⁷ Изданы в сборнике «Lustgarten neuer teutscher Gesang» («Весёлый сад новых немецких песен», 1601).

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения // История полифонии. XVI век. М., 1996. Вып. 2 Б. 413 с.
2. Дубравская Т. Н. Принципы формообразования в полифонической музыке XVI века // Сборник научных трудов. Методы изучения старинной музыки. М., 1992. С. 65–88.
3. Кириченко О. Д. Фактурно-технологические типы немецкой теноровой песни XV–XVI веков // Вестник КемГУКИ. Кемерово, 2016. № 2 (35). С. 102–107.
4. Панкина Е. В. Жанрообразование в итальянской светской песенной культуре второй половины XV – первой трети XVI вв.: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1998. 140 с.
5. Сараева С. В. Песенные жанры миннезанга: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2010. 21 с.
6. Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985. 360 с.
7. Сорокина Т. С. Бар-форма. Новосибирск, 1986. 43 с.
8. Bessler H., Gulke P. Musikgeschichte in Bildern. Leipzig, 1973. Bd. 3. 184 S.
9. Das Erbe Deutscher Musik. Berlin, 1938. Bd. 10: Ludwig Senfl. Deutsche Lieder. I. Teil: Lieder aus handschriftlicher Quellen bis etwa 1533. 144 S.
10. Das Erbe Deutscher Musik. Berlin, 1940. Bd. 15: Ludwig Senfl. Deutsche Lieder. II. Teil: Lieder aus Hans Otts erstem Liederbuch von 1534. 168 S.
11. Das Erbe Deutscher Musik. Berlin, 1942. Bd. 20: G. Forster. Friesche teutsche Liedlein: 1539–1556. Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein: 1539. 213 S.
12. Gudewill K. Deutsche Volkslieder in mehrstimmigen Kompositionen aus der Zeit von ca. 1450 bis ca. 1630 // Handbuch des Volksliedes. München, 1975. Bd. 2: Historisches und systematisches-interethnische Beziehungen – Musikethnologie. S. 439–487.
13. Moser H. I. Das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Haßler. Als Beispiel eines Stilwandels // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Leipzig, 1929. S. 43–58.
14. Strohm R. Polyphonie und Liedforschung // Musiktheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft: Einstimmig – Mehrstimmig. Jg.9. H.2. Wien, 2012. S. 162–175.

REFERENCES

1. Dubravskaya T. N. Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. XVI vek [Music within the Renaissance Epoch. 16th Century]. *Istoriya polifonii* [History of Counterpoint]. Moscow, 1996. Issue 2 B. 413 p.
2. Dubravskaya T. N. Printsipy formoobrazovaniya v polifonicheskoy muzyke XVI veka [Principles of Form-Generation in Polyphonic Music of the XVI Century]. *Sbornik nauchnykh trudov. Metody izucheniya starinnoy muzyki* [Collection of Scholarly Works. Methods of Study of Early Music]. Moscow, 1992, pp. 65–88.
3. Kirichenko O. D. Fakturno-tekhnologicheskie tipy nemetskoj tenorovoy pesni XV–XVI vekov [Textural and Technical Types of the German Tenor Song of the 15th and 16th Centuries]. *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and the Arts]. Kemerovo, 2016, No. 2 (35), pp. 102–107.
4. Pankina E. V. *Zhanroobrazovanie v ital'yanskoy svetskoy pesennoy kul'ture vtoroy poloviny XV – pervoy treti XVI vv.: dis. ... kand. iskustvovedeniya* [Genre Formation in the Italian Secular Song Culture of the Second Half of the 15th – First Third of the 16th Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 1998. 140 p.
5. Sarayeva S. V. *Pesennyye zhanry minnezanga: avtoref. dis. ... kand. Iskustvovedeniya* [Song Genres of Minnesang: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2010. 21 p.
6. Simakova N. A. *Vokal'nye zhanry epokhi Vozrozhdeniya* [Vocal Genres of the Renaissance Epoch]. Moscow: Muzyka, 1985. 360 p.
7. Sorokina T. S. *Bar-forma* [Bar-Form]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory, 1986. 43 p.
8. Bessler H., Gulke P. *Musikgeschichte in Bildern* [History of Music in Pictures]. Leipzig, 1973. Bd. 3. 184 p.
9. Das Erbe Deutscher Musik [The Inheritance of German Music]. Berlin, 1938. Bd. 10: Ludwig Senfl. *Deutsche Lieder. I. Teil: Lieder aus handschriftlicher Quellen bis etwa 1533* [Volume 10: Ludwig Senfl. German Songs. 1 part: Songs from Handwritten Springs Till about 1533]. 144 p.
10. Ibid. Berlin, 1940. Bd. 15: Ludwig Senfl. *Deutsche Lieder. II. Teil: Lieder aus Hans Otts erstem Liederbuch von 1534* [Volume 15: Ludwig Senfl. German Songs. Part 2: Songs from Hans Otts to the First Songbook of 1534]. 168 p.
11. Ibid. Berlin, 1942. Bd. 20: G. Forster. *Friesche teutsche Liedlein: 1539–1556. Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein: 1539* [Volume 20: G. Forster. Vivacious German Songs: In 1539–1556. An Excerpt of the Good Old and Newer German Songs: 1539]. 213 p.
12. Gudewill K. Deutsche Volkslieder in mehrstimmigen Kompositionen aus der Zeit von ca. 1450 bis ca. 1630 [German Folk Singers in Polyphonic Compositions from the Time of Approx. 1450 to approx. 1630].

Handbuch des Volksliedes [Handbook of the Folk Song]. München, 1975. Bd. 2: Historisches und systematisches-interethnische Beziehungen Musikethnologie [Historical and Systematic-Interethnic Relations Musicaethnology], pp. 439–487.

13. Moser H. I. Das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Haßler. Als Beispiel eines Stilwandels [The German Choral Song between Senfl and Hassler.

As an Example of Stylistic Change]. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* [Yearbook of the Music Library Peter]. Leipzig, 1929, pp. 43–58.

14. Strohm R. Polyphonie und Liedforschung [Polyphonie and Song Research]. *Musiktheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft: Einstimmig – Mehrstimmig* [Musiktheorie – Journal of Musicology: Unanimous – Multivoice]. Jg. 9. H. 2. Wien, 2012, pp. 162–175.

Формы немецкой многоголосной песни XV–XVI веков

Статья посвящена особенностям поэтико-музыкальной организации немецкой многоголосной песни XV–XVI вв. Актуальность данного аспекта проблематики светской полифонии Германии эпохи Ренессанса обусловлена её периферийным положением в немецкоязычной исследовательской литературе. Автор опирается на репрезентативный материал песенных собраний Георга Форстера, Людвига Зенфля и Ханса Лео Хасслера. Основываясь на типологических подходах К. Гудевилля, Н. Симаковой, автор рассматривает изучаемый материал в аспекте ряда устойчивых позиций: производность в большинстве случаев музыкальной организации от вербальной; *cantus firmus* (тенор) в качестве основного конструкта формы; глубокое родство бар-формы и куплетно-строфической формы; значимость сквозного принципа для строения отдельных целостных образцов или строф. Последовательно представлены решения бар-формы в пределах композиционного норматива и его модификации, разновидности строфики куплетно-строфической формы, пути реализации рефренности (рефрен-строфа, рефрен-строка). К основным результатам относятся обозначение признаков влияния инонациональных песенных структур на строение немецкой песни XV–XVI вв., введение понятия «мадригальной» формы в отношении изучаемого материала, решение вопроса архитектурной специфики первоисточников *Hofweise* и *Volksliedweise*.

Ключевые слова: немецкая многоголосная песня, бар-форма, рефрен, *Hofweise*, *Volksliedweise*, мадригальная форма.

The Forms of German Polyphonic Song from the 15th and 16th Centuries

The article is devoted to the peculiarities of the poetical and musical organization of the German polyphonic song from the 15th and 16th centuries. The topicality of the given aspect of the problem of secular German Renaissance polyphonic music is stipulated by its peripheral position in research literature in German-language. The author bases her research on the representational material of song collections assembled by Georg Forster, Ludwig Senfl and Hans Leo Hassler. Basing herself on the typological approaches of Kurt Gudewill and Natalia Simakova, the author examines the researched musical material in the aspect of a number of principled positions: the derivation in most cases of the musical organization from the verbal; the *cantus firmus* (tenor) in the role of the main constructive element of the form; the deep relation of the bar-form with the couplet-strophic form; the significance of the through principle for the construction of separate integral specimens or strophes. The solutions of the bar-form within the boundaries of the compositional standard and its modification and the varieties of the versification of the couplet-strophic form, the paths of realization of refrain qualities (refrain-stanza, refrain-line) are presented in a consistent manner. The basic results include the indication of signs of influence of song structures from other nations on the structure of 15th and 16th century German song, the introduction of the concept of “madrigal” form in relation to the studied material, as well as the solution of the architectonic specificity of the sources of the *Hofweise* and the *Volksliedweise*.

Keywords: German polyphonic song, bar-form, refrain, *Hofweise*, *Volksliedweise*, madrigal form.

Кириченко Оксана Дмитриевна

ORCID: 0000-0003-3801-0688

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: oxi182@mail.ru

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

Новосибирск, 630099 Российская Федерация

Oksana D. Kirichenko

ORCID: 0000-0003-3801-0688

Post-graduate student

at the Music History Department

E-mail: oxi182@mail.ru

Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki

Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory
Novosibirsk, 630099 Russian Federation



Е. А. ПИНЧУКОВ

Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского



УДК 781.22

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.030-041

АНДАЛУССКИЙ ЛАД

На фоне европейского музыкального ландшафта загадочный лик Испании, греческой страны Гесперид, неизменно впечатляет и зачаровывает. Особенно притягательна магия фламенко – высокого искусства устной традиции, приобретшего в последнее столетие мировое признание. Фламенко – детище Андалусии (юг Пиренейского полуострова)¹, территории, совпадающей в своих очертаниях с древней Тартессидой пунийцев и римской Бетикой. Здесь, как полагают, было родовое гнездо иберийского этноса. И именно здесь, в русле музыкальной традиции, названной позже *канте хондо* и *фламенко*², складывается самобытная и цельная в своей органичности гармоническая система, представляющая, по словам Мануэля де Фальи, «одно из чудес народного искусства».

Условием её появления была приверженность испанских гитаристов технике *расгеадо* (*rasgueado*), бряцания, которое составляет основу гитарной игры в стиле фламенко. Этим кастильская гитара, известная уже в XIII веке, отличалась от мавританской с её щипковой техникой *пунтеадо*, принятой на Востоке: «Использование мавританского инструмента было и теперь остаётся мелодическим... а испано-латинской гитары – гармоническим, так как приёмом расгеадо можно извлекать только аккорды. Варварские аккорды, скажут многие. Удивительное открытие никогда не предполагавшихся звуковых возможностей – утверждаем мы» [6, с. 62–65].

Оригинальность гармонической системы фламенко, её независимость от общеевропейской гармонии видна уже из того, что композиторы прошлого, сочинявшие пьесы «в испанском стиле», долгое время были невосприимчивы к собственно гармоническим особенностям гитарного *токе* (*toque*) – «касания», игры. Из двух его основных компонентов – ритмо-фактурного и гармонического – они обычно воспроизводили первый, тогда как значение второго «едва осознавалось композиторами (за исключением Доменико Скарлатти) вплоть до относительно

недавнего времени», – пишет де Фалья. «Даже Глинка сосредоточил своё внимание в большей степени на орнаментальных формах и некоторых кадансовых оборотах, нежели на внутренних гармонических феноменах, производимых так называемым *toque jondo*» [там же, с. 61–62]³.

Согласно Иполито Росси, репертуар фламенко делится по ладовой принадлежности на три группы песен: а) песни в дорийском ладу (*modo dórico*) – греческий звукоряд от Ми; б) песни в мажорном и минорном ладах; в) бимодальные песни [16, р. 89]. Мажорные и минорные песни относятся к жанрам сравнительно позднего происхождения. Большинство же старинных жанров, в том числе и воспетая Гарсиа Лоркой *цыганская сигирия*, выдержаны в дорийском ладу. Оборотами этого лада, кстати, насыщены и минорные песни фламенко. Что касается бимодальных (двуладовых) песен, то они строятся на смешении мажора и опять же дорийского, в котором всякий раз завершается копла⁴. Таким образом, ладовым архетипом фламенко является *modo dórico* – греческий дорийский, который соответствует третьему церковному тону, то есть фригийскому ладу современной систематики.

Обращение испанских авторов к античной номенклатуре объясняется их стремлением подчеркнуть связь истоков фламенко с греческой музыкальной архаикой. Тем не менее терминологически это не самый удачный выбор. Ведь основной лад фламенко развёртывается в последовании аккордов, следовательно представляет собой систему гармоническую. Принятое же наименование, во-первых, требует всякий раз оговорок, что речь идет не о церковном дорийском, а о древнегреческом, и, во-вторых, не отражает его специфики, так как термины «дорийский» и «фригийский» относятся к сфере монодии. Поэтому будем именовать этот лад по месту укоренения *андалусским*, следуя давней традиции этногеографической атрибуции ладов. Такое название ясно указывает на южно-испанскую принадлежность лада и не

противоречит его гармонической сущности, раз уж сами испанские авторы в описании гитарной гармонии используют выражения типа «андалусский полукаданс», «андалусская прогрессия» и т. п. Термин «фригийский» в этом случае может применяться как технический, например, в отношении звукоряда.

В литературе андалусский лад рассматривается в основном эмпирически, а его теоретические интерпретации исходят из тональных ориентиров и вследствие этого нерелевантны. Цель данной статьи – предложить альтернативный подход, который представляется адекватным существу описываемого объекта. Задача состоит в том, чтобы, не отвлекаясь на многие замечательные подробности, установить принципиальные основания этой модальной системы.

Итак, андалусский лад базируется на фригийской гамме, с той однако особенностью, что на её первой ступени строится мажорный аккорд. Параллельным ему оказывается гармонический минор, расположенный квартой выше: V мажорная ступень минора (гармоническая доминанта) соответствует I мажорной ступени андалусского лада. В силу этого андалусский лад нотируется с ключевыми знаками данного параллельного минора. Андалусский Ми пишется без ключевых знаков – как *a moll*, андалусский Ля имеет в ключе один бемоль – как *d moll*, андалусский Си – один диэз, как *e moll*, андалусский Фа-диэз – как *h moll*⁵.

В посвящённых фламенко изданиях приводятся гармонические обороты и кадансовые формулы, показывающие структуру лада. Таблица 1 представляет аккордовые комбинации, извлечённые из книги А. Шевченко [7, с. 20–21].

Таблица 1



The image shows four staves of musical notation, each representing a different mode of the Andalusian scale. The modes are labeled as Mi, La, Si, and Fa# (Фа-диэз). Each staff contains a sequence of chords, primarily triads and dyads, written in a style typical of guitar tablature or chord charts. The notation includes notes on a five-line staff with various accidentals and stems, indicating the specific pitches and voicings of the chords.

Начальные группы аккордов каждого строя представляют «андалусскую прогрессию» – наш фригийский оборот. И почти все другие последовательности строятся «по нисходящей», про-

водя в полном, усечённом или хроматизированном виде фригийский тетракорд, например, в строе Ми: *a-g-f-e*; *g-f-e*; *g-fis-f-e*. Так, во 2-й и 3-й аккордовых группах строя Си фригийский тетракорд *e-d-c-h* проводится в верхних голосах, сопровождаясь отклонениями к III ступени во второй группе, к аккордам II и VI ступеней в третьей группе. Вообще аккорды II, III и VI ступеней в андалусском ладу нередко выступают совместно, образуя *мажорные звенья* III→VI и VI→II по типу связи доминанта – тоника. Обладая внутренней тенденцией к восхождению, эти звенья составляют контраст преобладающей направленности вниз.

Следует отметить также удивительно малое участие в оборотах аккорда IV ступени – тоники параллельного минора, которому, как говорилось, соответствуют ключевые обозначения. Он встречается лишь как начальный аккорд андалусской прогрессии. Немаловажным из того, что показывает таблица, являются *педали* на верхних (чаще открытых) струнах гитары, пронизывающие всю аккордику (настройка гитары: *e' – h – g – d – A – E*; звучание – октавой ниже нотной записи). Это видно по аккордам I ступени, завершающим каждую комбинацию, а также по примыкающим к ним аккордам, которые содержат нисходящий *вводный тон* (фригийскую II ступень). Аккорды I ступени практически везде имеют *мажорное строение*, хотя это и противоречит мелодическому фригийскому звукоряду. Иногда эта базисная структура нарушается педальными нотами, например: побочный квартовый тон в первой группе строя Си – открытая струна *e'*, диссонанс замыкающего аккорда в первой группе строя Фа-диэз – три верхних открытых струны. Строение вводных созвучий, предваряющих аккорды I ступени, отличается большим разнообразием. В самом простом случае – это мажорное трезвучие II ступени, идущее параллельно вниз. Но чаще этот аккорд представляет собой диссонантное сочетание – варианты аккордов VII и V ступеней лада, почти непременно включающие тритон между II и V ступенями фригийской гаммы (*f-h* в строе Ми, *b-e* в строе Ля), опять же с участием открытых струн. Изредка VII ступень звукоряда повышается, образуя с нисходящим вводным тоном острый интервал увеличенной сексты (см. в примере: *c-ais* в строе Си, *g-eis* в строе Фа-диэз), чем компенсируется отсутствие в таких случаях тритона. В целом же зависимость аккорди-

ки фламенко от настройки гитары предстаёт как компромисс устройства лада и аппликатурных возможностей.

Так испанские гитаристы «достигают гармонических эффектов, обогащающих народную музыку Андалусии и Леванта со смелостью современных гармонических концепций», а их терпкие диссонансы и природное чувство колорита определяют «неповторимое очарование гитары фламенко» [16, р. 96].

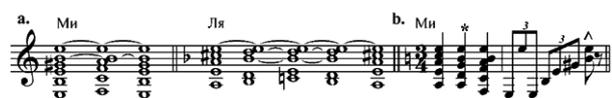
Эти необычные, смелые гармонии возникают из действия самых элементарных приёмов, которые лежали у истоков многоголосия. Вряд ли имеет смысл считать второе созвучие в таблице 2 нонаккордом (как его называет Г. Катугар)⁶, поскольку оно образовано параллельным движением средних звуков на полутон вверх (они берутся на одном ладке трёх соседних струн), которое дополняется противодвижением нижнего голоса на *G* и педалью открытой струны *e'*.

Таблица 2



Столь эффектный результат получен простой, экономной аппликатурой. Иногда же бывает ещё проще, когда всё сводится к сочетанию первичных форм многоголосия – *бурдона* (педаль верхних струн) и *парафонии*, то есть параллельно-ленточного движения, как показано в таблице 3 (а).

Таблица 3



В таком понимании третье созвучие в строе Ля – даже собственно и не аккорд, то есть не нонаккорд III ступени, а лишь прилегающее к аккорду вводного тона сочетание, которое образуется от проведения в нижнем голосе фригийской мелодической формулы *a-b-c-b-a* на фоне тройной педали. Часто удобство игры предпочтительней: в таблице 3 (b) второй аккорд берётся на пяти открытых струнах, вследствие чего фригийский мелодический ход сохраняется лишь в среднем голосе, но не в басу (сравним с первым оборотом таблицы 1)⁷.

Словом, всё, в том числе и положение ведущих мелодических формул внизу, «в теноре»,

указывает на то, что гармония эта автохтонна, что рождалась она в прямом контакте с инструментом, не имея за собой никакой предшествующей «школы» вокальной полифонии или теоретической традиции. И очевидно – это со всей определённой документировано творчеством Д. Скарлатти, – что к XVIII столетию она была уже зрелой и полнокровной.

Среди многочисленных «испанских» эпизодов в сонатах Скарлатти встречаются такие, где явно имитируются гитарные переборы (пример № 1).

Пример № 1 Д. Скарлатти. Соната К. 492, т. 25–32



Здесь андалусский Ми дан с типично гитарной квартовой гармонией первой ступени и педалью *h* на квинте лада. Совершенно в духе барокко композитор подчас использует «причудливые» аккорды, вмещающие одновременно терцию, кварту, квинту и септиму, например, *e-gis-a-h-d'*.

Островки андалусского лада у Скарлатти обычно представлены в чередовании трезвучия I мажорной ступени и сектаккорда VII минорной (или V^4_3), на что обратил внимание Ральф Киркпатрик, трактующий эти гармонии тонально: «Для Скарлатти характерны очаровательные мажоро-минорные колебания при чередовании IV минорной и V мажорной в пьесах, имитирующих народную музыку» [11, р. 210]. Он также отмечает у Скарлатти аномалии в виде гроздьев диссонансов, «гармонических суперпозиций», которые производят впечатление концентрации, сжатия лада в одну вертикаль. «Во многих случаях общеупотребительные гармонические обороты, особенно кадансы, сжимаются до такой степени, что их отдельные элементы начинают звучать одновременно» [Ibid., р. 229]. Что ж, и здесь мы имеем дело с эпизодами андалусского лада, с чередованием всего двух аккордов, различающихся в данном случае только басовым тоном (*c-h-c-h* в строе Си) (пример № 2).

Пример № 2 Д. Скарлатти. Соната К. 175,
т. 28–32



Располагая достаточным аккордовым арсеналом, андалусский лад на деле часто довольствуется лишь двумя-тремя аккордами, которыми определяется большая часть движения. Эту особенность подметил ещё В. П. Боткин, побывавший на родине фламенко одновременно с Глинкой: «Пение *ola* ... начинается вздохом; гитара бренчит тихим мольным аккордом; гармония состоит только из двух аккордов, попеременно сменяющихся, сперва тихо и медленно, потом все сильнее и скорее» [2, с. 86]. Об этом же пишет и Росси: «Канте хондо, наиболее аутентичное и древнее, предстаёт перед нами в большой гармонической простоте. Есть напевы, для сопровождения которых на гитаре хватает двух аккордов; для других достаточно трёх...» [16, р. 94]. И, подчеркивая, что на первом месте среди гармонических оборотов стоит «совершенная андалусская каденция», то есть всё те же два аккорда, обобщает: «Песни, основанные на этой ведущей комбинации, столь же просты, как и те, что опираются на аккорды тоники и доминанты в современном мажоре и миноре» [Ibid., р. 95].

Подобное движение на двух аккордах может продолжаться сколь угодно долго. Так обстоит дело в «Малагенья» И. Альбениса (op. 165, №3), где чередование созвучий I–V⁴₃ лишь иногда нарушается другими оборотами, например, проведением андалусской прогрессии в тактах 14–17 примера № 3.

Пример № 3 И. Альбенис. «Малагенья»



Аналогично строится «Сцена и цыганская песня» из «Испанского каприччио» Н. Римского-Корсакова. Вся пьеса, включая сольные эпизоды, обыгрывает различные варианты андалусской каденции, а основная тема идёт исключительно в чередовании аккордов I и V₇ с педалью на квинте лада (пример № 4).

Пример № 4 Н. Римский-Корсаков.
«Испанское каприччио», IV часть



Поэтому подчас достаточно нескольких штрихов – характерного ритма и повторений андалусской каденции, чтобы создать образ *à la espagnol*, как это встречается в песне Эболи («Песне о фатэ») из «Дон Карлоса» Дж. Верди (пример № 5).

Пример № 5 Дж. Верди. «Дон Карлос».
Песня о фате, т. 32–35.



Таким образом, то, что Фалья неопределённо назвал «внутренними гармоническими феноменами», мы можем уверенно идентифицировать с повторяемой андалусской каденцией Росси. Последняя давно известна как способ многоголосного оформления каденции с *suprasemitonium modi*, верхним полутоном лада, лежащим над финалисом, то есть как *фригийский каданс*, который конституировался в теории музыки задолго до тональной эпохи.

Показанные в примерах варианты фригийского каданса, на котором зиждется гармоническая система фламенко, являются интонационной сердцевиной, *главным оборотом* андалусского лада, подобно тому как каданс D–T, обусловленный *subsemitonium modi*, нижним полутоном лада, есть интонационное ядро и главный оборот классической тональности.

Впрочем гармония андалусского лада настолько отличается от тональной, что авторы склонны отказывать ей в функциональной организации. А. Шевченко пишет, имея в виду старинные

жанры канте хондо, что пение в них сочетается «с гармоническим (но ещё не функциональным) аккомпанементом гитары» [7, с. 9]. Между тем в андалусском ладу направленность вводнотонных созвучий к аккорду I ступени, их связь как *аккорда тяготения* и *аккорда разрешения* (в терминах Э. Курта) вполне очевидна и обнаруживает выраженную функциональную зависимость. Вопрос лишь в названиях этих функций, точнее – в отсутствии таковых. Чтобы избежать тональных ассоциаций, обратимся к терминологии старого доброго времени и назовём гармонию первой ступени *ультимой* (лат. *ultima* – последняя), ибо первая – она же последняя, а предваряющий её вводнотонный аккорд – *пенультимой* (*pœnultima* – предпоследняя), принимая соответствующие обозначения модальных функций U и P.

Однако главные трудности в истолковании андалусского лада проистекают даже не из непризнания за его гармонией функций, а в совершенно неожиданном, непривычном характере их проявления. Ведь аксиомой учения о гармонии является непреложность ладового центра, устоя, который видится однозначно – как тоника. Между тем андалусский лад фигурирует в нашей литературе как «испанский доминантовый», то есть лад, в котором ультима, аккорд I ступени, слышится, ощущается двойственно – как устой, обладающий окраской доминанты. «Напряжённый устой» – а именно такова ультима в андалусском ладу – вещь не просто странная, но, кажется, вообще невозможная. Это же *contradictio in adjecto!*, скажет читатель, не отдавая себе отчёта в том, что как раз наоборот, используемое ныне понятие «доминантовый лад» – результат банального паралогизма.

Логическая ошибка, проистекающая из бессознательной установки на систему тональных функций как единственно возможную, состоит том, что *категория* «функция» (назначение, исполнение, проявление в системе отношений) отождествляется с конкретным обликом, *качеством проявления* этой функции исключительно в условиях тональности. Ведь характер обычной тоники таков, что никому не приходит в голову говорить о мере её устойчивости. По-другому дело обстоит в модальных системах, где как раз характер устоя, проявляющийся в *градациях тоникальности*, – вещь актуальная. Напряжённость ультимы в андалусском ладу не мешает выполнять ей роль точки притяжения, то есть функцию устоя.

Что мы знаем о доминантовых ладах? Первым из отечественных авторов их описал И. В. Способин в «Элементарной теории музыки»: «Доминантовым ладом минора условно назовем такой лад, в котором доминанта одного из видов минора служит главной опорой (т. е. тоникой)»⁸. Поясняя наименование, автор приводит четыре звукоряда в октаве *c-c'* «как бы от фа минора различных видов». Слегка расширив во втором издании учебника этот параграф, Способин добавляет, что доминантовый лад от натурального минора есть в то же время фригийский лад, доминантовый от мелодического минора совпадает с мелодическим мажором и т. д.⁹ Судя по всему, у Способина не было большого доверия к этой гипотезе, он ощущал её как временную конструкцию, о чём свидетельствует лаконизм и характер его сообщения («условно», «как бы»), а также то, что он не использовал понятия доминантового лада в консерваторских лекциях тех же лет. Так, характеризуя ладовую структуру «Антракта» к 4 действию «Кармен» Ж. Бизе, Способин определяет её в лекциях как «соединение ионийского мажора и фригийского минора»¹⁰. Для сравнения приведём относящуюся к той же пьесе формулировку В. Беркова: «В данном случае и проявляется в яркой форме перенесение гармонического минора в “плоскость” его доминанты – доминантовый лад гармонического минора»¹¹.

В зарубежной литературе понятие доминантового лада спорадически используется давно. Оно восходит к сочинению Петера Мортимера о протестантском хорале (1821), где формулируется положение, согласно которому «всякий лад может рассматриваться как доминанта другого лада», и вводится термин *dominantische Tonart* – доминантовый лад [15, S. 20 ff]. В популярном «Учебнике гармонии» Рудольфа Луи и Людвига Тюе, которым, кстати, пользовался Способин¹², неоднократно встречается «доминантовый минор». Так, в разделе об альтерациях (§50) отмечается: «Нисходящий вводный тон к тонике знали с древности из фригийского церковного лада ... Однако в условиях нашей современной гармонии фригийский возможен только лишь как доминантовый минор... если мы гармонизируем фригийскую мелодию “современно”, финалис (мелодическая тоника) никогда не будет гармонической тоникой в нашем понимании, но оказывается либо доминантой *a-moll*, либо терцией *C-dur*» [12, S. 223].

В отечественном музыкознании (Ю. Тюлин, В. Берков, Л. Адам и др.) подчёркивается мысль о несамостоятельности, *производности* доминантовых ладов от минорных ладов тональной принадлежности. Согласно этой гипотезе доминантовые лады образуются при *смещении* главной опоры с I на V ступень тональности, доминанту. Однако механизм смещения и его мотивация не находят в ней сколько-нибудь вразумительного объяснения. К тому же исторические данные (как в случае и с андалусским ладом) не подтверждают эту идею.

Между тем принципиальное решение вопроса было намечено уже у Жульена Тьерсо в статье «Бизе и испанская музыка» (1925). Установив происхождение мелодии вышеупомянутого «Антракта» Бизе (это была переработка «Polo» Мануэля Гарсиа), Тьерсо далее пишет, что «характерную физиономию» испанских народных песен отличает «преобладающее значение доминанты», что связано с влиянием мавританской музыки, «до настоящего времени распространённой в южных провинциях Испании» [5, с. 186]. Далее автор делает внешне наивное, но удивительно ясное обобщение, относящееся к ладовому строю восточной музыки: «Музыкальное чувство восточных народов расходится с нашим. В большинстве употребляемых ими звуковых последовательностей преобладающее значение принадлежит звуку, составляющему с нашей тоникой интервал квинты. Именно этот звук является интонационным центром, вокруг которого группируются другие тона. Он настойчиво повторяется в песнях – как в самой вокальной мелодии, так и в аккордах сопровождающей её гитары; им утверждается заключение» [там же]. И хотя автор утверждает всё о том же миноре, то есть мыслит в тональном ключе («Эти мелодии, попросту говоря, построены на миноре, так как тяготение вводного тона чувствуется в них с особой остротой. Кроме того, мы можем сказать, что основой лада является доминанта»), можно пренебречь терминологией, ибо главное заключается в самом видении дела.

Точка зрения Тьерсо имеет то преимущество, что устраняет невнятный в своей произвольности момент смещения ладового центра на доминанту: этот центр был там изначально, ещё в монодийной форме проявления лада. А это означает, что такого рода «восточные» лады нет необходимости объяснять посредством европейской тональности, и что, не будучи производными,

они не являются и доминантовыми, а представляют собой самостоятельное явление.

Подтверждением служит осмысление того же предмета, увиденного в несколько иной системе координат – исходя из заданного традицией монодийского лада, которому только предстояло придать гармонию. Вот как описывает историю адаптации европейской гармонии к ориентальным ладам синагоги исследователь еврейской музыки Абрахам Зеби Идельсон: «Более двух веков (от Соломона Росси до Соломона Зульцера) потребовалось для установления гармонии в синагогальном пении Европы... Очевидно, непреодолимым препятствием стало приспособление гармонии к напеву, основные черты которого противоречили существующим нормам классической гармонии» [9, р. 478]. «Первым, кто раскрывает проблему прежде всего как еврей и затем как гармонизатор, кто либо в сознательном поиске, либо в результате вдохновенного озарения (чего мы никогда не узнаем) создал систему гармонизации еврейских ладов, был Х. Вайнтрауб» [Ibid., р. 482]. Венцом достижений Вайнтрауба (его первые сочинения датируются 1842 годом) стало создание гармонической системы для ахаво-раббо лада, имеющего звукоряд $d-es-fis-g/a-b-c'-d'$. «Он был первым, кто ввёл систему транскрипции ахаво-раббо звукоряда в тональность его минорной субдоминанты, например, ахаво-раббо Ми – в тональность *a moll* со случайным знаком повышения для третьей ступени: соль-диез; ахаво-раббо Соль – в тональность *c moll* со случайным знаком для третьей ступени: си-бемоль» и т. д. [Ibid., р. 489]. Несколько каденций Вайнтрауба (ахаво-раббо Фа) см. в примере № 6.

Пример № 6 Каденции Х. Вайнтрауба



Как видим, у Идельсона монодийский финалис с приданной ему мажорной гармонией как *функция* не ставится под сомнение, не умаляется трактовкой в качестве доминанты. Речь идёт всего лишь о «транскрипции», то есть о способе записи гармонии в минорной тональности квартой выше по отношению к реальному, действительному центру, хотя и имеющему специфически напряжённый, амбивалентный характер.

Что касается «совершенной каденции» нового, гармонического лада Вайнтрауба, то она повторяет всё тот же фригийский каданс (в виде VII–I, реже V–I), с тем отличием, что он сопровождается подчеркнуто открытым проведением увеличенной секунды.

И подобные обороты появляются всякий раз, когда востребован ориентальный колорит, как, например, в теме из «Аиды» Дж. Верди (пример № 7).

Пример № 7 Дж. Верди. «Аида», I д. Большая сцена и финал



Чередование аккордов фригийского каданса имеет место и в русской «музыке о Востоке». Так, в хоре «Ноченька» из оперы «Демон» А. Рубинштейна ориентальный характер сочетается с выражением нарастающего чувства тревоги, ожидания неизбежного (пример № 8).

Пример № 8 А. Рубинштейн. Хор «Ноченька»



Таким образом, андалусский лад, привлекательный в научном плане как автохтонная и устойчивая в своём бытовании «чистая культура» (как сказал бы биолог), в конечном счёте – лишь частное проявление ладообразующего принципа, противостоящего принципу, формирующему нашу тональную систему.

Приступая теперь непосредственно к фригийскому кадансу, который в качестве главного оборота андалусского лада заключает в себе его самое вожаемое, невозможно обойти стороной некоторые общетеоретические вопросы. Ведь никакой теории фригийского каданса не существует и, более того, в отечественных учебниках даже само понятие такого каданса не предусмотрено.

В теории лада всё ещё не осознаётся, насколько революционным событием было открытие *вводнотонности*, ознаменовавшее слом диатонического стереотипа и выход в новое

интонационное пространство. Вновь и вновь задаваясь вопросом о предтечах музыкальной интонационности Европы, Борис Асафьев писал: «Качество вводного тона – один из важнейших стимулов роста европейской музыки... Только тот, кто поймёт и проследит в европейской музыке чувство вводного тона, эволюцию этого явления... разъяснит себе историю европейской музыки последних столетий... [разрядка автора. – Е. П.]» [1, с. 229]. И далее: «откуда в европейскую музыку внедрялась *note sensible*? из крестьянской музыки Запада? из практики музыкальных ремесленных артелей в городах? Или ещё от средиземноморской музыкальной культуры (не поздний ли Рим?)» [там же]. Асафьев не забывает упомянуть о необходимости различения «просто полутона и полутона как вводного тона», а также связь последнего с тритоном: «Разгадка знаменитого “пугала” – *diabolus in musica*, тритона лежит всецело в области интонационной борьбы: это реакция... против ощущения полутона как вводного тона...» [там же, с. 230].

Между тем в литературе, где термин «вводный тон» появляется походя, без попытки истолкования, вводнотонное значение иногда приписывают даже большой секунде. Чтобы иметь, наконец, точку опоры, сформулируем определение: *вводнотонность* – это интенция малосекундовой связи, обусловленная действием тритона или другого недиафонического интервала¹³.

Говоря о тритоне, Асафьев также подчёркивал, что при формировании новоевропейских ладов, например, мажора, в утверждении октавности как преодолении монодийного деления на тетрахорды, «тритон...организовывал звукоряд в напряжённом восхождении как безусловное интонационное единство» [там же, с. 242–243]. Точно также фригийский звукоряд, являющийся зеркальным отражением мажорной гаммы, организовывался в единство тритоном, формирующим нисходящий вектор напряжения, что мы и видим в андалусском ладу.

Но каким именно образом выявляется вектор, если заключённая в тритоне напряжённость направлена двусторонне? Разобраться в этом помогает обычное для гармонии разделение тритона средним звуком на тон и дитон. При нижнем делении *f–g–h* (как в малом мажорном септаккорде) внешний звук терции *h*, словно поляризуясь, тяготеет вверх. При верхнем делении *f–a–h* (как в полууменьшённом септаккорде)

внешний звук терции f поляризуется тяготением вниз (второй звук тритона каждый раз уходит в тень). Хотя обе группы включают одинаковые интервалы (большие секунда и терция, малые отсутствуют), в первом случае – ещё до разрешения! – явно ощутима мажорность, а во втором минорность. Следовательно, объяснять наклонение как тенденцию к восхождению или нисхождению – вовсе не значит выразиться метафорически (как иногда полагают), и речь идёт о вполне реальных вещах. Привычная же ассоциированность наклонения с терцией – только один из выработанных интонированием стереотипов и, кажется, достаточно гибкий.

В сущности иногда довольно простого опыта, чтобы добыть важную информацию о свойствах нашего восприятия. Так, если разрешать уменьшённый септаккорд самым обычным образом в минорное и мажорное трезвучия, например, аккорд $h-d-f-as$ в трезвучия c *moll* и C *dur*, то в первом случае получим устойчивое, не требующее продолжения заключение, тогда как во втором результат будет не столь однозначным: мажорный аккорд обретает оттенок доминантовости, тяготения к минору на кварту вверх. Поскольку уменьшённый септаккорд симметричен, причину различия нужно искать в аккорде разрешения, в его сочетании с вводным. Всё объясняется тем, что при разрешении в минор между аккордами образуется диагональное хроматическое сопряжение $h-es$, которое поляризует восходящую интонацию $h \rightarrow c$, тогда как при разрешении в мажор единственное хроматическое сопряжение $as-e$ активизирует нисходящую интонацию $as \rightarrow g$, а ход $h-c$ утрачивает своё главенство (стрелкой помечаем вводнотонный ход).

Получается, что (1) диагональные сопряжения между тонами аккордов играют существенную роль в оценке гармонического оборота, что (2) безусловно важна обратная связь, которая ретроспективно «высвечивает» ту или иную интонацию, становящуюся для нас ведущей и что (3) восходящая вводнотонность обеспечивает устойчивость разрешения, а нисходящая оставляет ощущение не вполне преодоленной напряженности.

Насколько чётко работает этот механизм показывает следующий фрагмент из пьесы Хоакина Турины «Гарротин». «Доминантсептаккорд» начального оборота меняет свой *первичный вектор*, направленность вверх (при нижнем деле-

нии тритона $f-g-h$), только по причине необычного разрешения в ля мажорный аккорд – как в обороте S_7-D мелодического минора (пример № 9).

Пример № 9 Х. Турина. «Гарротин» (Памяти Тарреги, № 1), т. 22–25.



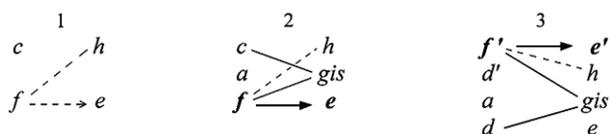
И хотя оба созвучия мажорны, из-за диагонального сопряжения $f-cis$, выявляющего нисходящее тяготение $f \rightarrow e$, оборот даёт ощущение мягкой минорной окраски при напряжённости ультимы. Подобного рода «тонкие материи» не подвластны традиционной теории функций, и она предпочитает не замечать, что даже простая замена a на as в до мажоре меняет и качество тоники, теряющей часть своей тоникальности.

Поэтому ясно, что мажорность ультимы, парадоксальным образом сочетающаяся в андалусском ладу с фригийским звукорядом, представляет собой главнейший пункт в раскрытии природы этого лада.

Ещё немецкие теоретики XIX столетия, занимавшиеся церковными ладами в связи с гармонизацией хора, неоднократно указывали на необходимость завершения фригийских мелодий мажорным трезвучием. Леопольд Хайнце, для которого фригийский суть «бесспорно прекраснейший, наицерковнейший и наиболее своеобразный лад», писал, что из-за невозможности использовать в этом ладу автентическую каденцию музыканты «обходятся полукаденцией ля эолийского, то есть оборотом $a-E$, либо применяют свойственное фригийскому ладу заключение с помощью ре минорного трезвучия – упомянутый фригийский каданс, который звучит очень характерно, по-церковному прекрасно и торжественно. Заключительное трезвучие здесь всегда получает большую терцию, благодаря чему вся каденция чрезвычайно выигрывает в силе, достоинстве и красоте [разрядка автора. – Е. П.]» [8, S. 185–186].

Итак, чем же объяснить необходимость мажорной ультимы во фригийском кадансе? Проведём ещё один опыт в трёх последовательных фазах умозаключений (см. схему). При неоднократном чередовании двух пустых квинт, отстающих на полутон (1), слух, не имеющий предва-

рительной настройки, всё же начинает ощущать некоторое преимущество второй квинты, так что квинта на f , хотя и слабо, начинает тяготеть вниз. Это можно объяснить диагональным сопряжением в тритон $f-h$. Хотя последний предполагает двустороннее разрешение, движение квинт выявляет больше тяготение $f \rightarrow e$, так как e – прима, основание квинты.



В чередовании двух мажорных трезвучий в кадансе II–I (2), который Росси называет *обычным (usual)*, связанность пенультивы и ультивы значительно обостряется благодаря появлению двух хроматических сопряжений $c-gis$ и $f-gis$. Наконец, в *классическом* фригийском кадансе VII–I (3) те же условия дополняются новыми, обеспечивающими полноту выражения нисходящих интенций: второй тритон $d-gis$, а также положение вводного тона f в роли малой терции аккорда интенсифицирует минорность целого и направленность вниз. Очевидно, что главный «виновник» высокой степени спайки, сцепления созвучий в кадансе – мажорная терция gis , так что даже введение в пенультиву тритона, когда она превращается в полууменьшённый септаккорд V ступени ($h-d-f-a$ в андалусском Ми), уже мало что меняет. И та же терция – причина напряжённости ультивы, которая ощущается нами как доминантовость. Поэтому-то мажорность ультивы, входящая в противоречие с фригийским звукорядом, воспринимается здесь как абсолютно необходимый и естественный момент. Так объясняется мажорное замыкание всех связанных с *suprasemitonium modi* гармонических образований, включая разные виды фригийского оборота.

Сравнивая музыкальные системы Востока и Запада, Ален Даниелу сказал: «Каждая имеет свои возможности, которые отсутствуют у других... Каждая имеет свое предназначение, связанное с определённой жизненной философией. Как средству человеческого самовыражения, ей нельзя найти заменителя»¹⁴. Уже ранние памятники композиторского творчества Испании свидетельствуют о тяге испанцев к фригийскому наклонению. Среди многочисленных полифонических песен Анчеты, Мильяна, Пеньялосы, де

ла Торре, дель Энсины и других композиторов *siglo de oro* велика доля произведений фригийской принадлежности. Не случайно Франкино Гафури на рубеже XVI века отмечал: «Испанцы в своей музыке имеют обыкновение рыдать, так как весьма любят применение бемолей»¹⁵. Свойственный иберийской ментальности этос как «особенная страсть к несчастью, которая есть в душе у каждого человека» (Лев Толстой), столь отличный от мироощущения среднеевропейца, – вот мотив и условие культивирования андалусского лада. Излучаемая андалусским ладом «ностальгия бесконечности» была в своё время чутко подмечена Фридрихом Ницше, влюблённым в «Кармен»: «Здесь иная чувственность, иная страсть, иное веселье. Эта музыка весела, но весёлость эта не французская и не немецкая, её весёлость африканская; над ней тяготеет рок, её счастье скоротечно, неожиданно, беспощадно» (цит. по: [4, с. 20]).

В многократном чередовании гармоний главного оборота $E-d-E-d-E...$, которым иногда надолго исчерпывается движение, ощущается не только тяготение одного аккорда к другому, но и потребность всё новых и новых повторений. Пружина этого функционального механизма кроется в игре тритоновых сопряжений, которые возникают в «трении» созвучий и высвечиваются восприятием в своего рода пульсации, поочередно: в аккордовых сменах один тритон разрешается в квинту пенультивы, а другой – в приму ультивы.

Таблица 4



В то же время ни тот, ни другой не разрешаются полностью, двусторонне, а разрешение одного сопровождается обнаружением второго – и так сколь угодно долго. Так устанавливается своеобразный *режим автоколебаний*, или, по выражению Р. Киркпатрика, «род пьянящей монотонности», напряжённая статика которого призвана передать ностальгический этос фламенко. Это искусство *non-finito*, где смысл самовыражения не в динамике столкновения, борьбы и разрядки, а в поддержании длительного парения в найденном эмоциональном пространстве.

PRIMEЧАНИЯ

¹ Андалусия (*Andalucía*) – страна вандалов (также как Каталония – страна готов, готланд); автономная область Испании со столицей в Севилье, включающая провинции Альмерия, Кадис, Кórдова, Гранада, Уэльва, Хаэн, Мάлага и Севилья.

² Канте хондо (*cante jondo*) – глубокое пение; фламенко (*flamenco*) – одно из названий цыган Андалусии, этимология спорна. В начале прошлого века фламенко противопоставлялось серьезному и суровому канте хондо как искусство популярное и легковесное. Позже их стали рассматривать в русле одной традиции, где канте хондо трактуют как ранний, архаичный слой, а фламенко – более поздний.

³ Образец гитарной музыки в андалусском ладу представляет «Ронденья», подаренная Глинке гитаристом Ф. Р. Мурсиано (фотокопию нот см.: [3, с. 357]). Но при всей любви к Испании, композитор, информированный из первых уст, не проявил интереса к гармоническим эффектам этого лада.

⁴ К бимодальным относятся главным образом песне-танцы семейства фанданго, в которых копла (строфа, куплет) включает шесть небольших построений, оканчивающихся мажорными аккордами постоянного соотношения, например: С, F, C, G₇, C, E. Другие авторы относят этот род песен также к *modo dórico*.

⁵ Впрочем, число применяемых на гитаре фламенко *строёв* (высотных положений лада) ограни-

чено удобством аппликатуры и почти исчерпывается перечисленными. Круг подходящих для игры строёв расширяется с использованием сехилья (*sejilla*), или каподастра – передвижного порожка, устанавливаемого на одном из ладков грифа.

⁶ Катуар, заимствовавший этот пример у Ф. О. Геварта, трактует его тонально и называет второй аккорд малым нонаккордом II ступени с прямой в виде педали. См.: Катуар Г. Теоретический курс гармонии. Ч. 1. М., 1924. С. 63–64.

⁷ Схемы а. и фрагмент б. извлечены из песен «Seguiriya gitana» и «Soleares», которые приводятся в книге Росси: [16, р. 298–308].

⁸ Способин И. В. Элементарная теория музыки. М.; Л.: Музгиз, 1951. С. 154.

⁹ Способин И. В. Элементарная теория музыки. 2-е изд. М: Музгиз, 1954. С. 150.

¹⁰ Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М.: Музыка, 1969. С. 102.

¹¹ Берков В.О. Гармония. 2-е изд. М.: Музыка, 1970. С. 147.

¹² Способин И. В. Лекции, с. 219.

¹³ *Intentio* (лат.) – интенсивность, стремление, направленность.

¹⁴ См.: VII Международный музыкальный конгресс. Музыкальные культуры народов: традиции и современность. М., 1973. С. 86.

¹⁵ Цит. по: Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. 2, ч. 1. М.: Музгиз, 1953. С. 399.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. / ред. Е. М. Орлова. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 375 с.

2. Боткин В. П. Письма об Испании. Л.: Наука, 1976. 343 с.

3. Глинка М. И. Литературное наследие. Л.: Музгиз, 1953. Т. 2: Письма и документы. 890 с.

4. Истель Э. Историческая судьба «Кармен» // Французская музыка второй половины XIX века / сост., ред. М. С. Друскин. М., 1938. С. 189–202.

5. Тьерсо Ж. Бизе и испанская музыка // Там же. С. 171–188.

6. Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1971. 103 с.

7. Шевченко А. Гитара фламенко. Мелодии и ритмы. Киев: Музична Україна, 1988. 111 с.

8. Heinze L. Theoretische-praktische Harmonie- und Musiklehre. Ober-Glogau: Heinrich Handel, 1867. 243 S.

9. Idelsohn A. Z. Jewish music in its historical development. NY: Dover Publications Inc., 1992. 535 p.

10. Kimmel W. The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music. // College Music Symposium. Volume 20, No. 2 (Fall, 1980), pp. 42–76.

11. Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. Princeton Univ. Press, New Jersey, 1953. 473 p.

12. Louis R., Thuille L. Harmonielehre. 2. Aflg. Stuttgart: Carl Grüniger, 1908. 405 S.

13. Manuel P. From Scarlatti to “Guantanamera”: Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics // Journal of the American Musicological Society. University of California. Volume 55, No. 2 (Summer 2002), pp. 311–336.

14. Manuel P. Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics // Yearbook for Traditional Music. Volume 21 (1989), pp. 70–94.

15. Mortimer P. Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation. Berlin: Georg Reiner, 1821. 112 S.

16. Rossy H. Teoría del cante jondo. Barcelona: Credsa, 1966. 318 p.

17. Stubblefield T. Maria Benitez: The Essence of Flamenco // *World Literature Today*. University of Oklahoma. Volume 80, No. 4 (Jul. – Aug., 2006), pp. 59–62.

18. Thomas K. Flamenco and Spanish dance // *Dance Research Journal*. University of Illinois. Volume 34, No. 1 (Summer, 2002), pp. 98–102.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Second Edition. Leningrad: Muzyka, 1971. 375 p.

2. Botkin V. P. *Pis'ma ob Ispanii* [Letters about Spain]. Leningrad: Nauka, 1976. 343 p.

3. Glinka M. I. *Literaturnoe nasledie. T. 2. Pis'ma i dokumenty* [The Literary Heritage. Vol. 2. Letters and Documents]. Leningrad: Muzgiz, 1953. 890 p.

4. Istel' Ye. Istoricheskaya sud'ba "Karmen" [The Historical Destiny of "Carmen"] *Frantsuzskaya muzyka vtoroy poloviny XIX veka* [The French Music of the Second Half of the 19th Century]. Compiled and Edited by M. S. Druskin. Moscow, 1938, pp. 189–202.

5. T'erso Zh. Bize i ispankaya muzika [Tiersot J. Bizet and Spanish Music]. *Ibid.*, pp. 171–188.

6. Fal'ya M. de. *Stat'i o muzyke i muzykantakh* [Fallá M. de. Articles about Music and Musicians]. Moscow: Muzyka, 1971. 103 p.

7. Shevchenko A. *Gitara flamenko. Melodii i ritmy* [The Flamenco Guitar. Melodies and Rhythms]. Kiev: Muzychna Ukraina, 1988. 111 p.

8. Heinze L. *Theoretische-praktische Harmonie- und Musiklehre* [Theoretical-Practical Harmony and Music Theory]. Ober-Glogau: Heinrich Handel, 1867. 243 S.

9. Idelsohn, Abraham Z. *Jewish Music in its Historical Development*. NY: Dover Publications Inc., 1992. 535 p.

10. Kimmel W. The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music. *College Music Symposium*. Volume 20, No. 2 (Fall, 1980), pp. 42–76.

11. Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. Princeton Univ. Press, New Jersey, 1953. 473 p.

12. Louis R., Thuille L. *Harmonielehre* [A Study of Harmony]. 2. Aflg. Stuttgart: Carl Grüniger, 1908. 405 S.

13. Manuel P. From Scarlatti to "Guantanamo": Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics. *Journal of the American Musicological Society*. University of California. Volume 55, No. 2 (Summer 2002), pp. 311–336.

14. Manuel P. Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics. *Yearbook for Traditional Music*. Volume 21 (1989), pp. 70–94.

15. Mortimer P. *Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation* [Choral Singing at the Time of the Reformation]. Berlin: Georg Reiner, 1821. 112 S.

16. Rossy H. *Teoría del cante jondo* [The Theory of Traditional Flamenco Singing]. Barcelona: Credsá, 1966. 318 p.

17. Stubblefield, Terri. Maria Benitez: The Essence of Flamenco. *World Literature Today*. University of Oklahoma. Volume 80, No. 4 (Jul. – Aug., 2006), pp. 59–62.

18. Thomas K. Flamenco and Spanish dance. *Dance Research Journal*. University of Illinois. Volume 34, No. 1 (Summer, 2002), pp. 98–102.

Андалусский лад

Ладовый архетип фламенко усматривают в древней монодии – греческом дорийском (средневековом фригийском), который испанские гитаристы трансформировали в аккордовую, гармоническую систему, поэтому стало необходимым дать основному ладу фламенко новое название – андалусский лад. Между тем в российском музыкознании он известен как «испанской доминантовый лад», который считается производным от гармонического минора, где опора перенесена с тоники на мажорный аккорд доминанты. Эта не имеющая исторических оснований трактовка обусловлена спецификой проявления модально-гармонических функций. Мажорный аккорд первой ступени (при фригийском звукоряде) резко отличается от обычной тоники напряжённой, «доминантовой» окраской, что однако не мешает ему выполнять функцию ладового центра, начинающего и заканчивающего движение. Основу гармонического развёртывания здесь составляет чередование аккорда первой ступени с созвучиями нисходящего вводного тона (аккордами II, VII⁶, V⁴³ и др.), то есть многократно повторенный фригийский каданс, в котором сочетается диада модальных функций – ультима и пенульtima (ultima & raenuultima). Такое устройство лада призвано выразить ностальгический этос фламенко, присущее испанской ментальности «трагическое чувство жизни» (Мигель де Унамуно).

Ключевые слова: андалусский лад, доминантовый лад, вводный тон, фригийский каданс, ультима, пенульtima, модальные функции.



The Andalusian Mode

The modal archetype of the flamenco may be perceived in ancient monody – the Greek Dorian mode (the Medieval Phrygian), which the Spanish guitarists transformed into a chord-based, harmonic system, as a result of which it became necessary to endow the chief flamenco mode with a new title – the Andalusian mode. At the same time, in Russian musicology it is known as the “Spanish dominant mode,” which is considered to be derived from the harmonic minor, where the significance is transferred from the tonic to the major chord of the dominant scale degree. This interpretation, devoid of historical foundations, is stipulated by the specificity of the manifestation of modal-harmonic functions. The major chord on the first scale degree (in a Phrygian mode) differs considerably from an ordinary tonic scale degree in its intensive “dominant” coloration, which nonetheless does not hinder it from carrying out the function of a modal center, beginning and finishing off the motion. The basis of harmonic unfolding is comprised here of alternation of the chord on the first scale degree with sonorities of a descending leading tone (with the chords II, VII6, V43, etc.), i.e. the Phrygian cadence repeated many times, which holds a combination of the dyad of modal functions – the ultima and paenultima. This kind of arrangement of the mode is called upon to express the nostalgic ethos of the flamenco and the “tragic feeling of life” peculiar to Spanish mentality (according to Miguel de Unamuno).

Keywords: Andalusian mode, dominant mode, leading note, Phrygian cadence, ultima, paenultima, modal functions.

Пинчуков Евгений Анатольевич

ORCID: 0000-0003-1493-0092

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры теории музыки

E-mail: pean09@mail.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

Evgeny A. Pinchukov

ORCID: 0000-0003-1493-0092

PhD (Arts),

Associate Professor at the Music Theory Department

E-mail: pean09@mail.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. P. Musorgskogo

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation



А. С. МИНАСЬЯНЦ

*Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова*

УДК 781.7

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.042-047

ПРЕЛОМЛЕНИЕ АНТИЧНОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ПОНТИЙСКИХ ГРЕКОВ

Значение древнегреческой цивилизации бесценно для всего мира. Великие достижения философии, науки, искусства, литературы, языка стали основой европейской культуры. Греки создали школу для воплощения классических идеалов, способствовавших развитию всей последующей культуры и оказавших огромное влияние на умы людей. Не угасает интерес и к музыкальной эстетике Древней Греции. В классически простой, отчётливой форме в ней содержатся почти все проблемы, которые будут затем подниматься музыкальной теорией и эстетикой.

Музыкальная эстетика играет особую роль в системе эстетической теории Древней Греции. Поэтому закономерно, что музыкальной эстетике Древней Греции посвящены фундаментальные исследования А. Лосева, В. Шестакова, Е. Герцмана, Р. Грубера¹. Многие молодые авторы также пишут о музыкально-эстетических проблемах, поднимаемых в трудах античных авторов.

Системное изучение музыкальной культуры Древней Греции – фундаментальная проблема особой сложности. В исследовании культуры понтийских греков возникает вопрос: существуют ли связи понтийской музыкальной традиции с культурой Древней Греции?

Понтийские греки, о которых пойдёт речь, это потомки греков-эллинов, переселившиеся на территорию Южного Причерноморья. По данным исторической науки греки-эллины появляются в тех краях в период Великой греческой колонизации с VIII по VI века до н. э.² Жизненный путь народа был непрост. Начавшись в эпоху Колонизации, то есть со становления греческих колоний, он затем проходит через правления многих самодержцев, попытку создания своего первого государства – Понтийского царства, достигает времени создания Трапезундской империи, которая просуществовала около 260 лет и пала под гнётом турецко-османского ига. Несмотря на уничтожение, истребление, геноцид понтийских греков (1916), которому в мае этого

года будет ровно сто лет, понтийский народ смог это преодолеть.

Сегодня понтийцы проживают в большинстве городов Российской Федерации, а также в Армении, Грузии, Украине, Азербайджане, Казахстане, Узбекистане, Греции, Турции, США, ФРГ и Канаде, образуя сообщества и мирно сосуществуя с другими народами. Часть греков-понтийцев продолжает жить на исторической родине – Понте, то есть на территории современной Турции.

В поисках ответа на вопрос, как соприкасаются современная музыкальная культура понтийских греков и культура античного мира Греции, возникло предположение, что такая связь есть, хотя она имеет вид не последовательно сохранявшейся и передававшейся традиции, но скорее напоминает некие пунктирные линии, как бы следы традиций далёкого прошлого. Попробуем обрисовать эти пунктирные связи.

Как известно, для античной культуры характерна синкретическая форма искусств. По мнению большинства исследователей, песня, танец и игра на музыкальном инструменте первоначально и долгое время существовали как единое целое. «В “Законе” Платона особенностью понимания музыки является неотделимость музыки от слова и танца, – отмечает А. Лосев. – Древние вообще не допускали чистой музыки как таковой. Музыку они понимали в соединении со словом и с танцем» (цит. по: [1, с. 37]).

Обращаясь к изучению музыкальной культуры современных понтийцев, также необходимо рассматривать музыкальное искусство в синкретическом единстве, где основной особенностью музыкальной традиции древности была «неотделимость музыки от слова и танца», так называемая хорейя (χορεία).

Греки придавали музыке и танцу исключительное значение и приписывали им определённые функции или назначения. В первую очередь это сказывалось в воспитании. На музыке и



музыкальном воспитании строилась вся система общественного образования древних греков. Платон высказывает традиционную для всей античной эстетики мысль, утверждая, что «тот, кто не упражнялся в хороводах, человек невоспитанный, а кто достаточно в них упражнялся, тот воспитан» [там же, с. 6]. «Мусическое искусство всё более проникает вглубь души и всего сильнее её затрагивает; ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека, если он правильно воспитан, если же нет, то наоборот. Кто в этой области воспитан как должно, тот очень остро воспримет разные упущения и недостатки в природе и в искусстве» (цит. по: [2, с. 51]).

И сегодня понтийские греки придерживаются мнения, что грек-понтиец, не знающий своей культуры – песен, танцев, хотя бы мелодий и текстов своих песен, – не патриот. Для этого народа танцевальная культура – единение народа. «Патриоты нашего народа, это люди влюблённые и знающие свою историю, культуру, традицию греков Понта», – говорит И. И. Петанов³. Н. Ф. Тифтикиды, который занимался изучением культуры понтийских греков, писал: «Быть или стремиться стать греком – это судьба. И необходимо через всю свою жизнь пронести верное служение музыке и культуре греков-понтийцев» (цит. по: [6, с. 229]).

Н. Ф. Тифтикиды также утверждал в своих работах, что понтийское музыкальное искусство – явление синкретичное. Оно включает в себя сплав пения, танца и инструментального сопровождения.



Ил. 1. Понтийская лира

Одна из очевидных внешних аналогий связана с главным инструментом, сопровождающим народную музыку, – понтийской лирой (греч. – Ποντιακά λυρά), так именуется инструмент, пришедший на Понт из далёкой древности. Изображения на античных произведениях искусства и различные тексты античных авторов позволяют предположить, что понтийская лира имеет прямое отношение к лире Древней Греции. Но, как оказалось, их связывает, скорее всего, только общее название, а внешне и по способам звуко-

извлечения понтийская лира – это принципиально иной инструмент. И. Шабунова приводит следующее описание античной лиры: «Ли́ра – это древнейший греческий щипковый инструмент, с мембраной из панциря черепахи. Она, вместе с кифарой, являлась усложнённым видом форминги, самого древнего греческого четырёхструнного образца, о котором упоминает ещё Гомер. На лире играли дети и подростки» [9, с. 110].



Ил. 2. Ли́ра Древней Греции

Что же касается понтийской лиры – это трёхструнный смычковый инструмент. При игре на понтийской лире смычок держат в правой руке, лиру – в левой. Играют стоя в кругу танцующих или сидя, недалеко от танцующих. Итак, связь с античным миром – только в имени инструмента (ил. 1, 2).

Особую роль в понтийской музыкально-танцевальной культуре выполняет лирарий. Так называют инструменталиста, играющего на лире, зачастую, он же – и певец (если танец сопровождается песней). Лирарий – едва ли не главное действующее лицо в музыкально-танцевальном действе, от которого многое зависит. Присутствие лирария обязательно, поскольку он обеспечивает музыкальное сопровождение танцев. Но, кроме того, он и руководитель всего процесса. В прошлые времена лирарий выходил на середину пространства для танцующих, и вокруг него собирались танцоры. Он был центром круга танцующих, от него зависело их расположение.

Эта традиция, связанная с расположением музыканта в центре круга, уходит своими корнями в далёкое прошлое. Ещё Гомер в «Илиаде» описывал хороводный танец, в центре круга которого располагается певец-музыкант:

«Далее славный Гефест
хороводную пляску представил
С дивным искусством, подобную той,
что в Кносе обширном
Некогда в честь пышнокудрой Дедал
учредил Ариадны.
За руки, взявши друг друга у кисти,
там, в пляске кружились
Юноши вместе и девы,
берущие вено большое.
Девы в льняных покрывалах,
а юноши в светлых хитонах,
Сотканых крепко из ниток,
для блеска чуть маслом натёртых...
То они в хороводе ногами,
привычными к пляске,
Вместе кружатся легко,
с быстротою гончарного круга...
То разовьются в ряды
и одни на других наступают.
Вкруг хоровода теснится большая толпа,
наслаждаясь,
А посредине поёт
и под лад себе вторит на цитре
Богopodobный певец...»⁴.

Данная традиция имеет глубокие корни и, скорее всего, её можно связать с культом, где музыкант, находящийся в центре круга, представлял собой алтарь, а танцоры приносили ему жертву своим танцем. Сегодня эта традиция практически забыта, и лирарии часто располагаются за пределами круга, но и при этом именно они задают главный тон общему настроению. Лирарий выполняет ещё одну важную роль – своего рода распорядителя. Именно он выбирает танцы, задаёт темп и настроение танцорам и публике.

В бытовой практике танец не существует как единичная структура. Часто именно лирарий выстраивает некую драматургию общего процесса. Он создаёт своего рода «танцевальные сюиты», где один танец перетекает в другой без перерывов, пока сам лирарий не остановится. Переходы от танца к танцу осуществляются по возгласам лирария, иногда он просит петь хором всех танцующих (тоже с помощью возгласа). Лирарий в одном лице объединяет и исполнителя, и руководителя, и драматурга целого. От его экспрессии, задора зависит настроение танцоров и публики вокруг. В этом смысле можно провести аналогии с корифеем античного театра, который в древнегреческой трагедии являлся предводителем хора, его наиболее квалифицированным участ-

ником. Он играл роль посредника между хором и актёрами, вступал в контакт с исполнителями основных ролей.

Есть и другие тонкие связи античной культуры Греции с понтийской. Это касается конкретных танцев, которые существуют у современных понтийских греков, и они же бытовали во времена античности. Об этом факте можно судить по описаниям античных авторов.

Так, в книге «Анабасис» Ксенофонт⁵ повествует об исполнении военного танца, который бытовал на территории понтийского царства. И хотя он не приводит названия этого танца, описание его сходно с военным понтийским танцем «Махери» (греч. – Μαχηρι, лат. Maheri). Это слово в переводе с греческого языка означает «нож». Ксенофонт пишет: «После возлияния и пения пэана первыми выступили фракийцы и стали плясать с оружием в руках под звуки флейт, причём они высоко и легко подпрыгивали и махали при этом кинжалами. В конце концов, один из них упал с большим искусством. Пафлагонцы подняли крик. Победитель снял оружие с побеждённого и удалился, распевая «ситалку», а другие фракийцы вынесли павшего замертво; а на самом деле он нисколько не пострадал» [7, с.140]. Судя по тексту Ксенофонта, описывающего события, этот танец существовал на Понте в далёкие античные времена, и он же продолжает своё существование сегодня. Понтийский танец «Махери» (его другое название «Пичак») исполняют двое мужчин под звуки лиры, свирели и барабана. Они изображают бой на ножах. Два соперника танцевальными движениями бьются до «последнего вздоха», пока один из них изображая побеждённого, не падает «замертво». Движения танца предполагают прыжки, характерные удары ножами, – всё то, что делают воины во время сражения (ил. 3).

Ещё одна аналогия – танец «Пиррихий», который также описывает в своей работе Ксенофонт: «Тогда мисиец, заметив их удивление, с согласия одного аркадянина, у которого была танцовщица, привёл её, одев как можно лучше и дав ей лёгкий щит. Она прекрасно протанцевала танец «пиррихий». Тут раздались громкие рукоплескания» [там же, с. 141]. «Пиррихий» – группа танцев, полных воинственного пыла, была любимым развлечением публики Древней Греции. Интересно, что для этого танца танцовщицы одевались в воинские одежды, держа в руках меч и щит, или другое оружие. Каждое



племя греческого происхождения имело свой танец с оружием в руках, и отличались они лишь ударами оружием по щиту [8, с. 84]. Вот так, видимо, и понтийцы как потомки эллинского происхождения имели свой пиррихий.



Ил. 3. Танец «Махери»

Географ Страбон говорит о том, что этот танец был создан сыном Ахилла – Неоптолемом и назывался Пиррос. Платон приводит своё описание этого танца и делит его на две группы: первая – мелодический танец, исполняющийся в мирное время, вторая – посвящение культу Диониса – военный танец, который исполнялся на поле боя [16, с. 116].

Ещё одно упоминание о танце «Пиррихий» есть в античной энциклопедии: «Пиррихий – исполняемый во время гимнопедий (праздник обнажённых мальчиков) в Спарте и в Афинах. Изначально культовый танец с оружием и широким использованием пантомимических средств, который привлекал зрителей даже из дальних областей. В сегодняшнем своём варианте, да и в тогдашнем – вид спортивных со-

ревнований, народное, очень посещаемое представление».

Танец «Пиррихий» у понтийского народа имеет второе название – «Серра». Сегодня он является одним из самых распространённых и любимых танцев понтийцев по всему миру. Это мужская военная пляска, которую мужчины исполняют перед боем. Движения танцоров очень активны, экспрессивны. Танцоры совершают характерные потряхивания телом, прыжки, сильные удары ногами о землю, приседания, резкие повороты, выкрики, остановки, потом вновь возвращаются к движению. Танец продолжается, пока танцоры не остановятся (ил. 4).



Ил. 4. «Пиррихий» или «Серра»

Безусловно музыкально-танцевальная практика современных понтийцев далека от культуры античной Греции, но о ней напоминают сохранившиеся связи, в которых обнаруживается корневая родственность культур этих народов – понтийцев и греков-эллинов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перечислим лишь некоторые из них: Лосев А. Ф. История античной эстетики: ранняя классика, эллинизм, высокая классика. М.: Фолио, 2000. 700 с.; Античная музыкальная эстетика / общ. ред. В. П. Шестакова. М.: Музгиз, 1960. 303 с.; Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995. 175 с.; Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. М.: Музгиз, 1956. 415 с.

² Расцвет колониционной деятельности греков относится к VIII–VI векам до н. э. Это время называется эпохой Великой греческой колонизации

и совпадает с архаической эпохой истории Греции, временем становления античного греческого города (История Древнего Мира / А. Н. Бадак, И. Е. Войнич, Н. М. Волчак. Минск: Харвест, 1999. С. 347).

³ Илья Иванович Петанов – лирарий, исполнитель понтийских песен.

⁴ См.: [4, с. 223, 224].

⁵ Ксенофонт – философ античной Греции, автор сочинения «Анабасис», в котором описывается отступление десяти тысяч греческих наёмников из Месопотамии на север в Трапезу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Античная музыкальная эстетика / общ. ред. В. П. Шестакова. М.: Музгиз, 1960. 303 с.
2. Бородин Б. Б. Мусическое искусство в диалоге Платона «Государство» // Учёные записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2014. № 2 (9). С. 49–57.
3. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995. 175 с.
4. Гомер. Илиада. Одиссея / ред. А. Бычкова. М.: Художественная литература, 1967. 765 с. (Библиотека Всемирной литературы. Серия первая, Т. 3).
5. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. М.: Музгиз, 1956. 415 с.
6. Илиады И. И. Наследники Орфея. Ставрополь: Ставропольсервисшкола, 2007. 359 с.
7. Ксенофонт. Анабасис / пер. с греч. С. Лурье, М. Максимовой. М.: Изд-во АН СССР, 1951. 300 с.
8. Худеков С. Н. Всеобщая история танца: (античная хореография, карнавальное средневековье, балет). М.: Эксмо, 2009. 606 с.
9. Шабунова И. М. Музыкальные инструменты античности // Оркестр. Инструменты. Партитура: сб. науч. тр. / отв. ред. Е. Назайкинский. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. Вып. 2. С. 108–128.
10. Binder B. Art and Science, Beauty and Truth, Performance and Analysis? // *Society for Music Theory*. 2016. Volume 22, No. 2, pp. 22.2.5.
11. Cohn R. A Platonic Model of Funky Rhythms // *Society for Music Theory*. 2016. Volume 22, No. 2, pp. 22.2.1.
12. Karnes K. C. Recollecting Jewish Musics from the Baltic Bloodlands // *Acta Musicologica LXXXIV*. 2012, pp. 253–276.
13. McCreless P. Ownership, in music and music theory // *Society for Music Theory*. 2011. Volume 17, No. 1, 2011, pp. 17.1.5.
14. Pontos news. URL: <http://www.pontos-news.gr/ru/istoria> (11.05.2016).
15. Tragaki D. Rebetiko Past, Performativity, and the Political: The Music of Yiannis Angelakas // *Acta Musicologica LXXXIV*, 2015, pp. 99–117.
16. Ζουρνατζίδης Ν. Ποντιακά χοροί. Αθήνα, 1989. 190 p.

REFERENCES

1. *Antichnaya muzykal'naya estetika* [Ancient Greek and Roman Musical Aesthetics]. General Revision by A. P. Shestakov. Moscow: Muzgiz, 1960. 303 p.
2. Borodin B.B. Musicheskoe iskusstvo v dialoge Platona «Gosudarstvo» [The Musical Art in Plato's Dialogue "The Republic"]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy Akademii muzyki im. Gnesinykh* [Scholarly Notes of the Russian Gnessins' Academy of Music.]. 2014, No. (9), pp. 49–57.
3. Gertsman E. V. *Muzyka Drevney Gretsii i Rima* [The Music of Ancient Greece and Rome]. St. Petersburg: Aleteya, 1995. 175 p.
4. Gomer. *Iliada. Odissey* [Homer. Iliad. Odyssey]. Edited by A. Bychkova. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1967. 765 p. (Biblioteka Vsemirnoi literatury. Seriya pervaya, T. 3) [World Literature Library. First Series, Volume 3].
5. Gruber R. I. *Vseobshchaya istoriya muzyki* [General History of Music]. Moscow: Muzgiz, 1956. 415 p.
6. Iliadi I. I. *Nasledniki Orfeya* [The Heirs of Orpheus]. Stavropol: Stavropol'servisshkola, 2007. 359 p.
7. Ksenofont. *Anabasis* [Xenophon. Anabasis]. Translated from the Greek by S. Lure, M. Maximova. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1951. 300 p.
8. Khudekov S. N. *Vseobshchaya istoriya tantsa: (antichnaya khoreografiya, karnaval'noe srednevekov'e, balet)* [General History of Dance (Ancient Greek and Roman Choreography, the Carnival Middle Ages, the Ballet)]. Moscow: Eksmo, 2009. 606 p.
9. Shabunova I. M. *Muzykal'nye instrumenty antichnosti* [Musical Instruments of Ancient Greece and Rome]. *Orkestr. Instrumenty. Partitura: sb. nauch. tr.* [The Orchestra. Instruments. Score: Compilation of Scholarly Works]. Issue. 2. Edited by E. Nazaykinskiy. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, 2007, pp. 108–128.
10. Binder B. Art and Science, Beauty and Truth, Performance and Analysis? *Society for Music Theory*. 2016. Volume 22, No. 2, pp. 22.2.5.
11. Cohn R. A Platonic Model of Funky Rhythms. *Society for Music Theory*. 2016. Volume 22, No. 2, pp. 22.2.1.
12. Karnes K. C. Recollecting Jewish Musics from the Baltic Bloodlands. *Acta Musicologica LXXXIV*. 2012, pp. 253–276.
13. McCreless P. Ownership, in music and music theory. *Society for Music Theory*. 2011. Volume 17, No. 1, 2011, pp. 17.1.5.
14. *Pontos news*. URL: <http://www.pontos-news.gr/ru/istoria> (11.05.2016).
15. Tragaki D. Rebetiko Past, Performativity, and the Political: The Music of Yiannis Angelakas. *Acta Musicologica LXXXIV*, 2015, pp. 99–117.
16. Ζουρνατζίδης Ν. *Ποντιακά χοροί*. Αθήνα, 1989. 190 p.



Преломление античной традиции в современной музыкальной культуре понтийских греков

Интерес к культуре и эстетике Древней Греции в XX–XXI вв. представлен разнообразными работами, фундаментальными трудами А. Лосева, Е. Шестакова, Е. Герцмана и др. Связи античности с европейской традицией невольно напрашиваются при изучении культуры понтийских греков. Их основу составляет синкретическое единство песни, танца и музыкально-инструментального сопровождения, существовавших как неразрывное, единое целое. Очевидно родство понтийской лиры с античными образцами этого инструмента, а также роль лирария (музыканта, играющего на понтийской лире), где он выступает руководителем действия.

Понтийские греки имеют богатую танцевальную культуру, основой которой являются около 110 танцев. Среди них имеются и те, что бытовали в Античной Греции. Например, танцы «Махери», «Пиррихий», «Серра». Описание танца «Махери» встречается в сочинении древнегреческого историка и писателя Ксенофонта «Анабасис». Данный танец разыгрывался двумя воинами, где один из них, поражённый ножом другого, падает замертво. Сегодня танец существует и у понтийских греков с одноимённым названием. Ксенофонтом описывается и танец «Пиррихий». В танцевальной традиции понтийских греков сохранился «Пиррихий», который понтийцы называют «Серра». Это мужская военная пляска, исполняемая мужчинами перед сражением.

Ключевые слова: античность, понтийская лира, понтийские греки, лирарий, танцы понтийских греков, Серра, Пиррихий, Махери.

Interpretation of the Antique Tradition in the Present-Day Musical Culture of the Pontic Greeks

The interest in the culture and aesthetics of Ancient Greece in the 20th and 21st centuries is expressed by various diverse comprehensive academic works by such scholars as Alexei Losev, Evgeny Shestakov and Evgeny Gertsman. The connections between the Ancient Greek and the Modern European traditions are unwittingly brought to light upon study of the culture of the Pontic Greeks. Their foundation is comprised of a syncretic unity of song, dance and musical instrumental accompaniment existing as an inseparable unified whole. The relation between the Pontic lyre with the Ancient Greek specimens of this instrument becomes apparent, as is the role of the lyrist (musician playing on the Pontic lyre), where he presents himself as a leader of the performance.

The Pontic Greeks possess a rich dance culture, the basis of which is formed by 110 dances. Those include some which in used to be prominent in Ancient Greece. These include the dances of “Maheri,” “Pyrrhichius” and “Serra.” A description of the “Maheri” dance may be found in the text “Anabasis” by Ancient Greek historian and writer Xenophon. This dance is performed by two warriors, and it includes one of them being stabbed by the knife of the other, falling down dead. In the present day this dance exists among the Pontic Greeks, bearing the same name. Xenophon also describes the dance “Pyrrhichius.” The latter has been preserved in the dance traditions of the Pontic Greeks, who call it the “Serra.” This is a male military dance, performed by men before going to battle.

Keywords: Antiquity, Pontic lyre, Pontic Greeks, lyrist, dances of the Pontic Greeks, Serra, Pyrrhichius, Maheri.

Минасьянц Араксия Суреновна

ORCID: 0000-0001-6002-1311

аспирантка кафедры теории музыки и композиции

E-mail: 79094747982@yandex.ru

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

Araxia S. Minasyants

ORCID: 0000-0001-6002-1311

Post-graduate student at the Music Theory and Composition Department

E-mail: 79094747982@yandex.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation





А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова



УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.048-057

К 110-летию со дня рождения композитора

**К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИЧНОСТИ И СРЕДЫ
В ПОСЛЕДНИХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КОНЦЕРТАХ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА**

Важнейшей стороной в развитии отечественной музыки с середины 1950-х годов явилась исключительная активизация внимания к индивидуально-личностной проблематике, повышенный интерес к изучению сложного и многомерного духовного мира современника. Существенной гранью, непосредственно связанной с этой тематикой, стало художественное исследование взаимоотношений индивида и окружающей его среды.

Поиск конкретно-индивидуализированных форм воплощения подобной проблематики приводил композиторов чаще всего к жанру инструментального концерта, где уже сам по себе фактурный принцип организации материала давал естественные возможности для отчётливой дифференциации личностного начала и образа внешней действительности.

Шостаковича вопросы взаимодействия личности и среды интересовали с наибольшей силой примерно на протяжении десятилетия (1957–1967). Именно тогда в его творчестве, как и во всей отечественной музыке данного периода, жанр инструментального концерта получил особенно интенсивное развитие (Второй фортепианный, Первый и Второй виолончельные, Второй скрипичный).

Опыт Шостаковича в воплощении интересующей нас проблемы был вполне характерным по направленности и наиболее значительным по художественному эффекту. Следовательно, анализируя его, мы тем самым определяем магистральную линию в развитии сознания на том историческом этапе – линию, обобщённо запечатлённую средствами музыкального искусства.

Отправным пунктом в разработке вопросов взаимодействия личности и среды стал в позднем творчестве Шостаковича *Второй фортепианный концерт* (1957). Здесь представлена

модель единства их устремлений, полной согласованности побуждений и действий.

Такая гармоничность определяется группой факторов. Основной из них – склад и дух ведущей образной сферы. Исключительно бодрая жизнедеятельность, радостное возбуждение, бурный энтузиазм энергичных созидательных усилий и их предельная целеустремлённость – всё это заложено в тематизме главной партии I части с его открытой активно-наступательной маршевой поступью. Финал подхватывает эту настроенность, поднимая определяющие качества I части на новую высоту, усиливая в своих маршево-танцевальных ритмах как состояние бурной активности, так и атмосферу праздничного бурления энергии.

Гармоничность концепции обеспечивается чрезвычайной монолитностью образной структуры, где ведущая сфера бурной и радостной жизнедеятельности оттеняется мягким контрастом мечтательной лирики. Экспозиция этой сферы в побочной партии I части ведётся, почти незаметно «прорастая» из безостановочного, полётного движения облачком лёгкой грусти (с т. 49).

То, что здесь было «мимолётным видением», получает законченное раскрытие в средней части. Поэтичное воспарение в мир светлой мечтательности приобретает благодаря флёру задумчивой грусти характер задушевного лирического излияния.

После недолгого созерцательного отдохновения в *Andante* герой словно бы стряхивает сладостное забытие и безо всяких усилий над собой вновь погружается в гущу бурных созидательных ритмов (см. безупречно естественный переход *attacca* от т. 100 II части к основной теме финала).

Конкретно-индивидуализированный облик Второго фортепианного концерта определяется тем, что его герой – совсем юный человек (нелишне напомнить, что это произведение было



написано для сына композитора, тогда занимавшегося в музыкальной школе). От юношеского мироощущения идёт непосредственность, открытость, свежесть и простодушие высказывания, шумная и задорная радость бурного жизнепроявления, оттенок неугомонной и задиристой скерцозности, праздничной карнавальности, наконец – смелый и решительный тон, обаятельная мальчишеская экспансивность.

Миропредставлению такого героя присуща совершенная ясность. Отсюда в частности максимальная чёткость и простота средств выразительности. К примеру, ритмическая структура базируется на лапидарно-упругих, размашисто-рубленых формулах. Гармонический язык почти элементарен в своей функциональной определённости, но обильно освежается яркими и сочными ладотональными сопоставлениями. Наконец, по форме, объёму и направленности музыка эта принадлежит, скорее, жанру концертино. Дополнительный «запас прочности» столь ясной и простой стилистике придают подчеркнутые классические симпатии, сопровождаемые лёгкой и ненавязчивой модернизацией. Эта лексическая ориентация особенно отчётливо проявляется в медленной части, связанной с духом юношеских лирических кантилен Шопена и Рахманинова. В данном случае аналогии с классикой понадобились композитору ещё и для того, чтобы акцентировать идеальную возвышенность мечтательного монолога.

Итак, во Втором фортепианном концерте представлена модель полного контакта личности с окружающей средой, что для творчества Шостаковича является весьма большой редкостью. Как и следовало ожидать, уже в самые ближайшие годы композитор начинает моделировать взаимоотношения индивида с действительностью совсем иначе. И здесь необходимо пояснение, касающееся ситуации самого конца 1950-х и самого начала 1960-х годов.

Как это зафиксировано в отечественном искусстве, на данном историческом этапе личность в своём развитии пришла в столкновение с консервативными тенденциями, унаследованными от сталинской эпохи. Стремление вырваться из стесняющих рамок приводило порой к попыткам исключения даже естественных ограничений, к абсолютизации свободы индивида, к его самоутверждению во что бы то ни стало, что нарушало определённый паритет объективных и субъективных начал.

Кроме того, подчас не столько отделялись друг от друга личность и среда, сколько в ходе имманентного саморазвития антиномически расслаивался сам мир личности. И, как нередко бывает, внутреннюю неудовлетворённость этой противоречивостью субъект проецировал вовне. Тогда окружающей действительности порой не всегда справедливо вменялось в вину несовершенство, неустроенность и даже негуманность.

Вдобавок, моделируемые в музыкальных концепциях с помощью художественного воображения, подобные ситуации приобретали преувеличенные очертания, вырастали нередко в весьма драматичные коллизии. Но, с другой стороны, благодаря такой гиперболизации нынешний наблюдатель получает возможность острее почувствовать и глубже понять те сложные и неоднозначные, однако совершенно неизбежные на том историческом этапе коренные перемены во взаимоотношениях личности с окружающим миром.

Шостакович одним из первых ощутил и исследовал в своём творчестве сдвиги в эволюции индивидуального сознания на рубеже 1950–1960-х годов. Важной вехой в этом отображении стал его *Первый виолончельный концерт* (1959). Здесь противоречивость начинает складываться, прорастая из предшествующей гармонии, уже заметно разрушая её. Личность и среда оказываются как бы на перепутье: былая цельность и ясность утрачивается, а обрести новую пока что не дано.

Завязка процесса расщепления на антитезы содержится в I части. Внешне перед нами – выражение бодрой, активно-напористой, «правильной» жизнедеятельности. Но из её воплощения уходит безусловная позитивность, присущая, к примеру, музыке Второго фортепианного концерта.

Стремительность энергичного жизненного потока оборачивается суетливо-взбудораженным, по временам почти судорожным бегом. Субъект словно поневоле оказывается вовлечённым в водоворот окружающей жизни, несущейся без ясного смысла и твёрдой цели, по какой-то механической и раздражающей инерции.

И ещё одной важной гранью процесс расщепления захватывает образность I части. В главенствующем обороте (*ges – fes – es – b*) заложена сильная рефлексующая тенденция (его интонационная суть состоит в однотерцовом сопряжении *e – Es*), и многократное повторение данного мотива создаёт характер страстного

внутреннего вопрошания. Иногда в этой вопрошательности проскальзывает оттенок иронии. Но чаще всего сквозь внешнюю бодрость чрезмерно энергичного бега слышится в ней глубоко запрятанная даже страдальческая нота, что особенно заметно в звучании темы побочной партии (с ц. 9).

Развязку весьма серьёзной социально-психологической драмы автор попытался осуществить во втором разделе III части (начиная с *Allegretto*) и в следующем за ней финале. Внешне между крайними частями немало общего по типу образности и характеру движения. Но уже с самого начала по своему внутреннему духу музыка финала несомненно серьёзней, глубже, суровой и драматичней.

Ясно ощутимые черты активного, мужественного преодоления с большой силой акцентируются в среднем разделе (с ц. 69). В его маршево-наступательном движении чувствуются даже героические элементы, которые были просто невыносимы в I части. В устанавливающийся здесь пусть несколько наивный и прямолинейный, но бесспорно позитивный настрой вовлекается реприза основного тематизма (с ц. 77), к которому присоединяется ведущий мотив главной партии I части, интонируемый теперь с максимальной утвердительностью и призывностью.

Если в финале делается попытка преодоления сомнительных качеств родственной ему I части, то лирический мир средних частей, напротив, углубляет внутреннее противоречие концепции. Происходит это ввиду уже самого по себе факта резкого контраста их духа и строя по отношению к предшествующей образности. Никакого подтекста и двусмысленности, поэзия и проникновенность, благородство и глубина – так миру внешнему противопоставлен духовный поиск индивида, его чувствования и осмысления. Во II части медитативность соединена с повествовательностью – трогательной, личной, едва ли не исповедальной. Эта просветлённо-топскливая жизненная повесть сопровождается оттенком щемящей и чуть заунывной жалостливости, чем она особенно созвучна русской протяжной песенности, от которой ведёт свою родословную.

Другое дело – медитации III части. Им присущ мужественный, сосредоточенно-напряжённый характер с оттенком горделивой приподнятости. Этому интеллектуальному анализу изначально присуща действенная потенция. И

вполне естественно, что на определённом этапе (опять-таки с *Allegretto*) мысль постепенно переходит в действие. От раздумий через растущую решимость к действиям, воинственным и героическим – такова траектория этой части. И кажется, что теперь, после духовного катарсиса личность войдёт в окружающий мир облагороженной, цельной и сильной.

Так, в виде своеобразного обобщённого сюжета складываются очертания концепции Первого виолончельного концерта. От сомнительного в своей механической бездумности и настораживающего суетливой самоцельностью жизненного бега – через проникновенный, глубоко человеческий лиризм и высокий интеллектуальный поиск – к стремлению обрести и утвердить одухотворённость, разумность и осмысленность жизненного существования.

К сожалению, завершающее утверждение в коде остаётся недоведённым «до точки» – музыкальный поток словно бы обрывается, утверждение повисает в воздухе. Во всём этом своеобразно отразились определённые неустойчивость и невыверенность общей позиции, противоречивость мироощущения человека рубежа 1950–1960-х годов в его нарушившихся связях с окружающим миром.

Как известно, в 1960-е годы отечественная музыка вступила в фазу бурных художественных исканий, по своей интенсивности не уступавших тому, что когда-то происходило в начале XX века. Инициаторами кардинального обновления музыкального языка стали молодые композиторы того времени, плеяду которых позже стали именовать «шестидесятниками».

Одна из самых ярких творческих идей, принадлежавших им, состояла в выдвигании на передний план тематики, связанной с конфликтными взаимоотношениями личности и окружающего её мира. И именно на данном этапе эту проблему впервые удалось решить средствами собственно музыкального искусства, без опоры на литературный текст и театральные атрибуты.

Осуществлено это было в жанре инструментального концерта, который, как уже говорилось, по самой своей природе наиболее приспособлен для воплощения подобной проблематики в силу изначально данного фактурного расслоения (*solo* и оркестровое *tutti*).

Исходным законченным опытом такого рода стал Первый виолончельный концерт Б. Тищенко (1963), где конфронтация фактурных пластов

в сильнейшей степени подчеркнута тем, что от оркестра отсечена струнная группа и, таким образом, солирующей виолончели противопоставлен массив духовых и ударных.

Автор этой композиции был последним и любимым учеником Д. Д. Шостаковича, но маститый наставник не сразу понял всей смелости замысла своего тогдашнего аспиранта. Желая дать ему наглядный урок, он переинструментировал его партитуру на полный оркестр, что снижало остроту заявленного конфликта, и вполне естественно, что данная редакция не прижилась в концертной практике.

Этот факт свидетельствует о том, что представители старшего композиторского поколения, по сравнению со своими молодыми коллегами, некоторое время ещё находились в плену инерции, идущей из предыдущего исторического периода. Персонально для Шостаковича доказательством несколько затянувшейся традиционности может служить появление в 1961 году Двенадцатой симфонии, целиком принадлежавшей прошлому.

Но уже в 1962 году он пишет следующую симфонию, которая знаменовала резкий поворот к иной тематике и стилистике, а в 1964-м заканчивает две партитуры, где разрабатывается интересующая нас проблема. Музыка к фильму «Гамлет» и вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина» подавали её на основе определённой сюжетной канвы и в историческом ракурсе. Однако вскоре композитор реализует её уже на современном материале и в обобщённо-инструментальных формах, что произошло во *Втором виолончельном концерте* (1966).

Образный мир Концерта чрезвычайно многосложен. Генеральный конфликт проходит по линии столкновения категорий высокого и низкого, прекрасного и безобразного, духовного и примитивного, человеческого и антигуманистического. Внутри столь кардинального размежевания возникают побочные антитезы, например – сказочное и реальное, беззаботное существование и ожесточённая жизненная борьба.

В роли сил действия выступают пять образных линий: сфера мечтательно-идеального, сказочность, лиризм, медитативность и публицистическое начало. Этот идейно-смысловой комплекс главенствует по объёму, он фокусирует в себе основные ценности концепции, и его носителем предстаёт, как правило, личность, персонифицированная солирующим инструмен-

том. Так определяются гуманистическая направленность произведения в целом и существенная роль индивида.

Сфера *мечтательно-идеального* вырастает из «мотива мечты» (с ц. 11) как воспарение над действительностью в мир иллюзий, как упования на счастье, покой, красоту. Неизъяснимо чарующий, манящий нежностью и теплотой, этот мотив покоится на ласково-покачивающихся колыбельных линиях фигурированного органного пункта тонической квинты, что становится неизменным фактурным признаком данной образной сферы.

Всё лучшее, что заложено в «мотиве мечты», находит окончательное выражение в «неоклассической фразе» (с ц. 73). Мечтательность переходит здесь в воплощение идеального, олицетворение самого высокого и благородного в человеческой натуре. Есть в этой музыке нечто чрезвычайно знакомое, близкое для слуха, определяющее её классицистский контур (особенно – трель на верхнем вводном тоне) и вместе с тем весьма оригинальное, сугубо шостаковическое (скажем, выход к терции *G dur* через интонационную раскачку на *as* и *b*, мерцание *d* и *des* на гармонии *b moll*).

Рассмотренная сфера воплощает прекрасное внутреннего мира, а примыкающая к ней *сказочность* рисует волшебное и удивительное мира внешнего. Эта линия развивается на основе «темы чудес» (с ц. 16) и «ориенталии» (с ц. 74). В отличие от подчеркнутой простоты «мотива мечты» и «неоклассической фразы» им присуща изысканность, причудливость и уникальный для музыки Шостаковича сказочно-ориентальный колорит.

Несколько завуалированная ориентальность «темы чудес» в её ассоциациях с фигурой Звездочёта из «Золотого петушка» Римского-Корсакова, и проявляется она более всего в капельно-звончатой оркестровке хрустально-прозрачных трезвучных последований. «Ориенталия» также вызывает отдалённые аналогии с корсаковскими образами, напоминая о знойной роскоши «Песни индийского гостя».

Сказочное начало примыкает к сфере мечтательно-идеального не только вследствие своей ирреальной характерности. В «мотиве мечты» заложено ощущение манящего, притягивающего, чудесного видения, сладостного миража, завораживающего пения сирен. Это ощущение подчеркнуто исходящим отсюда и в различных

вариациях присущим обеим сказочным темам баюкающим колыбельным ритмом.

С мечтательно-сказочными образами сопоставлены образы жизненно-реального наполнения. *Лирическая линия* имеет локальное значение. На основе «элегии» (с ц. 91) она развивается только во второй половине финала. Этот задумчиво-трогательный напев выписан просто, почти в духе народных протяжных. Он передаёт грустную жизненную повесть отнюдь не героя, а обыкновенного человека, которого соответствующие обстоятельства могут повергнуть даже в отчаяние – см. последнюю модификацию «элегии» (ц. 103): поникшая, разорванная мелодическая линия, «опавшая» в нижний регистр.

Более широкие, в том числе «обрамляющие» полномочия возложены на линию *медитативности*. Зоны осмыслений размещены по краям конструкции. Это относится к произведению в целом, и к I части, в частности. В I части сосредоточенно-углублённое, сумрачно-напряжённое раздумье составляет основу содержания начального (до ц. 16) и заключительного (с ц. 29) разделов. Типичный для творчества Шостаковича образ ищущего разума ещё раз напоминает о себе в коде концерта (с ц. 109), приобретая в соответствии с ситуацией нежные и «тихие» проникновенно-лирические очертания.

Сквозную нагрузку несёт третья линия жизненно-реальных образов, связанная с *публицистическим началом*. Оно зарождается на кульминации I части (ц. 26): стонущие-кричащие зовы виолончели с опорой на резко звучащий тритон и малосекундную попевку – это и выражение боли, и сигнал бедствия, но прежде всего, призыв к состраданию и человечности.

Именно в таком значении данная интонационность становится исходным зерном для «фанфар», которые заключают главный публицистический заряд концепции. Характерно вторжение этого тематизма в повествование на стыке II и III частей. Будучи обнажённым семантическим знаком громогласного провозглашения (фанфарность сконденсирована и в типизированных мотивах, и в опоре двухголосия на квартность, и в обилии различных триольных ритмов), он трактован в экспрессионистском ключе (высшая точка заострённости – в «кричащей» большой септимере завершающих фраз).

Эти символы ещё трижды возникают в финале: как предостережения – вначале тихо и затаённо (ц. 83), затем грозно и заклинаяще (ц. 99)

и, наконец, как воплощение последней попытки воспротивиться натиску зла (ц. 101).

В роли сил контрдействия выступает всё, что противостоит категориям высокого, прекрасного, духовного и человеческого. Стихия *негативного* экспонирована в кульминационной зоне I части (с ц. 26). Символом жестокости, насилия и подавления звучит серия ударов большого барабана – оглушающих, тупых, вызывающе агрессивных. Нарочито изолированный от звучания других инструментов, резко противопоставленный мятущейся, страдальческой экспрессии виолончели, этот приём в своей «антимузыкальности» для данного контекста создаёт ощущение полной противоестественности.

На пути к кульминации I части были намечены элементы гротескно-скоморошьего пляса-трепака с недобро-глумливыми тонами (с ц. 20). Во II части этот эскиз превращается в оргиастическую картину выплясывания бездуховности. Цитирование пошловатого одесского мотива «Бублики» ведётся с нарочитой вульгарностью и натуралистичностью. «Бублики» – это ещё и «*Купите бублики*» – необходимое в данном случае слово «*купите*» становится символом самопродажи, конформизма, духовного предательства.

Подобно отмеченной выше «антимузыкальности» ударов большого барабана, здесь возникает ощущение непристойности разнузданного пляса с привкусом кабацкого угара. Въедливая многоповторность трёхзвучного мотива, механические ритмы трепака, топчущая примитивность аккордики обнажают гротескный оскал этого зловеще-разбитного измывания, постепенно превращая его в разгул куражающегося цинизма, в устрашающее бушевание слепой стихии.

Открыто негативный смысл «Бубликов» целиком раскрывается в кульминационной зоне финала (ц. 100), где этот образ окончательно становится олицетворением жестоких сторон действительности, неистового в своей беспощадности фатального начала, катастрофой обрушивающегося на человека.

В ходе сопряжения и противоборства отмеченных идейно-смысловых пластов вырастает одна из сложнейших философских концепций Шостаковича. Она целиком посвящена проблеме выявления возможных типов взаимоотношений индивида с окружающим миром. И после широкого круга жизненных проб главной нотой Второго виолончельного концерта определяется

неудовлетворённость сущим, неуверенность в силах индивида и сомнение в возможности наведения естественных, взаимоудовлетворяющих контактов между личностью и средой. Однако в этой глубокой драме ищущего сознания нет и намёка на пессимизм. От неё веет суровой силой, высоким мужеством. И автор отнюдь не считает выводы своей концепции окончательными.

Залогом этому выступает заключительный тон квинты *G dur*, повисающий у виолончели *solo* и обрывающийся повествование незавершённой, вопросом. И действительно, в самое ближайшее время во Втором скрипичном концерте Шостакович предложит качественно иную модель мироощущения. Кроме того, в завершение концерта выдвигается нечто, не зависящее от субъективных суждений. Вначале (ц. 112) разрежёнными штрихами, а затем (ц. 113) сплошной зоной возникают на колорировании трезвучия *G dur* диковинно-красочные, цокающе-перестукивающие звучности.

Это сказочно-фантастическое видение, постепенно растворяющееся в дымке времени, не только символ Бытия, всегда остающегося для разума таинственным чудом, никогда не разгаданным до конца, но и образ вечно манящей, независимо ни от чего неизменно притягивающей к себе Жизни. Такой вывод, заключающий высший объективный смысл, композитор повторит в сходной ситуации кодетты Пятнадцатой симфонии.

Второй виолончельный концерт стал центральным, узловым пунктом в разработке Шостаковичем вопросов взаимодействия личности и среды. Множество противоречий, способных возникнуть в ходе развития данной проблематики, оказались здесь стянутыми в тугую и трудноразрешимый клубок. И, будучи по характеру содержания самой дисгармоничной, эта концепция стала самой глубокой и значительной в художественном отношении.

Являясь весьма труднодоступной и многоречивой по идейно-философскому наполнению, она вместе с тем необычайно привлекательна богатством и разнообразием тематического рельефа, законченным совершенством инструментального письма, безупречной логикой музыкальной драматургии. Всё это делает Второй виолончельный концерт высшим созданием композитора в данном жанре и одним из самых примечательных явлений в мировой концертной литературе.

Итак, во Втором виолончельном концерте Шостакович довёл воплощение внутреннего противоречия, а также противоречия между внутренним и внешним, желаемым и действительным, до предела, мыслимого в его этике и эстетике позднего периода. Вслед за столь критической кульминацией противоречивость начала быстро спадать. Свидетельством этого процесса стал *Второй скрипичный концерт* (1967), где во многом преодолеваются коллизии, казавшиеся годом раньше почти безвыходными.

Последний концерт Шостаковича тесно связан с предшествующим, продолжая его концепцию на иной ступени развития сознания личности в её отношениях с окружающей средой. Непосредственно эта близость обнаруживается в трёх существенных для Второго скрипичного концерта образных сферах: медитативность, лиризм и сказочность. В сравнении с предшествующей трактовкой они приобретают теперь неизмеримо более «земные» и реальные контуры.

Состояние напряжённого духовного поиска I части покидают тона углублённой сосредоточенности философского раздумья, приближаясь скорее к складу жизненного повествования, чуть жалобного и тоскливого. Словно бы отталкиваясь от характера кодетты Второго виолончельного концерта, медитации здесь отличаются неустойчивостью, зыбкостью и вопросительностью, которая подчёркнута в длительной и настойчивой фиксации очень важной для всего концерта лейтинтонации кварты (ц. 3).

Проявляется в медитативности Второго скрипичного ещё одна важная грань – сильная лирическая окрашенность. Очень личное, трогательно-исповедальное уже в экспозиции, это раздумье в репризе буквально тянется к теплу, ласке и проникновенной человечности. Столь ярко выраженная тенденция к лиризации находит законченное выражение в музыке II части.

Так, на смену мечтательно-идеальным миражам предшествующей концепции приходит искреннее, глубокое стремление к реальному человеческому теплу, выстраданной задушевности – в этом суть лиризма Второго скрипичного концерта.

В первоначальном изложении побочной партии (ц. 10) возникают аналогии с представлением о сказочно-фантастическом восприятии действительности, характерном для одного из ракурсов Второго виолончельного концерта. Тот же светлый, игрушечно-волшебный коло-

рит, мягкое танцевальное движение, «звёздная» капле оркестровки. Но в сравнении с широко развёрнутой «темой чудес» теперь это краткий пятизвучный мотив-осколок, начисто лишённый шарма ориентальности.

Его неизменно сопровождает томительно-грустный контрапункт с типично шостаковической иронично-рефлексирующей попевкой *eis – e – d – c*. После него звучит тоскливый канонический дуэт ламентозных реплик скрипки и флейты на щемящих параллелизмах септим и нон – во всём тона прощания с безвозвратно уходящим, ощущение несбывшейся сказки. Мало того, что от прежних представлений остаётся только слабый отблеск, но и он в ходе развития быстро теряет свои волшебные очертания, наполняясь жизненно-реальным содержанием, приобретая энергично-волевой темперамент.

Ещё большие сдвиги обнаруживаются в сфере деятельных процессов, которая во Втором виолончельном была воплощена под знаком открытого разлада личности и среды. Происходящее в I части внешне напоминает действенно-драматическую ситуацию крайних частей Второго виолончельного концерта, но отмеченные в нём две волны развития – малая в I части («разведка боем») и большая в финале (собственно «бой») – сосредоточены теперь во Втором скрипичном рамках единого звукового пространства I части. Тем более, при этом внешнем совпадении драматургической схемы заметно коренное отличие. Состоит оно в установлении атмосферы позитивности и контакта.

На подъёме первой волны действенного развития (ц. 5–8) постепенно растёт стремление вырваться из плена сумрачно-томительных настроений к гордому и свободному выявлению человеческих сил, к вольной и нестеснённой жизнедеятельности. Настойчивая активизация призывных интонаций, заострённых ритмов и созвучий воплощает нарастающую устремлённость к состоянию радостной и волнующей жизненной борьбы.

В полную силу она разворачивается на протяжении второй волны развития действенных состояний (с ц. 14 до начала каденции-репризы). Процессы бурного, возбуждённого преодоления происходят в атмосфере весьма жёсткой и напряжённой (предельно простым, но очень выразительным символом этой напряжённости композитор избирает малосекундовое созвучие

$e – f$, многократно фиксированное и звуковысотное неизменное). Однако, чем ближе к кульминации, тем сильнее растёт ощущение бодрости и внутренней радости жизненного противоборства. В эту активную оптимизацию втягивается и начальный медитативный тематизм (с ц. 19) – он утрачивает сумрачную насторожённость, развивается на мажорной основе.

Следующая попытка состоит в стремлении вырваться к действительности из тенё интимно-лирического забытья медленной части. Публицистический порыв второй каденции основан на обнажённо-речевых, «разорванных» интонациях-жестах, призывная декламация звучит требовательно, во всеуслышание, с обнажённой экспрессией страстной ораторской речи. Но и этот эпизод остаётся только вспышкой, которая вскоре гаснет, смягчается и переходит в репризу с её раздумчивым лиризмом.

Движение к позитивному контакту личности со средой, представленному в действенном аспекте, завершается в финале. Настроение праздничной жизнедеятельности намечено во вступительном эпизоде – вначале шаловливыми фразами скрипки (из редких случаев «игривой» трактовки двенадцатитонового ряда), а затем весёлой, задиристой перепалкой *solo* с голосами оркестра на коротких репликах, подготавливающих появление основной темы. Музыка рефренов полна задора, неподдельной весёлости, радостной энергии, выплёскивающейся в стремительно-полётном движении.

Эта шумная, танцевально-скерцозная стихия оттеняется драматическими наплывами развивающихся эпизодов. Во втором эпизоде, с его развёрнутой каденцией, в активнейшую разработку вовлекается основной тематический материал I части, и в результате энергичной трансформации с него удаётся почти целиком снять черты противоречивости.

Лейтинтонация кварты, которая являлась важнейшим импульсом призывно-наступательной активизации в I части, окончательно преодолевает свою исходную вопросительность мощными «вколачиваниями» в рефрене-коде финала. Так всеми средствами утверждается простодушное веселье, светлый и бодрый жизненный взгляд.

В числе важнейших завоеваний Второго скрипичного концерта – утверждение образа активной личности. По сравнению с представлением о личностной активности во Втором



виолончельном здесь совершается поворот почти на «180 градусов». Индивид обретает смелость, уверенность, инициативность в связях с окружающим миром. Он не уходит от насущных проблем в заоблачные выси мечтательного уединения, не замыкается в своём внутреннем богатстве, а стремится разрешать большие вопросы на «грешной земле».

После создания Второго скрипичного концерта Шостакович, очевидно, посчитал для себя тему «личность и среда» исчерпанной. В своём творчестве он поворачивает в том направлении, которое наметил в последнем концерте – в сферу широко понимаемого лиризма, мир богатств человеческого духа. Отталкиваясь от Второго скрипичного, композитор сохраняет идею главенства личностного начала, но от конкретно-индивидуализированной его интерпретации переходит к воплощению лирически-общезначимого.

Эта направленность стала определяющей для его последующего творчества. Под знаком подобным образом трактованного лиризма созданы две последние симфонии и ещё в большей мере – многочисленные камерные произведения, которые составляли главную заботу Шостаковича последних лет.

Выдающийся мастер выдвинул в своих поздних концертах все основные модели, характеризующие эволюцию сознания современника с середины 1950-х до конца 1960-х годов. Эти концепции были несомненно созвучны своему времени и потому стали вполне типичными для тех лет:

– модель полной гармонии в лучезарно-активном жизненном движении (Второй фортепианный концерт) запечатлена, к примеру, в Третьем фортепианном Д. Кабалевского, Первом фортепианном Р. Щедрина, Первом скрипичном Т. Хренникова (в качестве параллелей называются только отдельные произведения);

– модель нарастающей противоречивости (Первый виолончельный концерт) отразилась в Фортепианном концерте Б. Тищенко, Втором виолончельном Д. Кабалевского, Втором фортепианном Г. Галынина;

– модель конфликтных столкновений (Второй виолончельный концерт) воссоздана в Первом виолончельном Б. Тищенко, Виолончельном концерте Б. Чайковского, Втором фортепианном Р. Щедрина;

– модель преодоления противоречивости (Второй скрипичный концерт) находим в Скрипичном и Фортепианном концертах Б. Чайковского, Третьем фортепианном Р. Щедрина, Флейтовом концерте Б. Тищенко.

При всей типичности поисков и решений в разработке вопросов взаимодействия личности и среды Д. Шостаковичу более чем кому-либо был присущ интерес к особенно сложным и глубинным граням исследуемой проблематики. Поэтому слова Р. Щедрина, адресованные всему творческому наследию композитора: «Музыка Шостаковича – это исповедь великого художника, сильная своей откровенностью, беспощадной правдивостью» [5, с. 1], – с полным основанием могут быть отнесены к его последним концертам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков С. М. Шостакович и Сталин: художник и царь. М.: Эксмо, 2004. 640 с.
2. Демченко А. И. Об одном из смысловых ракурсов в позднем творчестве Д. Шостаковича // Творчество Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: сб. ст. междунар. науч. конф. Астрахань, ОПОУ, 2007. С. 306–322.
3. Изучая мир Дмитрия Шостаковича: сб. ст. / сост. Г. П. Овсянкина. СПб.: Союз художников, 2011. 240 с.
4. Островская Г. И. Последние квартеты Д. Шостаковича // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство / отв. ред. И. Н. Вановская. Тамбов, 2013. С. 104–118.
5. Щедрин Р. К. Д. Шостакович – глазами современников // Музыкальная жизнь. 1981. № 17. С. 1.
6. Fay L. E. Shostakovich: A Life. Oxford University Press, 2000. 492 p.
7. Matthew-Walker R. Shostakovich's Sixteenth Symphony // Musical Opinion. Volume 129. No. 1451. March/April 2006, pp. 118–138.
8. Norris C. Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
9. Steinberg M. The Symphony: A Listener's Guide. Oxford University Press, 1998. 678 p.
10. Wilson E. Interpreting Shostakovich's Eclectic Second Cello Concerto // Miranda Strings. Volume 26. No. 5, December 2011, pp. 73–92.

REFERENCES

1. Volkov S. M. *Shostakovich i Stalin: khudozhnik i tsar'* [Shostakovich and Stalin: the Artist and the Tsar]. Moscow: Eksmo, 2004. 640 p.
2. Demchenko A. I. Ob odnom iz smyslovykh rakursov v pozdnem tvorchestve D. Shostakovicha [About one of the Semantic Angles in the Late Works of Shostakovich]. *Tvorchestvo D. Shostakovicha v kontekste mirovogo khudozhestvennogo prostranstva: sb. st. mezhdunar. nauch. konf.* [The Oeuvres of Dmitri Shostakovich in the Context of the Global Artistic Domain: Compilation of Articles of the International Scholarly Conference]. Astrakhan, 2007, pp. 306–322.
3. *Izuchaya mir Dmitriya Shostakovicha: sb. st.* [Studying the World of Dmitri Shostakovich: a Compilation of Articles]. Ed. G. P. Ovsyankina. St. Petersburg: Soyuz khudozhnikov, 2011. 240 p.
4. Ostrovskaya G. I. Poslednie kvartety D. Shostakovicha [The Last Quartets of Shostakovich]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo* [Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance]. Ed. I. N. Vanovskaya. Tambov, 2013, pp. 104–118.
5. Shchedrin R. K. D. Shostakovich – glazami sovremennikov [Dmitry Shostakovich – Through the Eyes of his Contemporaries]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1981, No. 17, p. 1.
6. Fay L. E. *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, 2000. 492 p.
7. Matthew-Walker R. Shostakovich's Sixteenth Symphony. *Musical Opinion*. Volume 129. No. 1451. March/April 2006, pp. 118–138.
8. Norris C. *Music and the Politics of Culture*. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
9. Steinberg M. *The Symphony: A Listener's Guide*. Oxford University Press, 1998. 678 p.
10. Wilson E. Interpreting Shostakovich's Eclectic Second Cello Concerto. *Miranda Strings*. Volume 26. No. 5, December 2011, pp. 73–92.

**К проблеме взаимодействия личности и среды
в последних инструментальных концертах Д. Д. Шостаковича**

Важнейшей стороной в развитии музыки России с середины 1950-х годов стало художественное исследование взаимоотношений индивида и окружающей его среды. Поиск конкретно-индивидуализированных форм воплощения подобной проблематики приводил композиторов чаще всего к жанру инструментального концерта, где фактурный принцип организации материала даёт естественные возможности для отчётливой дифференциации личностного начала и образа внешней действительности. Шостаковича вопросы взаимодействия личности и среды интересовали с наибольшей силой примерно на протяжении десятилетия (1957–1967). Именно в это время в его творчестве жанр инструментального концерта получил особенно интенсивное развитие. Отправным пунктом в разработке вопросов взаимодействия личности и среды стал в позднем творчестве Шостаковича Второй фортепианный концерт (1957), где представлена модель полного контакта личности с окружающей средой, что для творчества Шостаковича является весьма большой редкостью. И уже в самые ближайшие годы композитор начинает моделировать взаимоотношения индивида с действительностью совсем иначе. Важной вехой на этом пути стал его Первый виолончельный концерт (1959), отразивший ситуацию нарастающей противоречивости мироощущения человека рубежа 1950–1960-х годов в его нарушившихся связях с окружающим миром. Центральным произведением рассматриваемой тематики является Второй виолончельный концерт (1966). Генеральный конфликт проходит здесь по линии столкновения категорий высокого и низкого, прекрасного и безобразного, духовного и примитивного, человеческого и антигуманного. В ходе сопряжения и противоборства этих идейно-смысловых пластов вырастает одна из сложнейших философских концепций Шостаковича, целиком посвященная проблеме выявления всевозможных типов взаимоотношений индивида с окружающим миром. Множество противоречий, способных возникнуть в ходе развития данной проблематики, оказались здесь стянутыми в трудноразрешимый клубок. Вслед за столь критической кульминацией противоречивость начала быстро спадать, свидетельством чему стал Второй скрипичный концерт (1967), где во многом преодолеваются коллизии, прежде казавшиеся почти безвыходными. Таким образом, выдающийся мастер выдвинул в своих поздних концертах все основные модели возможных взаимоотношений личности и среды – от гармонии (Второй фортепианный концерт) через нарастающую противоречивость (Первый виолончельный концерт) и открытый конфликт (Второй виолончельный концерт) к преодолению противоречивости (Второй скрипичный концерт).

Ключевые слова: инструментальные концерты Шостаковича, проблема взаимодействия личности и среды, основные модели.



Concerning the Issue of Interaction between Personality and the Environment in Shostakovich's Late Instrumental Concertos

An important side in the development of music in Russia starting from the mid-1950s was the artistic research of the interrelations of the individual with the surrounding environment. The search for concrete individualized forms of manifestation of this type of problematics attracted composers most frequently to the genre of the instrumental concerto, where the textural principle of organization of the material provides natural possibilities for the differentiation of the personal principle and the image of outward reality. The questions of the interaction of personality with the surrounding environment were of greatest interest to Shostakovich during the course of one decade (1957–1967). It was particularly at that time that in his music the genre of the instrumental concerto received specially intensive development. The point of departure in the development of the questions of interaction of personality and environment was fixated in Shostakovich's late music in his Second Piano Concerto (1957), which presents the model of a full contact of the personality with the surrounding environment, which is extremely rare for his music. Only a few years after that the composer begins modeling the interrelation between the individual and reality in a totally different manner. An important landmark on this path was his First Cello Concerto (1959), which reflected the situation of the increasing contrariety of the world perception of a person living on the verge of the 1950s–1960s in his broken connections with the surrounding world. The most important composition pertaining to the examined subject matter is the Second Cello Concerto (1966). The general conflict passes here along the line of confrontation between the categories of high and low, the beautiful and the ugly, the spiritual and the primitive, the human and the anti-humanistic. During the course of the conjugacy and confrontation of these notional-semantic strata arises one of Shostakovich's most complex philosophical conceptions, entirely devoted to the issue of exposure of all sorts of types of interrelations between the individual and the surrounding world. following such a critical culmination, the contrariety started to subside quickly, the testimony to which was given by the Second Violin Concerto (1967), which expresses an overcoming of collisions, which prior to that seemed to be almost inextricable. This way the outstanding master brought out in his late concertos all the basic models of possible interrelations between the personality and the environment – from harmony (Second Piano Concerto) through increasing contrariety (First Cello Concerto) and open conflict (Second Cello Concerto) to an overcoming of contrariety (Second Violin Concerto).

Keywords: Shostakovich, instrumental concertos by Shostakovich, personality and the surrounding environment in Shostakovich's music.

Демченко Александр Иванович

ORCID: 0000-0003-4544-4791

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

E-mail: alexdem43@mail.ru

Саратовская государственная

консерватория им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Alexander I. Demchenko

ORCID: 0000-0003-4544-4791

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music History Department

E-mail: alexdem43@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

Saratov, 410012 Russian Federation



Н. В. КОРОЛЕВСКАЯ

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.058-065

К ПРОБЛЕМЕ РОЖДЕНИЯ ШЕДЕВРА В КОНТЕКСТЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ. МАЛЕР И ДОСТОЕВСКИЙ

Существуют два принципиально различных типа художественного сознания: 1) субстанциональное, или дорефлексивное «сознание человека в коллективном проявлении» [2], выражающее мировоззрение своей эпохи (общей «ментальной действительности», по Ю. Степанову¹) и 2) рефлексивное (персональное), творящее «ментальную действительность» в согласии с индивидуальным мировидением. В рамках первого типа и выработанной им нормативно-традиционалистской концепции творчества художественный процесс строится в опоре на готовый, концептуально и структурно отрефлексированный образец (классическая соната, симфония). Второй тип предполагает творчество по индивидуальному проекту, о чём Г. Малер писал одному из своих корреспондентов: «Формы выражения ... решительно отклоняются в сторону от привычных всех норм; в наши дни лишь немногие могут понять, что эти выразительные средства определяются самой натурой автора, а не его произволом или капризом» [11, с. 261]. Проникновение в мир смыслов произведения в этом случае ставит задачу выявления авторского «фундаментального экзистенциала» (термин М. Хайдеггера) – тех «содержаний мира», которые «обнаруживаются как принадлежащие ... человеческой личности, как зависящие от неё и направляемые ею, как коренящиеся в ней, как внутреннее человеческое достояние» [8, с. 100]. Понятие Хайдеггера, означающее «присутствие бытия в сознании человека» как *проекта* собственной возможности быть» (цит. по: [1, с. 116]), имеет мировоззренческий смысл, глубоко укоренённый во внутреннем мире автора – в той части его сознания, где «содержания мира» связываются с психической материей переживаний.

Говоря о структуре сознания, мы опираемся на её понимание в отечественной психологии: «единое сознание, в котором существуют два основных слоя: бытийный и рефлексивный» [6].

Их содержание устанавливается по принципу отношения сознания к бытию. Бытийный слой, образуемый «биодинамической тканью живого движения и действия и чувственной тканью образа», связан с внешней жизнью человека, регулируя его поведение и включая «нужный в данный момент образ и нужную моторную программу» [там же]. Рефлексивный слой, вбирающий значения и смыслы, составляет внутреннюю жизнь сознания как сфера слова, мысли и рефлексии, где бытие означивается, осмысливается и переживается.

Принципиальна внутренняя дифференциация самого рефлексивного слоя сознания на значения и смыслы – бытийно-онтологические концепты и собственно рефлексивный аппарат понимания, превращающий *значения-для-всех* в личностный *смысл-для-меня* («значения выступают перед субъектом и в своём независимом существовании – в качестве объектов его сознания, и вместе с тем в качестве ... “механизма” осознания...») [10, с. 113]). Личностный смысл рождается изнутри значений посредством их осмысления, включая их в контекст личностного бытия, или фундаментального экзистенциала: «функционируя в системе индивидуального сознания, значения реализуют не самих себя, а движение воплощающего в них себя личностного смысла – этого для-себя-бытия конкретного субъекта» [там же, с. 118].

В проекции на творчество содержания авторского фундаментального экзистенциала (далее АФЭ) обретают значение темы, получающей воплощение в текстах произведений. Как «широкое поле смысла» (выражение А. В. Михайлова), тема объединяет оба уровня рефлексивного слоя сознания, включая и мир идей, соотносимый со значением, и его преломление в «мире человеческих ценностей, переживаний, эмоций, аффектов, соотносимых со смыслом» [6]. Личные мотивы (факты биографии художника) входят в структуру АФЭ как неотъемлемый компонент



и катализатор становления тем творчества, поскольку смысл «создаёт пристрастность человеческого сознания» [10, с. 118], заставляя человека «всмотреться в сложившиеся у него жизненные ценности, чтобы найти себя в них или, может быть, пересмотреть их» [там же, с. 121].

На обусловленность стиля художника «жизнью его тела и его прошлым», превращающихся «в автоматические приёмы его мастерства», указывает Р. Барт, подчёркивая, что «именно могущество стиля, ... совершенно свободная связь слова с его телесным двойником, придаёт писателю свежесть дыхания, как бы веющего над Историей» [4, с. 54–55].

Очертив основные параметры АФЭ, сформулируем гипотезу исследования: в пространстве АФЭ рождаются подлинные шедевры. Гипотеза, безусловно, уязвима с точки зрения определения понятия «шедевр» – одного из самых расплывчатых в эстетике², не являющегося строго научным (гораздо чаще употребляемого в обыденной жизни, и в то же время как явления безошибочно угадываемого, отделяемого от не-шедевров). Если речь идёт о стилях, ориентированных на освящённый традицией образец, это понятие употребляется как синоним произведения, прошедшего проверку временем, выдержавшего испытание на образцовость. Но в контексте авторских стилей использование термина «шедевр» отличается большей свободой. Каждый исследователь выдвигает собственные критерии его понимания, что вполне естественно при отсутствии правил, регламентирующих творческий процесс. В этом случае понятие АФЭ позволяет обозначить некоторые объективные условия возникновения шедевра в пространстве индивидуального творчества.

Бесспорным условием рождения шедевра является гениальность. В. Гумбольдт трактует её как возможность, «отбросив всё случайное, сделать самого себя объектом рефлексии» [7, с. 157]. Для индивидуального творчества это имеет основополагающее значение. Гумбольдт говорит о художественном самовыражении гения как о «выплёскивании в окружающий мир своего Я» [там же, с. 158], что означает творчество, главным отправным моментом которого становится авторский фундаментальный экзистенциал. Однако АФЭ – необходимое, но ещё не достаточное условие рождения шедевра. Это только «внутренние содержания», потенциальный замысел, который вне оформления так и

останется нереализованным проектом. Отсюда второе условие – идея формы (внутренней формы смысла), которая в условиях индивидуального творчества часто является как импульс извне, имеющий эффект озарения, позволяющий автору мгновенно представить облик будущего сочинения.

Таким образом, условия создания шедевра требуют художественного дара, АФЭ как личной темы художника и внешнего импульса, несущего в себе идею оформления переживания, рвущегося изнутри, чтобы воплотиться в произведении. Результатом и критерием определения шедевра будем считать достижение автором произведения покоряющей впечатляющей силы. А поскольку это величина не доступна для точных замеров, попытаемся в процессе обоснования выдвинутой гипотезы опереться на произведения трагедийного содержания и сопоставить их по силе трагического воздействия. С этой целью проследим динамику творческого процесса в пространстве единой темы, от воплощения к воплощению приобретающей всё более личный характер. Обратимся к творчеству Г. Малера, к анализу того концептуального содержания, постепенное укоренение которого во внутреннем мире композитора можно проследить на пути создания бесспорного музыкального шедевра – «Песен об умерших детях» на стихи Ф. Рюккерта.

Известно, что в системе мировоззрения Малера особое место занимает концепт, воспринятый от Ивана Карамазова Ф. И. Достоевского, не приемлющего высшей гармонии, ибо «не стоит она слезинки хотя бы одного только ... ребёнка» [3, с. 21]. Став нравственным камертоном жизни композитора, эта внутренняя установка предопределила гуманистический пафос его творчества, получив многократное претворение в качестве «детской» темы.

Однако в самом начале творческого пути (между 1880 и 1883 годами) Малер, ещё незнакомый с творчеством русского писателя, смотрел на мир несколько иначе: «слезинка ребёнка» ещё не коснулась его сознания, не стала мерой вещей, если он мог воспринимать плач ребёнка как досадный внешний раздражитель, мешающий сосредоточиться на творчестве: «Я был бы в самом приятном расположении духа, если бы этот злосчастный ребёнок не мешал моей самой приятной работе» [11, с. 109.]. Зафиксируем положение концепта как нейтрально-отсутствующее, за пределами сознания.

Далее этот концепт появляется у Малера как «чужая», «книжная» тема: «В этом году [1891. – Н. К.] я много читал, многие книги произвели на меня неизгладимое впечатление и даже вызвали перелом в моём мировоззрении и жизнеощущении...» [там же, с. 147]. Возможно, перелом был связан с открытием Достоевского, потому что именно в эти «переломные» годы в творчестве Малера «детская» тема заявляет о себе в песне «Земная жизнь» из цикла «Волшебный рог мальчика» (1892–1898).

Теперь концепт становится темой творчества, причём в этом произведении он пребывает сразу в двух психологических измерениях. С одной стороны, он входит в пространство фольклорной картины мира, с её многогранно воссозданным образом народного универсума, пластичного и зримого, благодаря персонифицированности во множестве лиц, лишённых индивидуальности. С другой – очерчивает пространство авторской картины мира, рождающейся в плоскости индивидуального переживания и переоценки ценностей всеобщего. Различие локусов сознания подчеркнуто различием средств выразительности: диалоги фольклорных персонажей (юноши и девушки, ребёнка и матери, кукушки и соловья) тотализированы многообразно варьируемой архетипической формулой *фанфара – распев*, а переход из сферы данностей в сферу рефлексии проявляется сгустками экспрессии, переключая из мира повествовательной созерцательности в лирико-драматическое измерение.

Развитие повествовательного сюжета песни незаметно пересекает эту границу. Незменность материнской *фанфары* от куплета к куплету накапливает негативный смысл – с каждым новым повтором просьбы о хлебе надежда не только истаивает, но оборачивается своей противоположностью. Постоянство темы матери постепенно переоценивается при нарастающем отчаянии ребёнка, в теме которого интонации «креста»-*распева* деформируются в экспрессивный «оскал» крика (расширяясь до децимы): устойчиво-светлые краски теряют своё обаяние и утешительный смысл, оборачиваясь бездушным механистичным повтором, а исходная смысловая оппозиция «отчаяние – надежда» воспринимается уже с оценочно-разоблачительной позиции как «равнодушие – его жертва».

Наряду с аллегорическим «представлением о жизни и смерти», в песне присутствует «голос», комментирующий диалог, сконцентрированный

в теме интермедии, разделяющей строфы. Напряжённо-экспрессивный потенциал её гармонического сопровождения (уменьшённые сектакорды на доминантовом органном пункте, однотерцовые смещения *es moll – h moll*) обнаруживают близость диссонантно-хроматическому составу темы ребёнка, с похожими тонально-хроматическими сопоставлениями (*es moll – E dur*). Глубинная связь персонажей обнажается, когда последние слова комментатора сливаются с темой ребёнка, и тревога за его жизнь превращается в голос отчаяния и сознания трагизма, обнаруживая присутствие автора, словно взвешивающего на весах нравственных ценностей всеобщую гармонию и детскую слезинку.

Так музыкально-экспрессивное прочтение поэтического источника, подкреплённое авторкомментарием («я достаточно характерно и страшно выразил это» [там же, с. 513]), создаёт ценностную оппозицию. Релятивности и амбивалентности народного сознания (восприятию событий в русле последовательно-циклического течения жизни, когда испечь хлеб раньше жатвы невозможно, а значит, и в смерти ребёнка некого винить) противопоставляются оценочность и детерминизм индивидуального понимания «объективных» законов жизни (переживание смерти ребёнка как проявление зла, вызывающее протест). При этом обе картины мира локализованы во внутреннем микрокосме Малера (который, по словам Б. Вальтера, нашёл в сборнике «всё то, что жило в его душе: природу, кротость, страсть, любовь, прощание, ночь, духов, житьё солдата-наёмника, веселье молодости, детские шалости, грубоватый юмор...»²), позволяя наглядно увидеть превращение «чужого» концепта в личную тему творчества.

«Детская» тема в дальнейшем получит карнавалльно-остранённое преломление в Четвёртой симфонии, в духе святочных рассказов Ф. Достоевского («Мальчик у Христа на ёлке») и Г. Х. Андерсена («Девочка со спичками»), образующих «скрытый интертекст» (термин М. Раку) симфонической концепции. Последний обнаруживает себя с первых звуков «рождественскими бубенцами» и высвечивается сквозь образный мир народной песни, которая, как известно, стала источником концепции. Если сравнить рассказы с симфонией, мы найдём много общего – детское радужно-призрачное мировосприятие и жестокость мироустройства. Но у Малера трагедийность уходит на второй план,

доминирует «мир, увиденный глазами ребёнка» – кукольно-прекрасный, странновато-причудливый. Даже дисгармоничность I части, обнажающая тёмную изнанку жизни, кажется скорее страшной и уродливой, чем смертельно опасной (не случайно Четвёртая симфония заслужила оценку самой светлой симфонии Малера).

Может быть, симфоническая концепция, с её развёрнутостью и обобщённостью образных планов, оказалась не подходящей формой для социального сюжета, теряющего остроту при отсутствии конкретизации героя и среды? Стилизация как средство создания иллюзорной картины мира в I части и карнавальная Смерть во II части предельно объективируют образный мир симфонии, лишая её авторского присутствия. Только III часть подключает к авторской интонации, но и она входит в святочный «сюжет» как «нарратив» о вознесении души. Трезвый взгляд, оценка гибели ребёнка от автора, как и само событие-смерть, остаются «за кадром». Любой из двух «святочных» рассказов пронзительнее по воздействию, вызываемому отклику и сочувствию к судьбе маленьких незащищённых созданий, чем симфоническое преломление того же сюжета.

Картина меняется в «Песнях об умерших детях», одном из самых трагических произведений Малера, написание которого в самую счастливую пору жизни композитора (1901–1904) трудно объяснить. Почему Малер «ухватился» за эти стихи, которые, как казалось Альме Малер, счастливой жене и матери двух детей, предвещали несчастье? Над этим вопросом задумывались многие исследователи. Например, Л. В. Михеева предположила, что композитор обратился к этим стихам под влиянием Достоевского [12]. Но были и другие причины: в феврале 1895 года застрелился любимый Отто – младший брат Малера, талантливый музыкант, в ком композитор видел собственное продолжение. Его самоубийство стало для Малера неожиданным и тяжёлым ударом, и о глубине переживания этой утраты можно судить по «Песням об умерших детях».

Это переживание совпадает и с «детской» темой, и с тем её ракурсом, который открывается в пяти стихотворениях Ф. Рюккерта, – плачем по безвозвратно ушедшим любимым маленьким существам. Трагическое самоубийство Отто, пересекаясь с темой Достоевского, делает её глубоко личной, повышая авторскую пристрастность, усиливая в контексте художественного воплощения темы рефлексивный механизм сознания, что

в произведении привлекает внимание повышенной психологизацией содержания, личностной, прочувствованно-исповедальной интонацией. Такие переживания неизгладимы, даже затаившись в глубинах сознания, они по прошествии времени могут быть «разбужены» импульсом извне, которым и стали стихи Рюккерта. Во всяком случае, личной трагедии (смерть Отто), предшествовавшей созданию и Четвёртой симфонии, и «Песен об умерших детях», больше резонируют лирические стихи, чем святочный рассказ. Именно в этом случае можно говорить о непосредственном совпадении *мотива* (трагедия), вызванного им *переживания* и *импульса* извне (стихи), что делает «своим» «чужой» материал (Рюккерт), включённый в пространство индивидуальной рефлексии.

Стихи Рюккерта несли в себе идею *внутренней формы*, смысловой структуры произведения. Эту форму задаёт объединяющая поэтический текст метафора навсегда угасшего светильника, с которым ассоциируются образы детей. Некогда они сами излучали свет, теперь дом (символ души) погрузился во мрак, обрамляющий цикл (№ 1 «В лучах весёлых тает мгла» – № 5 «Молюсь я всю ночь до рассвета»). Метафора выстраивается как нарастающий ряд образов мрака: «невыносимо тёмный пламень» – комната-тюрьма (синоним темницы) – негативный образ солнца как поглощающего света (№ 4: «В солнечных лучах / Уже не видно их!»). В последнем стихотворении крещендирующий синонимический ряд имён (гроза, буря, вихрь, ураган) конкретизирует образ рока, забравшего детей, погасившего источник радости и света (№ 2: «Но нет на это позволенья рока, / И между нами ляжет бесконечность»).

Музыкальное воплощение поэтической метафоры укладывается в шубертовскую мажоро-минорную «светотень» – вариант инвариантной смысловой структуры, сложившейся в произведениях Малера на «детскую» тему, представляющей собой сложное смысловое образование, совмещающее иллюзорное и реальное. Эта форма смысла модифицируется от произведения к произведению, в соответствии с различными типами содержания, сохраняя объективность в песне и симфонии – представляя то аллегорический диалог («Земная жизнь»), то карнавальную синхроническую двуплановость «мира наизнанку» (Четвёртая симфония). В «Песнях об умерших детях» эта форма «с двойным дном»

перемещается в пространство психологической субъективности, где те же поэтические мотивы (иллюзорное – реальное) обретают значение внутренних состояний – самообмана, обволакивающего сознание как нежелание смириться с утратой (сфера мажора), и давящей трагической безысходности (сфера минора).

Символичен выбор тональностей, семантически связанных с образами смерти (судьбы): моцартовский *d moll – D dur* (№ 1, 5), бетховенский *c moll – C dur* (№ 2, 3), баховский *es moll – Es dur* (№ 4). По сравнению с песней и Симфонией, происходит перемена акцентов: теперь трагическое выдвигается на первый план, а иллюзорность, фиксирующая «провалы» сознания в воспоминания, моменты выпадения из беспрочно-тяжёлой реальности, теряет свою обманывающую радужность. Мажорные островки зыбки и неустойчивы, минор, наоборот, стабилен и устойчив. Смерть поселяется в доме-душе, и райские «колокольчики» едва достигают этого изнутри наглухо заколоченного жилища (аллюзия на «рождественские колокольчики» Четвёртой симфонии в первой песне: «хрустальное» re^2 в заключительном кадансе начальной и последней строфы). Только в коде песни № 5 мажор, наконец, обретает устойчивость, но от этой колыбельной веет нездешней тишиной и покоем (по ту сторону бури и жизни).

Попробуем отрефлексировать содержание цикла через параметры, определяющие, согласно В. П. Зинченко, внутреннюю форму смысла – образ, действие и слово, которые «следует рассматривать как разные проекции, возникающие на пути проникновения в значение и в смысл», «как этапы конструирования смысла бытия» [7, с. 104]. В то же время данная триада представляет собой гетерогенное единство, и какой бы проекции мы не коснулись, все они являются воплощением единого смысла, сопresentуя друг в друге.

Итак, мажоро-минорные колебания, в совокупности с непрерывной мелодической вязью, передающейся от голоса к оркестру, вагнеровскими долгими задержаниями и аккордами томления

(№ 2), баховским ритмом шага (№ 3) образуют «бесконечную мелодию» страдания. Это создаёт «чувственную ткань образа» (В. П. Зинченко), получившую воплощение в самой музыкальной материи. Постсобытийность цикла (после события-смерти), неизменность психологического состояния на всём его протяжении, пребывание сознания лирического героя в состоянии рефлексии, направленной на осмысление произошедшего, лишают произведение действенности. Но эта бездейственность продуктивна, означающая невозможность проникновения в тайну смерти. В этом состоит «фигура актуального действия» [там же, с. 89], парадоксально отрицающая действие как выражение бессилия человека перед судьбой. Лишая человеческое усилие разрешающего момента, она оставляет героя (и слушателя) в безвоздушном пространстве бесконечного трагического томления. Слово, охватывающее совокупность всех смыслов произведения, – и «чувственную ткань образа», и «фигуру актуального действия», – есть слово «смерть».

В «Песнях об умерших детях» Малер обрёл то совершенство внутренней формы смысла, о чём сам он сказал: «Чтобы судить о произведении, нужно охватить его целиком ... Чтобы судить о вещи, мало смотреть только на её содержание, вопрос решает весь облик, в котором оно воплощено и в котором сливаются воедино материя и форма. Этот облик и определяет ценность произведения и его жизнеспособность» [11, с. 517].

Проанализировав три сочинения Малера на одну тему, можно увидеть зависимость увеличения впечатляющей силы произведения от усиления личностных смыслов в пространстве АФЭ, что обусловлено входением в круг темы творчества личного жизненного мотива и обретением внутренней формы, наиболее органичной данному содержанию (об этом единстве говорит и сам композитор). А обращение к феномену авторского фундаментального экзистенциала (АФЭ) позволило увидеть «процесс, который есть сознание» [6], отражённый в зеркале смыслообразовательных процессов произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры. 3-е изд. М.: Академический проект, 2004.

² Эстетический словарь, подчёркивая исключительность шедевра («такие произведения всегда



были и будут редки»; «шедевр характеризуется уникальностью, возвышением над многими другими, даже талантливыми произведениями искусства»), выдвигает такие весьма обтекаемые критерии его определения, как единство «художественности содержания и содержательности формы», «адекватность эстетических идей, глубины замысла художника его воплощению в произведении искусства»,

«завершённость замысла, внутренняя гармония», «проявление индивидуальной неповторимости прекрасного в искусстве» (Эстетика: словарь. М.: Изд-во политической литературы, 1989. С. 398–399).

³ Цит. по: Секей А. «Чудесный рог мальчика» Г. Малера: аннотация к грампластинке. Будапешт: Хунгаротон, 1982.



ЛИТЕРАТУРА



1. Агафонов А. Ю. Основы смысловой теории сознания. СПб.: Речь, 2003. 296 с.

2. Агафонов А. Ю. Смысл как единица анализа психического // Вестник СамГУ. 1998. № 3 (9). URL: <http://andrey-agafonov.narod.ru/books/sm.htm> (Дата обращения: 06.02.2014).

3. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.

4. Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / сост. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 2000. 533 с.

5. Девуцкий В. Э. Вселенская мистерия 1906 года: духовная концепция Восьмой симфонии Густава Малера // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2 (23). С. 97–107.

6. Зинченко В. П. Миры сознания и структура сознания. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/582> (Дата обращения: 10.08.2015).

7. Зинченко В. П. Мысль и слово Густава Шпета. М.: Изд-во УРАО, 2000. 208 с.

8. Зинченко В. П. Проблема внешнего и внутреннего и становление образа себя и мира как реализация сознания // Мир психологии. 1999. № 1. С. 97–104.

9. Казанцева Л. П. Сознательное и бессознательное присутствие автора в музыкальном содержании: постановка вопроса // Процессы музыкального творчества: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 2012. Вып. 185. С. 6–25.

10. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Смысл; Академия, 2005. 352 с.

11. Малер Г. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1964. 636 с.

12. Михеева Л.В. Густав Малер: краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1972. 96 с.

13. Мозгот С. А. Приёмы моделирования персонального пространства в камерно-вокальных произведениях романтиков // Музыкальное содержание: пути исследования: сб. мат. науч. чтений / ред.-сост. Л. П. Казанцева. Астрахань, 2016. Вып. 3. С. 45–57.

14. Полозов С. П. О некоторых свойствах художественного замысла музыкального произведения в структуре деятельности композитора // Музыкальное искусство и наука в современном мире: сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. (12–13 ноября 2015 года). Астрахань, 2015. С. 97–102.

15. Розеншильд К. К. Густав Малер. М.: Музыка, 1975. 207 с.

16. Knapp, Raymond. Suffering Children: Perspectives on Innocence and Vulnerability in Mahler's Fourth Symphony // 19th-Century Music. 22/3 (Spring 1999), pp. 233–267.

17. Kennedy, Michael. Mahler. Master Musicians Series. Oxford: Oxford University Press, 2000. 256 p.

18. Hansen, Mathias. Gustav Mahler. Reclams Musikführer. Stuttgart: Reclam, 1996. 295 p.

19. Jeremy, Barham (ed.). The Cambridge Companion to Mahler. Cambridge University Press. 2007. 342 p.

20. Constantin Floros. Gustav Mahler: The Symphonies. Hal Leonard Corporation. 1993. 363p.



REFERENCES



1. Agafonov A. Yu. *Osnovy smyslovoy teorii soznaniya* [The Basis of the Semantic Theory of Consciousness]. St. Petersburg: Rech, 2003. 296 p.

2. Agafonov A. Yu. Smysl kak edinita analiza psikhicheskogo [Meaning as a Unit of Analysis of the Psychic]. *Vestnik SamGU* [Bulletin of the Samara State University]. 1998, No. 3 (9). URL: [http://andrey-](http://andrey-agafonov.narod.ru/books/sm.htm)

[agafonov.narod.ru/books/sm.htm](http://andrey-agafonov.narod.ru/books/sm.htm) (06.02.2014).

3. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 496 p.

4. Bart R. Nulevaya stepen' pis'ma [Barthes, Roland. The Zero Degree of Writing]. *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French

Semiotics: From Structuralism to Post-Structuralism]. Compilation and Introductory Article by G. K. Kosikov. Moscow, 2000. 533 p.

5. Devutskiy V. E. Vselenskaya misteriya 1906 goda: dukhovnaya kontsepsiya Vos'moy simfonii Gustava Malera [The Universal Mystery of 1906: the Spiritual Conception of Gustav Mahler's Eighth Symphony]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016, No. 2 (23), pp. 97–107.

6. Zinchenko V. P. Miry soznaniya i struktura soznaniya [The Worlds of Consciousness and the Structure of Consciousness]. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/582> (10.08.2015).

7. Zinchenko V. P. *Mysl' i slovo Gustava Shpeta* [The Thought and Word of Gustav Schpett]. Moscow: Publishing House of the University of the Russian Academy of Education, 2000. 208 p.

8. Zinchenko V. P. Problema vneshnego i vnutrennego i stanovlenie obraza sebya i mira kak realizatsiya soznaniya [The Issue of the External and the Internal and the Formation of the Image of Oneself and the World as a Realization of Consciousness]. *Mir psikhologii* [The World of Psychology]. 1999, No. 1, pp. 97–104.

9. Kazantseva L. P. Soznatel'noe i bessoznatel'noe prisutstvie avtora v muzykal'nom sodержanii: postanovka voprosa [The Conscious and the Unconscious Presence of the Author in the Musical Content: Posing the Question]. *Protsesty muzykal'nogo tvorchestva: sb. tr.* [The Processes of Musical Creativity. Collection of Scholarly Articles]. Gnessins' Russian Academy of Music. Issue 185. Moscow, 2012. , pp. 6–25.

10. Leont'ev A. N. *Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost'* [Activities. Consciousness. Personality]. Moscow: Mysl, Akademiya, 2005. 352 p.

11. Maler G. *Pis'ma. Vospominaniya* [Mahler G. Letters. Memories]. Moscow: Muzyka, 1964. 636 p.

12. Mikheyeva L. V. *Gustav Maler: kratkiy ocherk*

zhizni i tvorchestva [Gustav Mahler: a Brief Sketch of his Life and Work]. Leningrad: Muzyka, 1972. 96 p.

13. Mozgot S. A. Priemy modelirovaniya personal'nogo prostranstva v kamerno-vokal'nykh proizvedeniyakh romantikov [Methods of Modeling the Personal Space in the Chamber and Vocal Works of the Romantics]. *Muzykal'noe sodержanie: puti issledovaniya: sb. mat. nauch. chteniy* [Music Content: the Paths of Exploration. A Compilation of Materials of a Scholarly Conference]. Issue 3. Astrakhan, 2016, p. 45-57.

14. Polozov S. P. O nekotorykh svoystvakh khudozhestvennogo zamysla muzykal'nogo proizvedeniya v strukture deyatel'nosti kompozitora [On Some Properties of the Artistic Intent of a Musical Composition within the Framework of the Composer's Activities]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka v sovremennom mire. Sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (12–13 noyabrya 2015 goda)* [Musical Art and Scholarship in the Contemporary World: A Compilation of Articles on the Materials from the International Scholarly Conference (12–13 November 2015)]. Astrakhan', 2015, pp. 97–102.

15. Rozenschild K. K. *Gustav Maler* [Gustav Mahler]. Moscow: Muzyka, 1975. 207 p.

16. Knapp, Raymond. Suffering Children: Perspectives on Innocence and Vulnerability in Mahler's Fourth Symphony. *19th-Century Music*. 22/3 (Spring 1999), pp. 233–267.

17. Kennedy, Michael. *Mahler. Master Musicians Series*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 256 p.

18. Hansen, Mathias. *Gustav Mahler. Reclams Musikführer* [Gustav Mahler. Reclam's Musician]. Stuttgart: Reclam, 1996. 295 p.

19. Jeremy, Barham (ed.). *The Cambridge Companion to Mahler*. Cambridge University Press. 2007. 342 p.

20. Constantin Floros. *Gustav Mahler: The Symphonies*. Hal Leonard Corporation. 1993. 363p.

К проблеме рождения шедевра в контексте индивидуального стиля. Малер и Достоевский

Работа направлена на исследование смыслообразовательных процессов в музыке. Основу методологии составляет анализ слова и смысла в условиях авторских стилей, детерминируемых рефлексивным типом сознания и соответствующим ему типом индивидуально-творческого мышления. В данной статье сделана попытка спроецировать механизмы смыслообразования, действующие в сознании человека как аппарат понимания, превращающий безличные значения (концепты) в личностный смысл, на творческий процесс композитора. С этой целью актуализировано понятие «темы творчества», транспонирующей внутренние содержания рефлексивного слоя сознания или авторского «фундаментального экзистенциала» (М. Хайдеггер) в художественную форму произведения. Выдвигается гипотеза, согласно которой в пространстве авторского фундаментального экзистенциала (АФЭ) рождаются подлинные шедевры. Анализ ряда произведений Г. Малера, объединённых концептом Ф. Достоевского («слезинка ребёнка»), позволяет проследить путь его превращений в личную тему творчества как постепенный переход из одного локуса сознания (значения) в другой (личностный смысл). Представлены и сопутствующие созданию шедевра условия, одним из которых является совпадение формы смысла и жизненных мотивов (фактов биографии художника), которые являются основой формирования личного фундаментального экзистенциала.

Ключевые слова: шедевр, фундаментальный экзистенциал, значение, смысл, смыслообразовательный процесс, Г. Малер, Ф. М. Достоевский.



Concerning the Issue of the Birth of a Masterpiece in the Context of an Individual Style. Mahler and Dostoyevsky

This work is aimed at researching the processes of formation of meaning in music. The basis of the methodology is comprised of an analysis of the text and the meaning in the condition of the authors' styles determined by the reflexive type of consciousness and the type of individual creative thought corresponding to it. In the present article the mechanisms of generation of meaning are presented as being active in human consciousness through an apparatus of understanding, which transforms faceless meanings (concepts) into a personalized meaning. They are projected within the composer's creative process. With this aim in mind the author presents the concept of the "theme of creativity" transposing the inner content of the reflexive layer of consciousness or the author's "fundamental existentiality" (according to Martin Heidegger) into the artistic form of the musical composition. The hypothesis is brought out according to which genuine masterpieces are generated within the domain of the author's fundamental existentiality. An analysis of a set of musical compositions by Gustav Mahler, unified by Feodor Dostoyevsky's concept ("the tear of the child"), makes it possible to trace out the path of his transformations into a personal theme of creativity as a gradual transfer from one locus of consciousness (meaning) to another (personalized meaning). The conditions accompanying the creation of a masterpiece are presented, one of which is expressed in the coincidence of the form of meaning with life motives (facts from the artist's biography), which manifest the basis of formation of the personal fundamental existentiality.

Keywords: masterpiece, fundamental existential, significance, meaning, meaning-bearing process, Gustav Mahler, Feodor Dostoyevsky.

Королевская Наталья Владимировна

ORCID: 0000-0002-8764-8058

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки

E-mail: nvkoro@gmail.com

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Natalia V. Korolevskaya

ORCID: 0000-0002-8764-8058

PhD (Arts), Associate Professor
at the Music History Department

E-mail: nvkoro@gmail.com

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, 410012 Russian Federation



Т. В. САФОНОВА, З. В. ФОМИНА
Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова



УДК: 78.071.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.066-071

ОБ ОСНОВАНИЯХ ОПТИМИЗМА В МУЗЫКЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА

Сергей Прокофьев – один из выдающихся композиторов не только отечественной, но и всей мировой музыкальной культуры XX века. Как утверждают исследователи, это один из тех гениев, на которых работает время. В год 125-летия творца, когда историческая дистанция, отделяющая нас от времени жизни С. Прокофьева, позволяет дать более объективную оценку, представляется актуальным вновь обратиться к творчеству композитора, переосмыслить его основания. Понимание внутренних интенций и метафизической направленности сочинений великого художника требует глубокого, всестороннего исследования всех составляющих творчества. Это предполагает внимание не только к поверхностной, внешне-событийной стороне его жизни, но в первую очередь к внутреннему миру Прокофьева, его потаённым пластам. Предметом внимания данной статьи является до сих пор малоизученный аспект – мироощущение композитора, рассматриваемое здесь в качестве основы его творческой деятельности.

Общепризнанно, что существенной особенностью музыки Прокофьева является неиссякающий оптимизм. Творчество композитора несёт в себе практически не имеющий аналогов в истории искусства XX века заряд позитивной энергии и света, веры в человека, в конечную победу добра и гармонии. В то время, как большинство художников его времени отражали великий мрак социальной реальности и сами погружались во мрак и темноту, Прокофьев устремлён «за пределы социального – в метафизическую область смыслов бытия, где в соответствии с его мироощущением царят Любовь и Красота. Именно глубинная интуитивная уверенность в конечном торжестве красоты и добра, бессознательная приверженность этим началам служит основанием как его жизнеориентации, многократно декларируемой композитором в его высказываниях и записях, так и его музыки» [12, с. 9].

Каковы же основания этого оптимизма? Что позволило композитору сохранить внутренний

стержень и духовное здоровье в бесконечной череде социальных потрясений и катастроф, в условиях хаоса и распада, в атмосфере, пронизанной ощущением трагизма и обречённости? В разные эпохи по-разному трактовали оптимизм Прокофьева. Советские музыковеды интерпретировали жизнеутверждающий строй его музыки с позиций социально-политического подхода – как отражение оптимизма социалистического общества. Однако такой подход представляется неубедительным и, в известной мере, односторонним – сформированным под воздействием идеологических установок той эпохи.

В музыковедении довольно часто связывают солнечный оптимизм композитора также с радостным приятием земного бытия, которое, по мнению исследователей, обусловлено особенностями здоровой, цельной личности композитора, сформированной в благоприятных социальных условиях. При этом считается, что его оптимизм был впитан неосознанно, не был подвергнут серьёзному осмыслению. Поэтому значение «светлого начала» в мироощущении и творчестве Прокофьева некоторые авторитетные музыковеды недооценивали, интерпретируя музыку композитора как поверхностное, лишённое всякой глубины и трагизма искусство. В их представлениях оно не отвечало главному требованию эпохи – отражать общую тревогу и напряжённость первой половины XX века. Отсюда довольно распространённым является мнение о том, что С. Прокофьев «чужд метафизике искусства, мистике, эротике вовсе не ввиду преодоления их наравне с акмеистами или художниками “Бубнового валета”, а просто, так сказать по неведению, по совершенной несовместимости этих категорий со здоровой, цельной личностью композитора» [4, с. 182]. Вряд ли можно полностью согласиться с данной точкой зрения. Многие факты биографии Прокофьева говорят о том, что композитор был довольно пронизательным и имел ясное представление о политической и социально-экономической ситуации в стране и мире. В его

мироощущении не было утопического идеализма, отрыва от действительности, ухода, замыкания исключительно в духовных иллюзиях. Он трезво смотрел на жизнь. Отсюда – его ирония, сарказм. И вместе с тем окружающая действительность не подавляла силы духа композитора, не породила обречённости и пустоты. Наиболее рельефно и глубоко эта особенность его мироощущения проанализирована в очерке А. Шнитке «Слово о Прокофьеве»: «Недопущение сюрреалистических ужасов действительности, негибимость, внутреннее табу на слёзы, пренебрежение к оскорбительным выпадам – всё это казалось спасением» [16, с. 209]. Он подчёркивает значение осознанного оптимизма Прокофьева. Композитор «защищает», сознательно ограждает своё интуитивное оптимистическое мироощущение: «Этот человек, конечно же, знал ужасную правду о своём времени. Он лишь не позволял ей подавить себя» [там же, с. 211].

Очевидно, в данном случае следует предположить наличие каких-то иных источников оптимизма Прокофьева. Их, думается, следует искать в глубинных структурах внутреннего мира этой удивительной личности. Следует обратить внимание на то, что Прокофьев сформировался в условиях удалённой от центров провинции, под воздействием природы и традиционных форм национальной культуры, которые будучи усвоены ещё в детстве, несомненно, оказали влияние на его мироощущение. В близости к природе и русской народной культуре можно усмотреть одну из основных предпосылок цельности и уравновешенности личности Прокофьева, его уверенности в вопросах, касающихся основополагающих жизненных принципов. Эта уверенность и постоянство бессознательно проистекают из ощущения прочных бытийных основ – органичной целостности, единства с родной землей и её культурой. Таким образом, уверенность в прочности и безусловной истинности усвоенного в детстве мировоззрения – одна из важных предпосылок оптимистического мироощущения Прокофьева.

Существенную роль в формировании оптимизма композитора сыграла его творческая самоуверенность, которая питалась и горячей поддержкой его таланта со стороны родителей и близких, и определённой аутентичностью его творческого развития, обусловленной всё той же изолированностью, отсутствием соперничества и связанной с ним критики. Заметим, что указанная самоуверенность должна быть понята не

в плане эгоистической самовлюблённости, а как проявление самостояния композитора, твёрдости его собственных позиций, в свою очередь, фундаментированных основаниями традиционной культуры. Наконец, нельзя сбрасывать со счетов и индивидуальные особенности психики. А. Шнитке замечает: «Наверное, природа подарила ему иные основы и иные точки отсчёта, чем подавляющему большинству людей. Тёмные бездны реального никогда не лишались в его представлении всепокоряющего солнца» [там же, с. 210].

Знаменательно, что тот же глубинный оптимизм заявляет о себе в работах русских философ-эмигрантов, оторванных от своих корней, но сохранявших духовную близость с русской культурой. Так, С. Франк в работе «Свет во тьме», написанной в Париже в первые послевоенные годы (1949), говорит о том, что охватившее европейское общество «скорбное неверие» есть только «горькое сознание фактической власти тьмы в мире, то есть неверие в реальную [курсив наш. – Т. С., З. Ф.] силу идеальных начал, однако при сохранении “веры” в них самих, то есть при сохранении почитания самой святости и сознания обязанности служения ей» [15, с. 421]. По убеждению философа, в самом почитании святости, как оно заключено в умонастроении «скорбного неверия», молчаливо и бессознательно содержится признание самой святости началом неземного порядка, в каком-то смысле превосходящим всякую фактическую реальность, и тем более производную, «тварную» природу человеческого сердца. «Духовное состояние скорбного неверия, – пишет он, – есть состояние гордого индивидуалистического героизма: всей вселенной человек здесь гордо противопоставляет самого себя – скрытый тайник своей души» [там же]. Отмеченные Франком характеристики весьма точно коррелируют с важнейшими особенностями и чертами, присущими личности Прокофьева.

Для исследования мироощущения композитора огромное значение имеют его записи, относящиеся к периоду увлечения обществом «Христианская наука». Первые страницы были обнаружены и опубликованы французским музыковедом Клодом Самюэлем (Samuel Cl. Prokofjev, Paris, 1961). Второй документ выявила московская исследовательница Наталья Савкина (в собрании Национальной библиотеки Франции), подготовив к изданию в виде факсимиле [21]. Российские читатели смогли познакомиться с ними, благодаря публикации Савкиной 2007 года [11].

Эти записи определяются, как своеобразный «символ веры» композитора, где совершенно отчётливо обнаруживается духовная направленность, ставящая под сомнение устойчивое мнение об атеизме Прокофьева. Особого внимания заслуживает второй документ, где в центре внимания композитора находятся понятия Любви, Разума, Духа. В отличие от предыдущих тезисов, личность предстаёт здесь не в ракурсе индивидуального самоопределения, а в аспекте духовной общности с другими людьми. Прокофьев стремится осмыслить себя в контексте некоего духовного Универсума, для обозначения которого он использует такие понятия, как «единая великая Душа» и «Дух». «Причина единая для всех следствий (идей), – пишет он, – создаёт возможность благотворного понимания между этими идеями; Мы представляем индивидуальные идеи одной великой Души и эти идеи имеют способность притягивать одна другую; Каждая мысль Духа обладает неотъемлемым даром мгновенно откликаться, когда говорят на языке Духа» (цит. по: [11, с. 253]).

Отмеченное внутреннее родство ощущается при ближайшем рассмотрении второй страницы этих тезисов. Она озаглавлена, как «Сила» (Force). Сообразно мысли русских философов, в частности идее Всеединства Вл. Соловьёва, композитор здесь с большей отчётливостью, нежели в ранее опубликованных записях, говорит о неразрывном единстве тела и духа, о сопричастности материального духовному, божественному: «Есть тело, и это тело духовно, то есть исполнено силы: силы кровообращения, силы нервов, силы каждого органа – чтобы нормально выполнять свои функции. Нет правды в слабости, которая лишь пытается спрятать истинную силу, вечно существующую и никогда не исчезающую» (цит. по: [там же]). Особо подчеркнём, что в этом сопряжении явно обнаруживается приоритет духовного – именно ему в качестве атрибута приписывается активность и сила: «Дух есть сила, – провозглашает композитор, – всякая реальная сила духовна; ищите прежде всего царство Духа, только тогда вы узнаете, что такое настоящая сила» (цит. по: [там же]).

Выделим важную запись, недвусмысленно свидетельствующую о религиозной направленности мысли Прокофьева: «Божественная причина, производящая все известные нам последствия, есть манифестация божественной силы, божественной энергии, которую мы целиком отража-

ем в каждом нашем действии и способности» (цит. по: [2, с. 400]). В этом высказывании ясно и отчётливо выражено определение человека как носителя и воплощения Божественного Духа. Соответственно творчество предстаёт в понимании композитора как процесс обнаружения богоподобной человеческой природы. С этой точки зрения можно оспорить утверждение исследователя творчества Прокофьева И. Вишневецкого [2] о близости этих постулатов идеям немецкой классической философии, в частности, И. Канта. Думается, мысль Прокофьева скорее обнаруживает близость основным идеям русской религиозно-идеалистической философии, как она представлена в работах мыслителей Серебряного века. Так, создатель персоналистической философии Н. Бердяев убеждён, что человек есть «прибыльное откровение» в Боге: «В творчестве... призван человек творить мир новый и небывалый, продолжать творенье Божье» [1, с. 331]. Творчество в учении Бердяева предстаёт как онтологическая характеристика, выражающая специфику человеческого бытия. Аналогичное понимание искусства в свете его преображающей миссии находит отражение и в работах А. Лосева.

Русские философы верили в возможность духовного преображения ныне разделённого, «лежащего во зле», но изначально единосущного Богу мира [14, с. 184–203]. Эта вера обнаруживается и на глубинных уровнях музыки Прокофьева. Однако мрачные начала бытия также не были чужды композитору и нашли отражение в его произведениях. Достаточно вспомнить сцену аутодафе в «Огненном ангеле» или сцену смерти князя Андрея в «Войне и мире», равно как и множество трагических и драматических поворотов, например, в Шестой симфонии, Восьмой фортепианной и Первой скрипичной сонатах. Композитор ярко живописует тёмные бездны реального, достигая при этом колоссальной выразительности. Однако даже в самых драматичных сочинениях – в их идейной направленности, недрах самой фактуры слышится устремлённость к свету, ориентация на вечные абсолютные ценности.

Позволим себе ещё раз процитировать Шнитке: «Тёмные бездны реального никогда не лишались в его представлении всепокоряющего солнца. Это абсолютно уникально. ... Такое преодоление настоящего ради вечности [курсив наш. – Т. С., З. Ф.] не было исключительно интеллектуальным достижением, хотя и интеллектуальным тоже. Это всеобъемлющее решение



жизненных проблем, концепция существования» [16, с. 210]. Термин «всеобъемлющее» указывает здесь на расширение оснований творчества Прокофьева, в структуре которых значительное место занимают иррациональные составляющие, прежде всего, своеобразное (уникальное, по словам А. Шнитке) мироощущение композитора. Прокофьев верит в изначальность и конечное торжество светлых начал бытия. В его музыке эти начала приобретают объективно-отстранённый (метафизический) характер вечных ценностей, принадлежащих не столько этому – реальному, обыденному миру, сколько идеальной области трансцендентного. Отнесённость к вечному слышали и осознавали в его музыке уже его современники. Так, по свидетельству М. Мендельсон, после репетиции Пятой симфонии Прокофьева присутствовавший на ней А. Оголевец сказал: «Мы все умрём, а это останется, это – из категории вечного» [8, с. 74].

Будучи осознанным, мироощущение композитора становится «концепцией существования» (А. Шнитке), способствует формированию чёткой мировоззренческой позиции, охраняющей его от душевных метаний и разлагающих душу сомнений. Оптимизм Прокофьева является

устойчивой платформой его личности. Он помогает ему преодолевать трудности обыденной, повседневной жизни – во имя служения вечности: «Прокофьев даёт нам пример того, как можно остаться человеком в условиях, когда это почти невыносимо, как можно сделать жизненной целью преодоление повседневного-человеческого ради *идеальной человечности* [[курсив наш. – Т. С., З. Ф.]]» [16, с. 213]. Последнее высказывание перекликается с рассуждениями русского философа Вл. Соловьёва о Богочеловечестве. «Когда мы говорим о человеке, – пишет создатель концепции Всеединства, – мы не имеем ни надобности, ни права ограничивать человека данной видимой действительностью, мы говорим о человеке идеальном, но, тем не менее, вполне существенном и реальном, гораздо более, несоизмеримо более существенном и реальном, нежели видимое проявление человеческих существ» [13, с. 118].

Отмеченные аналогии позволяют говорить о том, что действительным основанием прокофьевского оптимизма и фундаментом его мироощущения в целом служит не что иное, как подлинная духовность, уходящая своими корнями в русскую культурную традицию с её верой в сопричастность человека абсолютным началам бытия.



ЛИТЕРАТУРА



1. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 607 с.
2. Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 736 с.
3. Гаврюшин Н. К. С. С. Прокофьев как религиозный мыслитель // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник. 2012–2014. М.: Модест Колеров, 2015. С. 488–495.
4. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд., доп. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
5. Девятова О. Л. Сергей Прокофьев в Советской России: конформист или свободный художник? // Человек в мире культуры. Екатеринбург. 2013. № 2 (6). С. 39–59.
6. Карнович О. А. Сказка на балетной сцене: интерпретация сюжета «Золушки»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2016. 23 с.
7. Круглова Т. А. «Искреннее приношение свободного художника на алтарь брачного союза с трудовым государством»: случай Сергея Прокофьева // Лабиринт. 2013. № 1 (6). С. 67–76.
8. Мендельсон-Прокофьева М. А. Из дневника // Московский музыковед. М., 1991. Вып. 2. С. 60–77.
9. Мендельсон-Прокофьева М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938–1967) / науч. ред., предисл. и коммент. Е. В. Кривцовой. М.: Композитор, 2012. 631 с.
10. Набоков Н. Д. Старые друзья и новая музыка. Глава из книги / пер. и примеч. М. А. Ямщикова; подг. публ., вступ. сл. Е. Белодубровского // Нева. 2014. № 8. С. 155–180.
11. Савкина Н. П. Христианская наука в жизни С. С. Прокофьева // Научные чтения памяти А. И. Кандинского: мат. науч. конф. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2007. С. 241–256.
12. Сафонова Т. В. Метафизическая составляющая в творчестве С. С. Прокофьева / под ред. З. В. Фоминой. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2011. 156 с.
13. Соловьёв В. С. Чтения о Богочеловечестве // Соч.: в 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 5–170.
14. Фомина З. В. Человеческая духовность: бытие и ценности: монография. 2-е изд., преработ. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2015. 232 с.
15. Франк С. Л. Духовные основы общества. М.: Республика, 1992. 510 с.

16. Шнитке А. Г. Слово о Прокофьеве // Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2005. С. 209–214.

17. Giroud V. *Nicolas Nabokov: a Life in Freedom and Music*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2015. 584 p.

18. Ivashkin A. Who's Afraid of Socialist Realism // *Slavonic and East European Review*. 2014. Volume 92, No. 3. 438 p.

19. Morrison S. *Against Bare Bottoms. Diaries 1924–33: Prodigal Son by Sergey Prokofiev*. Translated

by Anthony Phillips // *London Review of Books*. Volume 35, No. 6 (21 March 2013), pp. 23–25.

20. Morrison S. *Lina and Serge: The Love and Wars of Lina Prokofiev*. London: Random House, 2013. 336 p.

21. Savkina N. The Significance of Christian Science in Prokofiev's Life and Work // *Three Oranges*. 2005. No. 10 (November), pp. 21–22.

REFERENCES

1. Berdyayev N. A. *Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva* [The Philosophy of Freedom. The Meaning of Creativity]. Moscow: Pravda, 1989. 607 p.

2. Vishnevetsky I. G. *Sergey Prokof'ev* [Sergei Prokofiev]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2009. 736 p.

3. Gavryushin N. K. S. S. Prokof'ev kak religiozny myslitel' [Sergei Prokofiev as a Religious Thinker]. *Issledovaniya po istorii russkoy mysli. Ezhegodnik. 2012–2014* [Research in the History of Russian Thought. Yearbook. 2012–2014]. Moscow: Modest Kolerov, 2015, pp. 488–495.

4. Gakkel' L. E. *Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki* [20th Century Piano Music: Sketches]. Second Edition, Revised. Leningrad: Sovetsky kompozitor, 1990. 288 p.

5. Devyatova O. L. Sergey Prokof'ev v Sovetskoj Rossii: konformist ili svobodnyy khudozhnik? [Sergei Prokofiev in Soviet Russia: a Conformist or a Free Artist?]. *Chelovek v mire kul'tury* [The Man in the World of Culture]. Ekaterinburg, 2013, No 2 (6), pp. 39–59.

6. Karnovich O. A. *Skazka na baletnoj stsene: interpretatsiya syuzheta "Zolushki": avtoref. ... dis. kand. iskusstvovedeniya* [A Tale for the Ballet Stage: An Interpretation of the Subject of "Cinderella": Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2016. 23 p.

7. Kruglova T. A. "Iskrennee prinoshenie svobodnogo khudozhnika na altar' brachnogo soyuza s trudovym gosudarstvom": sluchay Sergeya Prokof'eva ["A Sincere Offering by a Free Artist on the Altar of the Bonds of Marriage with the Labor Government": the Case of Sergei Prokofiev]. *Labirint* [Labyrinth]. 2013, No. 1 (6), pp. 67–76.

8. Mendel'son-Prokof'eva M. A. Iz dnevnika [Mendelssohn-Prokofieva M. A. From the Diary]. *Moskovskiy muzykoved* [Moscow Musicologist]. Issue 2. Moscow, 1991, pp. 60–77.

9. Mendel'son-Prokof'eva M. A. *O Sergeye Sergeeviche Prokof'eve. Vospominaniya. Dnevnik (1938–1967)* [Mendelssohn-Prokofieva M.A. About Sergei Sergeevich Prokofiev. Memories. Diaries (1938–1967)]. Scholarly Edition, Foreword. and Comments. E. V. Krivtsova. Moscow: Kompozitor, 2012. 631 p.

10. Nabokov N. D. Starye druzya i novaya muzyka. Glava iz knigi [Old Friends and New Music. A Chapter from the Book]. Translation and Notes by M. A. Yamshchikov; Preparation of Edition and Introductory Remarks by E. Belodubrovsky. *Neva* [Neva]. 2014, No. 8, pp. 155–180. Scholarly Edition, Introduction and Commentaries by E.V. Krivtsova.

11. Savkina N. P. Khristianskaya nauka v zhizni S. S. Prokof'eva [Christian Scholarship in the Life of Sergei Prokofiev]. *Nauchnye chteniya pamyati A. I. Kandinskogo: mat. nauch. konf.* [Scholarly Conference in Memory of A. I. Kandinsky: Materials of the Scholarly Conference]. Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 2007, pp. 241–256.

12. Safonova T. V. *Metafizicheskaya sostavlyayushchaya v tvorchestve S. S. Prokof'eva* [The Metaphysical Component in the Oeuvres of Sergei Prokofiev]. Edited by Z. V. Fomina. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatory, 2011. 156 p.

13. Solovyov V. S. Chteniya o Bogochelovechestve [Conference about the God-Man]. *Soch.: v 2 t.* [Works in 2 Volumes]. Volume 2. Moscow, 1989, pp. 5-170.

14. Fomina Z. V. *Chelovecheskaya dukhovnost': bytie i tsennosti* [Human Spirituality: Being and Values]. Second Edition, Revised. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2015. 232 p.

15. Frank S. L. *Dukhovnye osnovy obshchestva* [The Spiritual Foundations of Society]. Moscow: Respublika, 1992. 510 p.

16. Shnitke A. Slovo o Prokof'eve [Schnittke A. A Word about Prokofiev]. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow, 2005, pp. 209–214.

17. Giroud V. *Nicolas Nabokov: a Life in Freedom and Music*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2015. 584 p.

18. Ivashkin A. Who's Afraid of Socialist Realism. *Slavonic and East European Review*. 2014. Volume 92, No. 3. 438 p.

19. Morrison S. *Against Bare Bottoms. Diaries 1924–33: Prodigal Son by Sergey Prokofiev*. Translated by Anthony Phillips. *London Review of Books*. Volume 35, No. 6 (21 March 2013), pp. 23–25.



20. Morrison S. *Lina and Serge: The Love and Wars of Lina Prokofiev*. London: Random House, 2013. 336 p.

21. Savkina N. The Significance of Christian Science in Prokofiev's Life and Work. *Three Oranges*. 2005. No. 10 (November), pp. 21–22.

Об основаниях оптимизма в музыке С. С. Прокофьева

Мироощущение С. С. Прокофьева является выражением глубинных оснований его внутреннего мира, сложившихся в детстве под воздействием природы и традиционных форм национальной культуры. Особое место в мировоззренческой рефлексии композитора занимают религиозные искания. Анализ его личных записей обнаруживает близость основным идеям русской философии: приоритет духовного, сопричастность материального духовному, божественному (Вл. Соловьёв), человек как «прибыльное откровение» в Боге (Н. Бердяев), человек как носитель и воплощение Божественного Духа. Характерная для музыки Прокофьева устремлённость к свету есть выражение многократно декларируемой композитором в его высказываниях и записях направленности на абсолютные (христианские) ценности. Мироощущение С. Прокофьева стало устойчивой платформой его личности, охраняющей от душевных метаний и сомнений. Действительным основанием прокофьевского оптимизма служит подлинная духовность, уходящая своими корнями в русскую культурную традицию с её верой в сопричастность человека абсолютным началам бытия.

Ключевые слова: С. Прокофьев, основания прокофьевского оптимизма, русская культурная традиция, русская религиозная философия.

About the Foundations of Optimism in Sergei Prokofiev's Music

Sergei Prokofiev's world-perception presents an expression of the profound foundations of the composer's inner world, which was formed during his childhood under the influence of nature and the traditional forms of Russian national culture. A special place in the composer's worldview reflection is held by religious strivings. An analysis of his personal notes and diaries reveals a closeness to the basic ideas of Russian philosophy: a priority of the spiritual, the involvement of the material in the spiritual and the divine (according to Vladimir Solovyov), the human being as a "flourishing revelation" in God (according to Nikolai Berdyayev), the human being as a bearer and an embodiment of the Divine Spirit. The determined aspiration towards Light characteristic to Prokofiev's music is inherent in the directedness towards the absolute (Christian) values, asserted by the composer in his spoken utterances and written notes. Prokofiev's view of life became a steady platform for his personality, which guarded him against numerous inner convulsions and doubts. The real basis for Prokofiev's optimism is served by genuine spirituality, which stems from the Russian cultural tradition with its faith in the interconnection of the human being with the absolute origin of existence.

Keywords: Sergei Prokofiev, foundations for Prokofiev's optimism, the Russian cultural tradition, Russian religious philosophy.

Сафонова Татьяна Викторовна

ORCID: 0000-0002-8091-6742

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры специального фортепиано

E-mail: tatianasafonova@mail.ru

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Tatiana V. Safonova

ORCID: 0000-0002-8091-6742

PhD (Arts),

Associate Professor at the Special Piano Department

E-mail: tatianasafonova@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

Saratov, 410012 Russian Federation

Фомина Зинаида Васильевна

ORCID: 0000-0001-6440-386X

доктор философских наук,

профессор кафедры гуманитарных дисциплин

E-mail: zinaf33@yandex.ru

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Zinaida V. Fomina

ORCID: 0000-0001-6440-386X

Dr. Sci. (Philosophy),

Professor at the Humanities Department

E-mail: zinaf33@yandex.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

Saratov, 410012 Russian Federation



С. В. ТАРАСОВ

Астраханская государственная консерватория



УДК 784.3

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.072-078

К 110-летию со дня рождения композитора

ТРАЕКТОРИЯ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Вклад Дмитрия Шостаковича в вокальную музыку является одной из самых примечательных страниц отечественного музыкального искусства. Композитор работал в данном жанре почти столетия, хотя поначалу обращение к нему было сугубо эпизодическим.

Первая известная рукопись вокального сочинения относится к 1922 году, то есть, к консерваторским временам, когда Шостаковичу было всего шестнадцать лет. Но о том, что сам автор не считал этот опыт ученическим, говорит присвоенное ему обозначение ор. 4. Это были «*Две басни И. А. Крылова*» для меццо-сопрано, хора контральто и оркестра. Знакомство с этой музыкой позволяет утверждать, что песни «*Стрекоза и муравей*» и «*Осёл и соловей*» имеют достаточные права на исполнительскую жизнь. С точки зрения последующей эволюции вокального творчества Шостаковича сразу же обращает на себя внимание необычность артистического состава, в том числе использование оркестра, что в будущем станет весьма распространённым фактором художественной практики композитора.

Только десятилетием позже молодой композитор закончил следующий вокальный опус – «*Шесть романсов на слова японских поэтов*» (1928–1932) для тенора с оркестром. Находясь в ряду экспериментальных сочинений этого периода (опера «*Нос*», Первая фортепианная соната, Вторая симфония), цикл может поразить своим тотальным аналитизмом. Действительно, ожидаемое по тексту чисто лирическое наклонение (среди соответствующих заголовков шести частей – «*Любовь*», «*Нескромный взгляд*», «*Безнадёжная любовь*») оборачивается в музыкальном воплощении абстрагированной риторикой. Автор словно бы рассекает живую плоть эмоций ударами «скальпеля» и делает это нарочито сухо, холодно, «бесчувственно», словно лишь моделируя подобие жизненных ситуаций.

Пройдя этап «внечеловеческих» измерений, Шостакович к середине 1930-х годов фронтально разворачивается к вокальным жанрам, пишет много, с подчёркнуто гуманистической направленностью, и теперь уже прочно опираясь на традиции певческого интонирования.

Начиналось это с большой литературной классики. Композитор создаёт свою пушкиниану: «*Четыре романса на слова А. Пушкина*» (ор. 46, 1936), «*Четыре монолога на слова А. Пушкина*» (ор. 91, 1952), к которым позже присоединился развёрнутый по масштабам романс «*Весна*» (ор. 128, 1967). Обращение к русской поэзии было дополнено сочинением «*Два романса на слова М. Лермонтова*» (ор. 84, 1950).

Бережно относясь к поэтическому тексту, композитор трактует его в истинно классическом ключе, в том числе отчётливо сближаясь с манерой вокальной лирики А. Даргомыжского и П. Чайковского. Гибко распетая декламационность соседствует с мелосом ариозного типа, при этом интонирование наполнено благородством и трепетной проникновенностью. И что можно было ожидать от Шостаковича – акцент на строгой, взыскующей, энергично пульсирующей мысли (с наибольшей отчётливостью это проявилось в «*Стансах*», венчающих первое из названных выше произведений).

Подлинным шедевром стали «*Шесть романсов на слова английских поэтов*» (1942). И это несмотря на то, что композитор выполнял своего рода социальный и политический заказ. Исторически возникшая в ходе Великой Отечественной войны ситуация настоятельно требовала открытия второго фронта. Союзниками должны были выступить, прежде всего, Великобритания и США, то есть англоязычные страны. Склонить их к активным действиям, пробудить необходимые чувства дружелюбия – вот что являлось побудительной причиной возникновения цикла. Преддверием к нему в творчестве Шостаковича послужила музыка к спектаклю Большого дра-

матического театра «Король Лир» (1941). В ней выделилась именно вокальная часть – баллада и песни шута, где за сатирическим текстом хорошо прослушивается подтекст сострадания к человеку в его горестях и невзгодах. Отголоском-послесловием к рассматриваемому циклу стала серия обработок под названием «*Восемь английских и американских народных песен на тексты Р. Бёрнса и других поэтов*» (1944, в переводах С. Маршака).

В «Шести романсах на слова английских поэтов» для баса и фортепиано (редакция с большим симфоническим оркестром – 1943, с камерным оркестром – 1971) повествование ведётся от лица человека из народа, но при всей простоте высказывания (в том числе за счёт опоры на строфическую форму) оно наделено глубиной и объёмностью. Приметы переживаемого исторического этапа несомненны. Они вполне отчетливы в господствующих здесь сумрачно-тревожных медитациях трёх монологов: № 1 «Сыну» (У. Рэли – Б. Пастернак), № 2 «В полях» (Р. Бёрнс – С. Маршак) и № 5 «Сонет № 66» (У. Шекспир – Б. Пастернак). В различных гранях преподносятся томительные раздумья о несовершенстве мира и мерцает печаль бытия, вырванного из своего естественного течения. При всём том удерживаются объективность и сдержанность тона, говорящие о мужественном жизнеспособности.

Совсем иначе атмосфера времени передаётся в № 3 «Макферсон перед казнью» (С. Бёрнс – С. Маршак) и № 6 «Королевский поход» (слова народные – С. Маршак), которые сродни военным скерцо инструментальных произведений Шостаковича. В этих ярких бурлесках обрисована внешняя бравада солдатских походов, бесшабашная удаля вояк, азарт игр со смертью, когда, согласно присловью, «море по колено». Используемый здесь весёлый гротеск с примесью русской скоморошины служит олицетворением насмешки над страхами и опасностями. Особняком стоит в данном цикле № 4 «Дженни» (Р. Бёрнс – С. Маршак). Эта чудесная зарисовка, напоминающая «музыкальную шкатулку», уводит в эмпиреи сокровенных грёз. Нежные, звончато-питtoresкские краски заключают притягательную поэтику жизни, её манящее волшебство, возносящее над тяготами и болью бренного существования.

Как известно, вторая половина 1940-х годов была ознаменована перипетиями так назы-

ваемой «холодной войны», которая обернулась последней волной государственного террора против собственного народа. В этой обстановке с особой явственностью заявила о себе характерная для времён тоталитаризма пресловутая теория «гаек и винтиков», до уровня которых низводилась людская масса.

Для Шостаковича, всегда в высшей степени болезненно воспринимавшего подобные гримасы сталинской эпохи, это послужило импульсом создания вокального цикла «*Из еврейской народной поэзии*» (1948) для сопрано, контральто и тенора с фортепиано (существует и оркестровая версия). Суть произведения может быть обозначена хрестоматийными речениями из русской литературы XIX века, обращённой к жизни социальных низов: «*маленький человек*», «*бедные люди*», «*униженные и оскорблённые*». Здесь в различных ракурсах обрисовано существо подневольное, забитое, боязливое, жалкое, живущее среди сплошных невзгод и лишений, которое чаще всего терпит своё положение покорно, но порой впадает в беспросветное отчаяние. Из уст этого существа непрестанно звучат горькие сетования и жалобы, и композитор всеми силами стремится вызвать к нему сострадание, не чуждаясь открыто сентиментальных акцентов.

Драматургия основного корпуса цикла построена по принципу нарастания драматической экспрессии: I часть «Плач об умершем младенце», III часть «Колыбельная» (которая снова воспринимается как плач), IV часть «Перед долгой разлукой», VI часть «Брошенный отец» и как кульминация – VIII часть «Зима». Соответственно этому идёт нагнетание состояний страдальчества, подавленности и безысходности, что базируется на всевозможных преломлениях ламентозности, на интонациях стонания, стоны, трагического взывания, доводимых подчас до болевого порога и мелодраматического надрыва.

И даже номера, казалось бы, призванные внести отстранение (II часть «Заботливые мама и тётя», V часть «Предостережение»), внутренне пронизаны теми же мотивами жалобы и плача, а как бы плясовая VII часть «Песня о нужде» представляет собой трепак отчаявшегося, находящегося на грани психического срыва героя.

В целях максимально заострённой подачи отмеченных состояний Шостакович самым широким образом вовлекает в оборот музыкальных средств стилистику еврейского фольклора. Причём того фольклора, который произрастал на

почве бесправной жизни обитателей еврейских поселений, затерянных среди неисчислимых масс русского, украинского и белорусского народов.

Изгои, которым постоянно угрожали гонения и притеснения, выработали в своей среде особый интонационный фонд, исполненный глубокой ностальгии (С. Цвейг говорил о глазах еврея, которые печальны даже тогда, когда он смеётся). Отсюда в музыкальном языке – господство поступенно-ниспадающего скольжения с горестными задержаниями, а в ладовой организации – обилие пониженных ступеней, наряду с ориентализмами увеличенной секунды.

Важно учесть, что данный фольклор складывался главным образом в условиях местечкового быта, и обычно передаваемой в нём «заземлённости» обыденного существования отвечает «измельчённость» причитающих попевок и дробность их ритмики. Всё сказанное учтено в рассматриваемом вокальном цикле, где передаётся мизерность человека, ведущего принижённое существование, погружённого в обыденные заботы.

Шостакович, который неоднократно и с различными целями актуализировал в своём творчестве еврейскую интонационность (начиная с финала Фортепианного трио, 1944), предельно сгущённо претворил её именно в данном цикле, чтобы максимально сублимировать драму «маленького человека», то бишь «винтика» всепожирающего Молоха государственной системы той поры.

Вслед за отмеченной выше трагедийной кульминацией VIII части следуют ещё три номера (IX часть «Новая жизнь», X часть «Песня девушки», XI часть «Счастье»). По тексту в них рассказывается о «социалистическом процветании» еврейского предместья при Советской власти, что должно было составить эффектный контраст его прозябанию в дореволюционные годы. Резко уступая в художественном отношении (нарочитая бодрость, фальшивый пафос жизненного энтузиазма), они оказываются формальным придатком цикла.

Совершенно ясно, что сугубо конформистский посыл был призван обеспечить легализацию произведения в целом. Но то, что композитор впоследствии не отказался от этого «бесплатного приложения», заставляет думать о возможной скрытой мысли, которая была по-своему дорога автору. В ремесленных подел-

ках трёх последних номеров можно усмотреть иронию по поводу благоденствия некоего национального меньшинства в стране Советов. Но через заметную пародированность материала не стремился ли композитор проиллюстрировать присловье «из грязи в князи» и тем самым подвести к идее «обратной стороны Луны»: человек, теряющий достоинство в бедствиях, не будет достойным и в благополучии.

Два вокальных цикла – «*Пять романсов на слова Е. Долматовского*» (1954) и «*Испанские песни*» (1956) – вышли из-под пера Шостаковича в середине 1950-х годов. Внешне во всех отношениях совершенно разные, они едины по сути, так как обращены к образу простого человека – образу, который тогда интенсивно разрабатывался в отечественном музыкальном искусстве (один из выдающихся образцов – «*Песни на слова Р. Бёрнса*» Г. Свиридова, 1955).

В первом из названных циклов во многом ввиду специфики текстовой канвы отчётливо представлен менталитет насквозь советизированной личности, по-своему обаятельной в своей открытости, искренности, прямоте и простосердечии. Повесть о важнейших сторонах её жизни зафиксирована в череде самых примечательных вех: «*День встречи*», «*День признаний*», «*День обид*», «*День радости*», «*День воспоминаний*».

Простота, доступность музыкального языка, безыскусность и трогательность изъяснения сродни вокальной лирике Ф. Шуберта и его «*Прекрасной мельничихе*», что особенно ощутимо в заключительном романсе с его нежной меланхолической настроенностью и характерно «шарманочными» тонами фактуры.

Инонациональный элемент, который в рассмотренном произведении получил своеобразное преломление через аллюзии на шубертовский стиль, нашёл ещё более активное преломление в «*Испанских песнях*». Присущие и предыдущему циклу принципы демократизма, гуманности и опоры на традиции композитор здесь разрабатывает на соответствующей фольклорной основе. Ей отвечает установка на ярко выраженное жизнелюбие, расцвеченное колоритными «испанизмами» танцевальных ритмоформул, ориентальной орнаментики и ладовой палитры: «*Звёздочки*», «*Последняя встреча*», «*Ронда* (Хоровод)», «*Черноокая*», «*Сон* (Баркарола)» – как видим, в обозначении *Ронда*, композитор подчёркивает локальные черты.

И только единожды Шостакович напоминает о своих индивидуальных предпочтениях – в открывающем цикл монологе «Прощай, Гранада!», где помимо особой разновидности испанского фольклора (канте хондо – глубокое пение), явственно ощутим столь присущий автору философский акцент в его сопряжении с сильным чувством.

«Испанским песням» предшествовала серия обработок русских народных песен (1951) для солистов, хора и фортепиано. Важно, что именно к рассмотренному выше периоду 1930–1950-х годов относятся все опыты композитора в области массовой песни (большинство его образцов подразумевает как хоровое, так и сольное исполнение).

Разумеется, этот жанр не был прерогативой Д. Шостаковича в той мере, как например, для И. Дунаевского или В. Соловьёва-Седого. Тем не менее, творческие инициативы выдающегося мастера в данном направлении составили заметную веху. Это и такие обаятельные опыты, как лирическая «Песенка о фонарике» из «Двух песен на слова М. Светлова» (ор. 72, 1945), и получившие широкую известность «Песня о встречном» (1932, слова Б. Корнилова) и «Родина слышит» из «Четырёх песен на слова Е. Долматовского» (ор. 86, 1951). Не случайно первая из них стала гимном ООН, а вторая – позывными радиостанции «Маяк». Стоит подчеркнуть: только что приведённые обозначения опусов (ор. 72 и ор. 86) характеризуют ту значимость, которую композитор придавал, казалось бы, сугубо второстепенным для него жанрам.

Завершающий виток траектории вокального творчества Шостаковича был ознаменован резко контрастными устремлениями: «высокий» жанр интеллектуальной лирики, с одной стороны, и заведомо сниженная, едва ли не «утилитарная» сатира – с другой. Столь выраженное тематическое сопоставление стало знаком вхождения в принципиально новую художественно-эстетическую систему 1960-х – первой половины 1970-х годов, когда многое было основано на разного рода противостояниях и антитезах.

Сатирическую линию открыл опус с соответствующим заголовком – «Сатиры» (или «Пять сатир») для сопрано и фортепиано на слова Саши Чёрного (1960). Затем последовали «Пять романсов на тексты из журнала “Крокодил”» (1965), где демонстративно соседствуют воистину несовместимые категории *романс* и «Кро-

кодил». И, наконец, «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» на слова Ф. Достоевского (1975) – предпоследнее законченное сочинение композитора (ор. 146), за которым по списку шёл только ор. 147 (Альтовая соната).

За критицизмом названных произведений, несомненно, скрывалась нонконформистская подоплёка. В «Сатирах» Шостакович ещё пытается завуалировать её подзаголовком «картинки прошлого», а далее процесс обличительного высмеивания шёл по нарастающей, накладывая в последнем цикле беспощадное клеймо неисконной идиотии и тупости салтыковского Глупова.

Изобретательно используя средства острого гротеска, композитор, невзирая на авторитеты, допускает и язвительное пародирование классики (например, вводя коллажные вставки из «Крейцеровой сонаты» и романса «Весенние воды» в «Сатирах», или вкладывая арию Елецкого в уста Лебядкина).

Противостоящий сатирической линии высокий жанр интеллектуальной лирики отсылал к поэзии ведущих представителей русского «серебряного века»: «Семь стихотворений Александра Блока» (1967) и «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» (1973). Первый из этих циклов написан для сопрано и фортепианного трио, второй – для контральто и фортепиано (или камерного оркестра). Близкие во всех отношениях, эти два сочинения позволяют прибегнуть к суммарной характеристике.

Представленная в них череда монологов призвана раскрыть напряжённую жизнь души и духа личности, обречённой на непонимание и одиночество и потому изначально отчуждённой, замкнутой на себе. Отсюда эзотерика философски-углублённых рефлексий, изредка оттеняемых взрывами экспрессии неприятия и экзистенциальными вспышками горделивой патетики.

Следующие одна за другой «дума за думой», с одной стороны, наполняются сумраком внутренней неудовлетворённости, а с другой – обнаруживают холодок и отвлечённость рафинированной мысли. Утончённо-субъективный настрой высказывания влечёт за собой господство распетой декламации и изысканность «мадригального» сопровождения с детально дифференцированной инструментальной тканью.

Рассмотренные произведения подготовили появление завершающего шедевра вокальной лирики Шостаковича: написанной в 1974 году

для баса и фортепиано или камерного оркестра «Сюиты на стихи Микеланджело». И если два предыдущие цикла по своей настроенности, стилистике и технике композиции примыкают к Четырнадцатой симфонии (1969), то микеланджеловский опус созвучен Пятнадцатой (1971). В силу того, что он чрезвычайно развёрнут по структуре и насыщен по содержанию, он воспринимается как настоящая вокальная симфония (кстати, внешне схожая с Четырнадцатой симфонией своим одиннадцатичастным составом). Однако все три названные сочинения близки по нравственно-психологической проблематике и по разработке мотивов судьбы творца искусства (см., к примеру, «Тайные знаки» в блоковском и «Мои стихи» в цветаевском циклах). Только что было употреблено определение *вокальная симфония*, но может быть, точнее следовало бы обозначить данное творение Шостаковича как *музыкально-поэтический роман*. Как никогда до этого для композитора здесь были важны избранные им тексты. Стремление выпукло донести сказанное Микеланджело вызвало к жизни особым образом распетую речь, которая максимально отчётливо выделяет произносимое слово, насыщая его «обертонами» шостаковических интонационных смысловых оттенков.

Объяснение такого подхода видится в том, что композитор нашёл в стихах титана Возрождения именно то, что так волновало его в последние годы. Причём существенным было для него и другое: драгоценный жизненный опыт, поданный в сильнейшей концентрации, принадлежал не просто умудрённому, всезнающему человеку, а величайшему художественному гению.

Всеобъемлющий свод этого опыта сублимирован в сумме сверхлаконичных заголовков-тезисов: 1. Истина, 2. Утро, 3. Любовь, 4. Разлука, 5. Гнев, 6. Данте, 7. Изгнание, 8. Творчество, 9. Ночь, 10. Смерть, 11. Бессмертье. Даже по приведённому перечню видна определённая группировка, и тематические блоки частей подкрепляются внутри них приёмом *attacca* (как, допустим, между номерами 5, 6 и 7).

Поднимая вечные вопросы, композитор вслед за поэтом пребывает главным образом в русле возвышенных раздумий, которые чаще всего приобретают характер взыскующих рассуждений о сущностных категориях человеческого бытия. При этом широко обсуждаются неизбежные тяготы жизни, её теневые стороны, и с позиций нравственного императива утверждаются необходимые этические постулаты и предписания. Когда же речь заходит о вопиющей несправедливости и неправедности, проповедь превращается в отповедь, и в полной мере обнажая публицистический нерв, звучат бичующие инвективы по поводу несовершенства миропорядка. Это касается и заявленной здесь проблемы творческого духа в его столкновении с людским непониманием, где ввиду включения автоцитат хорошо ощутимы проекции на собственную судьбу Шостаковича.

При всём драматизме повествования в нём неоднократно высвечивается мысль о вечно мнящей притягательности бытия. В финале Сюиты это связано с появлением темы, написанной композитором ещё в детстве, и её звончато-игровой питtoresк воспринимается как светозарная улыбка, волшебный проблеск солнечных бликов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Камерно-вокальное творчество Шостаковича // Советская музыкальная культура. История, традиции, современность: сб. ст. / сост. и ред. Д. Г. Дараган. М., 1980. С. 15–43.
3. Демченко А. И. Военная тетралогия Дмитрия Шостаковича // Музыка и время. 2015. № 7. С. 38–43.
4. Демченко А. И. «Нос» Гоголя и Шостаковича: два «авангарда» // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 5. С. 599–610.
5. Курышева Т. А. Блоковский цикл Д. Шостаковича // Блок и музыка: сб. ст. / сост. М. А. Элик. Л.; М., 1972. С. 214–228.
6. Левая Т. Н. Тайна великого искусства (о поздних камерно-вокальных циклах Д. Д. Шостаковича) // Музыка России. М., 1978. Вып. 2. 291–328 с.
7. Мнацаканова Е. А. О цикле Шостаковича «Семь романсов на стихи Александра Блока» // Музыка и современность. М., 1977. Вып. 7. С. 69–87.
8. Bartlett R. Shostakovich and Chekhov // Shostakovich in Context. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 199–218.



9. Gerstel J. Irony, Deception, and Political Culture in the Works of Dmitri Shostakovich // *Mosaic* (Winnipeg). Volume 32, No. 4, December 1999, pp. 56–71.

10. Kinetz E. The Rehabilitations of Shostakovich // *The American Prospect*, Vol. 11, No. 18, August 14, 2000, pp. 34–52.

11. Laurel E. *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, 2005. 458 p.

12. Wilson E. Interpreting Shostakovich's Eclectic Second Cello Concerto // *Miranda Strings*. Volume 26, No. 5, December 2011, pp. 73–92.

REFERENCES

1. Akopyan L. O. *Dmitry Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitri Shostakovich: the Experience of the Phenomenology of Creativity]. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 2004. 474 p.

2. Vasina-Grossman V. A. Kamerno-vokal'noe tvorchestvo Shostakovicha [The Vocal Chamber Works by Shostakovich]. *Sovetskaya muzykal'naya kul'tura. Istoriya, traditsii, sovremennost': sb. st.* [Soviet Musical Culture: History, Tradition, Modernity: a Collection of Articles]. Edited by E. G. Daragan. Moscow, 1980, pp. 15–43.

3. Demchenko A. I. Voennaya tetralogiya Dmitriya Shostakovicha [The Military Tetralogy of Dmitri Shostakovich]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2015, No. 7, pp. 38–43.

4. Demchenko A. I. "Nos" Gogolya i Shostakovicha: dva "avangarda" ["The Nose" by Gogol and Shostakovich: Two "Avant-Gardes"]. *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya* [Contemporary Issues of Science and Education]. 2013, No. 5, pp. 599–610.

5. Kuryshcheva T. A. Blokovskiy tsikl D. Shostakovicha [Shostakovich Vocal Cycle set to the Poems of Blok]. *Blok i muzyka: sb. st.* [Blok and Music: a Compilation of Articles]. Edited by M. A. Elik. Leningrad; Moscow, 1972, pp. 214–228.

6. Levaya T. N. Tayna velikogo iskusstva (o pozdnykh kamerno-vokal'nykh tsiklakh D. D. Shostakovicha) [The Mystery of Great Art (About the Late Chamber-Vocal Cycles of Shostakovich)]. *Muzyka Rossii* [Music of Russia]. Issue 2. Moscow, 1978, pp. 291–328.

7. Mnatsakanova E. A. O tsikle Shostakovicha "Sem' romansov na stikhi Aleksandra Bloka" [About Shostakovich's Cycle "Seven Songs on Poems of Alexander Blok"]. *Muzyka i sovremennost'* [Music and Modernity]. Issue 7. Moscow, 1977, pp. 69–87.

8. Bartlett R. Shostakovich and Chekhov. *Shostakovich in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 199–218.

9. Gerstel J. Irony, Deception, and Political Culture in the Works of Dmitri Shostakovich. *Mosaic* (Winnipeg). Volume 32, No. 4, December 1999, pp. 56–71.

10. Kinetz E. The Rehabilitations of Shostakovich. *The American Prospect*, Vol. 11, No. 18, August 14, 2000, pp. 34–52.

11. Laurel E. *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, 2005. 458 p.

12. Wilson E. Interpreting Shostakovich's Eclectic Second Cello Concerto. *Miranda Strings*. Volume 26, No. 5, December 2011, pp. 73–92.

Траектория вокального творчества Д. Д. Шостаковича

Вокальная музыка Д. Шостаковича является одной из самых примечательных страниц отечественного музыкального искусства. Композитор в общей сложности работал в данном жанре на протяжении более пятидесяти лет. Ранние опыты («Две басни И. А. Крылова», «Шесть романсов на слова японских поэтов») носили во многом экспериментальный характер. В них важно использование оркестра, что в будущем станет весьма распространённым фактором художественной практики композитора. С середины 1930-х годов он фронтально разворачивается к вокальным жанрам, теперь уже прочно опираясь на традиции певческого интонирования и чаще всего обращаясь к большой литературной классике («Четыре романса на слова А. Пушкина», «Четыре монолога на слова А. Пушкина», «Два романса на слова М. Лермонтова»). Подлинным шедевром военных лет стали «Шесть романсов на слова английских поэтов», где повествование ведётся от лица человека из народа, но при всей простоте высказывания его облик наделён глубиной и объёмностью. Несколько позже появится вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», суть которого заключается в изображении характерного для русской литературы образа «маленького человека». Последний этап вокального творчества Шостаковича ознаменован резко контрастными устремлениями: «высокий» жанр интеллектуальной лирики, с одной стороны («Семь стихотворений Александра Блока», «Шесть стихотворений Марины Цветаевой»), и заведомо сниженная, едва ли не «утилитарная» сатира – с другой («Сатиры», «Пять романсов на тексты из журнала "Крокодил"», «Четыре стихотворения капитана Лебядкина»). Завершающим шедевром вокальной лирики Шостаковича явилась «Сюита на стихи Микеланджело» (1974), где композитор поднимает вечные вопросы бытия.

Ключевые слова: Д. Шостакович, вокальное творчество Шостаковича, романсы, вокальные циклы.

The Trajectory of Dmitri Shostakovich's Vocal Music

Dmitri Shostakovich's contribution to vocal music presents one of the most remarkable pages of Russian music. Altogether he composed in this genre for over fifty years. His early oeuvres ("Two Fables by Ivan Krylov" and "Six Songs Set to Texts of Japanese Poets") were to a large extent of experimental character, and they are distinguished by their use of the orchestra, which would subsequently become a largely prevailing factor in the composer's artistic practice. Starting from the mid-1930s he makes a turn frontally to vocal genres, now already firmly relying on the traditions of vocal intonating and most frequently setting texts of the great Russian literary classics ("Four Songs to Texts by Alexander Pushkin," "Four Monologues to Texts by Alexander Pushkin" and "Two Songs to Texts by Mikhail Lermontov.")

A genuine masterpiece of the wartime years is the "Six Songs to Texts by English Poets," in which the narration is carried out from the position of a person from the ordinary masses, but notwithstanding all the simplicity of utterance, its character is endowed by profundity and dimensionality. Somewhat later the vocal cycle "From Jewish Folk Poetry" was composed, the essence of which lies in the depiction of the image of the "small person," so characteristic for Russian literature. The final period of Shostakovich's vocal oeuvres was signified by extremely contrasting aspirations: the "high" genre of intellectual lyricism, on the one hand, expressed in such works as the "Seven Poems of Alexander Blok" and the "Six Poems of Marina Tsvetayeva," and the consciously debased, almost "utilitarian" satire, on the other hand, such as the "Satires," the "Five Songs set to Texts from 'Krokodil' Magazine" and "Four Poems of Captain Lebyadkin." The concluding masterpiece of Shostakovich's lyrical vocal music was the "Suite set to Poems by Michelangelo" (1974), in which the composer turns to the "eternal questions" of existence.

Keywords: Shostakovich, Schostakovich's vocal music, songs, vocal cycles.

Тарасов Сергей Васильевич

ORCID: 0000-0001-6622-4160

кандидат искусствоведения,
доцент, заведующий кафедрой сольного пения
и оперной подготовки

E-mail: soprano2015@yandex.ru

Астраханская государственная консерватория
Астрахань, 414000 Российская Федерация

Sergei V. Tarasov

ORCID: 0000-0001-6622-4160

PhD (Arts), Associate Professor,
Chairman of the Department
of Solo Singing and Preparation of Opera

E-mail: soprano2015@yandex.ru

Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya
Astrakhan State Conservatory
Astrakhan, 414000 Russian Federation



Л. Л. КРУПИНА

Воронежский государственный институт искусств

УДК 781.4

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.079-084

Забывтые страницы**О ПОЛИФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ И. ЕЛЬЧЕВОЙ «24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ»**

Полифонический цикл И. Ельчевой «Двадцать четыре прелюдии и фуги», опубликованный в 1970 году, оказался незаслуженно забытым, будучи оттеснённым из центра внимания появлением в это же время глубоко новаторского цикла Р. Щедрина¹. А между тем, это произведение включает целый ряд интересных творческих находок, часть из которых приобретёт новую актуальность уже на рубеже XX–XXI столетий (в условиях так называемого «неофольклоризма») и проявится, в частности, в полифоническом цикле «24 прелюдии и фуги» С. Слонимского (1994). К одной из таких находок относится принцип вариантного тематического развития полифонической темы.

Давно замечено, что принцип вариантности относится к специфически вокальному, песенному типу развития [11, с. 88], в то время как форму фуги в её классическом понимании отличает принципиально инструментальное происхождение, а характерные для неё тематические преобразования (ритмические – увеличение и уменьшение, линейные – инверсия и ракоход) имеют совершенно иную природу. Возможную взаимосвязь этих двух явлений столь разного генезиса и технологии определяет учёт двух важнейших аспектов:

1. Принцип вариантности, по определению В. Цуккермана, можно рассматривать как «совмещение свободы преобразований ... с сохранением целостности и близкой образной связи» [11, с. 89]. Между тем, близкая образная связь всегда была присуща и фуге².

2. Главным прототипом и источником вариантности обычно называют русскую народную песню, и это придаёт данному принципу особую актуальность в условиях отечественной музыки, где его проявления затрагивают не только вокальные, но и инструментальные сочинения, вплоть до произведений симфонического жанра³.

Если первый аспект свидетельствует о принципиальной совместимости фуги и вариантного

принципа развития, то второй акцентирует значение последнего для русской музыки. В самом деле, обращаясь к вопросам эволюции отечественной фуги, мы можем заметить его активные проявления именно в те исторические периоды, когда идея национальной идентичности музыкального искусства, его связи с фольклорными истоками получает наибольшую актуальность.

Самые ранние примеры проникновения в фугу вариантных тематических преобразований обнаруживаются уже в хоровых концертах Д. Бортнянского, то есть на одном из начальных этапов освоения русскими композиторами западноевропейских полифонических форм. Склонность Бортнянского к варьированию полифонической темы неоднократно отмечалась исследователями [8, с. 16–17; 9, с. 47; 7, с. 108–109], однако в данном случае подчеркнём то обстоятельство, что варьирование здесь имеет не орнаментальный, но специфически *вариантный* характер. Свободно изменяя интервалику темы, Бортнянский сохраняет её ритмический рисунок, примерный мелодический контур и структурную целостность, обеспечивая тем самым не только узнаваемость всех тематических вариантов, но и их равнозначность к первоначальному виду (пример № 1).

Пример № 1

Д. Бортнянский.

Концерт для хора № 24. Финал

а) Тема фуги



б) Варианты темы



Эта особенность тематического развития была замечена и подхвачена М. Глинкой, став

для него одним из проявлений «законного брака» между западной и русской полифонией⁴, а также Н. Римским-Корсаковым, активно развивавшим глинкаские полифонические традиции (хор «На севере диком», Вариации и фугетта на народную тему «Надоели ночи»).

Лишь через столетие – в 50–60-х годах теперь уже XX века – мощный взлёт «новой фольклорной волны» в композиторском творчестве привёл и к новой актуализации идеи национального. На этом витке исторической спирали обращение к фольклорным источникам, к архаическим интонационным, ритмическим, ладовым особенностям фольклора вновь повысило востребованность принципа вариантности, в том числе – принципа вариантного тематического развития. Однако углубление в более древние фольклорные пласты в сочетании с современными методами музыкального мышления существенно изменили и усложнили его преломления. Ярким отражением этих тенденций в сфере полифонического искусства как раз и явился большой полифонический цикл Ирины Ельчевой «24 прелюдии и фуги», ставший своеобразным завершением «новой фольклорной волны» в области полифонии.

Конечно, в некоторых деталях Ельчева опирается и на сравнительно близкие по времени образцы, прежде всего – на фуги в русском стиле из полифонического цикла Д. Шостаковича. Это, например, особенности структурной организации полифонической темы с участием принципа вариантной повторности (фуги Шостаковича *e moll*, *cis moll*, *es moll*, *g moll*, *d moll*) или натурально-ладовое развитие с преобразованием минорной окраски в миксолидийскую или фригийскую (см. его фуги *e moll*, *es moll*, *b moll*, *f moll*, *d moll*). Через два десятилетия, усложняя данный приём, Ельчева неоднократно прибегает к диатоническому ладу не только на стадии развития, но уже и в первоначальном показе темы (дорийский лад в темах *d moll*, *fis moll*, *g moll*, миксолидийский в темах *Fis dur* и *H dur*) или в доминантовом ответе (фригийский – в фугах *h moll*, *f moll*, миксолидийский в фуге *A dur*).

Особое богатство творческой фантазии автор демонстрирует в применении разнообразных способов вариантного тематического развития. Здесь и интонационные, и ритмические, и даже некоторые структурные изменения, где-то почти не ощущаемые слухом, а где-то и вносящие некоторые новые оттенки в первоначальный образ.

Отправной же точкой в их определении именно как вариантных служит то обстоятельство, что полученные в результате виды темы выступают в качестве равнозначных, сохраняя её целостность и общую образную характеристику.

Чаще всего Ельчева обращается к изменениям интервалики, при которых скачковые интонации подвергаются интонационному расширению, подчас придавая теме оттенок колокольного звучания. В фуге *C dur*, например, такие превращения неоднократно происходят со вторым мотивом темы, в котором квартный скачок становится квинтовым, а в одном из проведений – даже октавным (пример № 2).

Пример № 2

И. Ельчева. Фуга *C dur*

а) Тема фуги



б) Варианты темы



Аналогичные изменения характерны для всех обращённых видов темы в фуге *a-moll*, где терцовый ход регулярно преобразуется в квинтовый (пример № 3).

Пример № 3

Фуга *a moll*

а) Тема фуги



б) Вариант темы в обращении



Показательно, что такого же рода превращения могут происходить не только с темой, но и с удержанным противосложением, как, например, в фуге *F-dur* (терцовые скачки здесь тоже расширяются до квинтовых (пример № 4).

Пример № 4

Фуга *F dur*

а) Тема с удержанным противосложением



б) Тема с вариантом противосложения



Гораздо реже композитор пользуется обратным приёмом – интервальным сжатием, при котором скачковый элемент преобразуется в постепенный⁵ (пример № 5).

Пример № 5

Фуга *h moll*

а) Тема фуги



б) Вариант темы



Другим способом интервального варьирования является транспонирование части темы, который связан, как правило, с её ладовыми переосмыслениями. Например, в фуге *Des dur* изначальному виду темы свойственна параллельная ладовая переменность (*Des-b-Des*). Во всех же минорных проведениях композитор транспонирует серединный мотив, исключая эту переменность и приводя к большей ладотональной однозначности (пример № 6).

Пример № 6

Фуга *Des dur*

а) Тема фуги

б) Вариант темы в *b moll*

Нечто подобное осуществляется и в фуге *e moll*, где тонально неустойчивая тема (начало с низкой V ступени) в развивающей части с помощью транспозиции её второй половины становится тонально устойчивой и ладово определённой: вместо ожидаемой субдоминантовой тональности *a moll* вся она звучит в *c moll*.

Изредка Ельчева пользуется и приёмом комбинаторики, прибегая к пермутации отдельных тематических звуков. Так, в фуге *Des dur* уже третье экспозиционное проведение содержит незаметный на слух обмен местами двух серединных звуков, а в фуге *h moll* подобный обмен касается уже начальных (второго и третьего) звуков темы. В фуге *As dur* пермутация (фактически, частичная инверсия) первого мотива возникает в репризе как результат его предшествующих вариантных преобразований в развивающей части. Другой комбинаторный приём применён в фуге *a moll* к удержанной части противосложения: уже в конце экспозиции (а также

в некоторых последующих проведениях, в том числе – с обращением темы) его краткий второй мотив заменён повторением третьего.

Более осторожно подходит Ельчева к изменениям ритмики – ведь сохранение ритмического рисунка – один из главных показателей узнаваемости в вариантных преобразованиях. Однако и здесь композитор находит разнообразные возможности. Это может быть, например, превращение пунктирного ритма в триольный (эффект смягчения) или наоборот – триольного в пунктирный (ритмическое обострение). В единственной двойной фуге цикла (*c moll*) такой приём приобретает особый драматургический смысл, поскольку главными факторами контраста между темами здесь являются темп и метроритм. Первую (медленную) тему отличает плавное триольное движение (тактовый размер 6/8), вторую (быструю) – обострённый двойной пунктир (размер 2/4) (пример № 7).

Пример № 7

Фуга *c moll*

а) Первая тема



б) Вторая тема



В репризном контрапунктическом соединении композитор возвращает начальный медленный темп и ритмически смягчает пунктирный ритм триолями, подчиняя тем самым вторую тему характеру первой.

Пример № 7

в) Контрапункт двух тем



Один из любимых Ельчевой ритмических приёмов – неравномерные растягивания или сокращения длительностей отдельных звуков, мотивов, пауз⁶. Как правило, подобные изменения характерны для крупномасштабных многомотивных тем и сочетаются с частичным сокращением структуры, а иногда – и с интонационным варьированием. Показательным примером может служить фуга *es moll*⁷. Её большая семитактовая тема распадается на два контрастных элемента, в соотношении которых проглядывают черты старинного полифонического принципа

«ядро-развёртывание» (ритмическая активность и секвентность второго элемента). На развивающей стадии от темы предстает главный образ, одно «ядро» (первые четыре с половиной такта), которое, кстати, изначально уже связано с принципом вариантности (второй мотив – ритмоинтонационный вариант первого – пример № 8 а).

Среди ритмических вариантов развивающей части преобладают различные «ускорения», в репризе же появляется противоположный приём – неравномерное расширение (пример № 8 б, в).

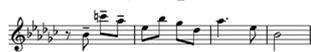
Пример № 8

Фуга *es moll*

а) Тема фуги



б) Вариант тематического ядра



в) Вариант темы в репризе



Пройдёт ещё четверть столетия – и многие из найденных Ельчевой способов вариантных преобразований обретут новую жизнь в полифоническом цикле С. Слонимского. Однако на новом историческом этапе композитор не просто опирается на те же приёмы, но находит в них новые художественные возможности, извлекая новые выразительные эффекты. Так, многие фуги Слонимского уже в экспозиции содержат интонационное варьирование, но всякий раз композитор делает это по-разному. Если, например, в фуге *e moll* варьирование касается всего лишь одного звука, благодаря которому в ответную имитацию вносится оттенок параллельной переменности, то в фуге *F dur* ответ усложняет тему дополнительной хроматизацией. В фуге *a moll*, наоборот, заверша-

ющий тему хроматический мотив получает более простой, диатонический вариант, в фуге же *B dur* варьирование упрощает тематическую структуру: вариантная повторность второго мотива заменена в ответе повторностью точной. Сохраняя ладовую окраску доминантовой тональности, в фуге *cis moll* композитор свободно варьирует скачковые интонации (превращая, в частности, квинтовый скачок в октавный), а в фуге *d moll* столь же свободные интонационные изменения приводят к тональному переосмыслению ответа с сохранением в нём основной тональности.

Широко применяет Слонимский и ритмическое варьирование, превращая дуольное движение в триольное (фуга *g moll*) или наоборот – триольность в дуольность (третья тема фуги *cis moll*), неравномерность в равномерность (инверсия в фуге *Fis dur*). Композитор использует частичные ритмические модификации (уменьшение триольного мотива второй темы в фуге *f moll*, частичное увеличение серединного мотива в фуге *Fis dur*), разбивая непрерывное движение вставками пауз (фуга *C dur*), метрически сдвигая тему с сильной доли на слабую (ответ второй темы в фуге *Des dur*), Наконец, в фуге *E dur* Слонимский находит ещё более интересный способ метрического варьирования: изначальную метрическую переменность (5/8, 6/8) в одном из проведений превращает в противоположную (6/8, 5/8).

Как видим, метод вариантного тематического развития неоднократно оказывался востребованным в истории отечественной фуги. И каждый композитор, отталкиваясь от творческих находок предыдущего исторического этапа, находил возможность внести в него нечто новое, демонстрируя тем самым безграничность художественной фантазии. Полифонический цикл Ирины Ельчевой, как нам кажется, занимает в этом ряду достойное место, протягивая связующие нити от фуг полифонического цикла Шостаковича к произведениям Слонимского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Единственная статья об этом сочинении посвящена вопросу о соотношении прелюдии и фуги [3]. Кроме того, цикл упоминается (в связи с характеристикой оригинальности его тонального плана) в книге Н. Симаковой [10, с. 642].

² Недаром Б. Асафьев в книге «Музыкальная форма как процесс» характеризует фугу как вершину в

историческом развитии принципа *тождества* [1, с. 112].

³ В. Бобровский, например, исследовал его проявления в симфониях и квартетах Д. Шостаковича [2].

⁴ См. например, его фортепианную фугу *Es dur*, в которой, сохраняя целостность темы, композитор ни разу (!) не повторяет её первоначальный вид.

⁵ И то, и другое преобразование можно было бы обозначить понятием «изменение интервальной плотности» (термин В. Задерацкого). Однако следует учитывать, что обычно под этим термином подразумевается приём изменения октавного соотношения *одних и тех же* звуков, генетически связанный с серийной техникой и приводящий к существенному преобразованию мелодического контура. Здесь же речь идёт об изменении самих звуков при сохранении общего мелодического рисунка.

⁶ Е. Вязкова наблюдает действие подобного приёма в цикле «Искусство фуги» Баха и обозначает его

как «непропорциональное ритмическое варьирование» [4, с. 33], прослеживая его генетические истоки в музыке композиторов нидерландской школы XV века. Задерацкий же называет его «изменением ритмической плотности» [6, с. 147] и связывает с серийной техникой. Всё это может свидетельствовать не только о непредсказуемости разнообразных исторических «переключек», но и о существенном влиянии стиливого контекста на восприятие одного и того же приёма.

⁷ См. также фуги *g moll, gis moll, fis moll, f moll*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. М.; Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бобровский В. П. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Дмитрий Шостакович. М., 1967. С. 359–396.
3. Васирук И. О взаимоотношении прелюдии и фуги в полифоническом цикле (на примере «24 прелюдий и фуг» И. Ельчевой) // Наука, искусство, образование в культуре III тысячелетия: мат. Междунар. конф. Волгоград, 2003. С. 342–347.
4. Вязкова Е. В. Принцип непропорционального ритмического варьирования в «Искусстве фуги» Баха и его исторические связи // Полифоническая музыка. Вопросы анализа. М., 1984. С. 31–51.
5. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80-е годы. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.
6. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М.: Музыка, 1980. 287 с.
7. Крупина Л. Л. Эволюция фуги. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. 188 с.
8. Михайленко А. Г. Фугированные формы в творчестве Бортнянского и их место в истории русской полифонии // Вопросы музыкальной формы. М., 1985. Вып. 4. С. 3–18.
9. Протопопов В. В. История полифонии. Вып. 5: Полифония в русской музыке XVII – начала XX века. М.: Музыка, 1987. 319 с.
10. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Кн. 2-я. Фуга: её логика и поэтика. М.: Композитор, 2007. 800 с.
11. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1987. 239 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
2. Bobrovskiy V. P. O dvukh metodakh tematicheskogo razvitiya v simfoniyaх i kvartetakh Shostakovicha [About Two Methods of Thematic Development in Shostakovich's Symphonies and Quartets] *Dmitriy Shostakovich* [Dmitry Shostakovich]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1967, pp. 359–396.
3. Vasiruk I. O vzaimootnoshenii preludii i fugi v polifonicheskom tsikle (na primere "24 preludii i fugi" I. El'chevoy) [About the Interrelations between the Prelude and the Fugue in the Contrapuntal Cycle (on the Example of 24 Preludes and Fugues of Irina Yelcheva)] *Nauka, iskusstvo, obrazovanie v kul'ture III tysyacheletiya: materialy konferentsii* [Science, Art, Education in the Culture of the Third Millennium: Materials of the International Conference]. Volgograd, 2003, pp. 342–347.
4. Vyazkova E. V. Printsip neproportsionalnogo ritmicheskogo var'irovaniya v "Iskusstve fugi" Bakha i ego istoricheskie svyazi [The Principle of Disproportionate Rhythmic Variation in "The Art of the Fugue" by Bach and its Historical Links]. *Polifonicheskaya muzyka. Voprosy analiza* [Contrapuntal Music. Questions of Analysis]. Moscow: Gnessins' Russian Academy of Music, 1984, pp. 31–51.
5. Grigor'eva G. V. *Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [Style Issues of Russian Soviet Music of the Second Half of the 20th Century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 208 p.
6. Zaderatskiy V. V. *Polifonicheskoe myshlenie I. Stravinskogo* [The Polyphonic Thinking of Igor Stravinsky]. Moscow: Muzyka, 1980. 287 p.
7. Krupina L. L. *Evolyutsiya fugi* [The Evolution of the Fugue]. Moscow: Gnessins' Russian Academy of Music, 2001. 188 p.
8. Mikhaylenko A. G. Fugirovannye formy v tvorchestve Bortnyanskogo i ikh mesto v istorii polifonii [The Fugue-Related Forms in Bortnyansky's Musical

Output and their Place in the History of Counterpoint] *Voprosy muzykalnoy formy* [Questions of Musical Form]. Issue 4. Moscow: Muzyka, 1985, pp. 3–18.

9. Protopopov V. V. *Istoriya polifonii. Вып. 5: Polifoniya v russkoy muzyke XVII – nachala XVIII veka* [The History of Counterpoint. Issue 5: Counterpoint in the Russian Music from the 17th to the Early 20th Century]. Moscow: Muzyka, 1987. 319 p.

10. Simakova N. A. *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Kniga 2: Fuga: eyo logika i poetika* [Strict Style Counterpoint and the Fugue. Book 2: The Fugue: its Logic and Poetics]. Moscow: Kompozitor, 2007. 800 p.

11. Tsukkerman V. A. *Analiz muzykalnykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma* [Analysis of Musical Compositions. The Variation Form]. Moscow: Muzyka, 1987. 239 p.

О полифоническом цикле И. Ельчевой «24 прелюдии и фуги»

Статья посвящена одному из незаслуженно забытых произведений – полифоническому циклу И. Ельчевой, занимающему важное место в исторической эволюции фуги русских и российских композиторов. Внимание акцентируется на особой изобретательности применения в нём принципа вариантного тематического развития, характерного для самых разных форм и жанров русской музыки и имеющего специфически национальное звучание. Проследившая его действие в полифонических формах русских композиторов – от наиболее ранних проявлений в хоровых фугах Д. Бортнянского до полифонического цикла С. Слонимского – автор отводит произведению Ирины Ельчевой важнейшее место в этой исторической цепочке. Наблюдения над различными способами осуществления вариантных преобразований на интонационном, ритмическом и структурном уровнях приводят к выводу о неразрывности исторических связей, объединяющих произведение Ельчевой с сочинениями представителей русской классической музыки (Д. Бортнянского, М. Глинки, Н. Римского-Корсакова), с одной стороны, и фугами Д. Шостаковича и С. Слонимского – с другой.

Ключевые слова: Ирина Ельчева, полифония, полифонический цикл, вариантный принцип, fuga, русская музыка.

About Irina Yelcheva's Contrapuntal Cycle "24 Preludes and Fugues"

The article is devoted to one of the unduly forgotten musical compositions – Irina Yelcheva's contrapuntal cycle, which holds an important position in the historical evolution of the fugue in the musical works of Russian composers. Attention is accentuated on the special ingenuity of application in it of the principle of variant-type thematic development that is characteristic for the most various forms and genres of Russian music and possessing a specifically national sound. Tracing out this tendency in the contrapuntal forms of Russian composers – from its earliest manifestations in the choral fugues of Dmitri Bortnyansky up to the contrapuntal cycle of Sergei Slonimsky – the author reserves a special place for Irina Yelcheva's composition in this historical chain. Observations of the various means of carrying out the variant transformations on the intonational, rhythmical and structural levels lead to the conclusion about the inseparability of historical connections connecting Yelcheva's composition with the works of representatives of Russian classical music (Dmitri Bortnyansky, Mikhail Glinka and Nikolai Rimsky-Korsakov), on the one hand, and the fugues of Shostakovich and Slonimsky, on the other hand.

Keywords: Irina Yelcheva, counterpoint, contrapuntal cycle, variant principle, fugue, Russian music.

Крупина Лариса Леонидовна

ORCID: 0000-0003-4110-1433

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки

E-mail: larisa-mus48@mail.ru

Воронежский государственный институт искусств

Воронеж, 394053 Российская Федерация

Larisa L. Krupina

ORCID: 0000-0003-4110-1433

PhD (Arts),

Professor at the Music Theory Department

E-mail: larisa-mus48@mail.ru

Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

Voronezh State Institute of Arts

Voronezh, 394053 Russian Federation



И. В. ЛОГИНОВА

Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 781.7

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.085-089

**«НАПЕВ. РАССКАЗ. ТАНГО И ПЛЯСКА» А. ХАСАНШИНА:
МЕЖДУ КОМПОЗИЦИЕЙ И ИМПРОВИЗАЦИЕЙ**

Камерно-ансамблевый цикл «Напев. Рассказ. Танго и Пляска» башкирского композитора Азамата Хасаншина¹ (2014) написан для трёхструнной домры, баяна, балалайки-контрабас и ударных инструментов. Премьера состоялась 18 февраля 2015 года в концертном зале им. Ф. И. Шаляпина Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова².

Рассматриваемое сочинение необычно для домровой музыки: оно представляет собой пример микстовой композиции с глубоким философским подтекстом. В предлагаемой статье предпринята попытка показать особенности использования домры в произведении башкирского автора.

Концепция произведения определила выбор композиционных средств, исполнительских приёмов. А. Хасаншин углубляет тенденцию, наметившуюся в творчестве современных композиторов, пишущих для домры – расширение выразительных ресурсов инструмента, освоение новых образных сфер. Здесь «Восток» встречается с «Западом»: композитор воплощает своё понимание путей взаимодействия «западной» и внеевропейской музыки в ракурсе актуального в музыковедении воззрения на музыку «без географических, исторических и стилистических границ»³ [7, с. 10]. Хасаншин, по его словам, стремился обозначить «исток русской домры, связанной своими корнями со степным музицированием»⁴. Таким образом, русская трёхструнная домра становится главным выразителем ориентального начала. Говорить о наличии ориентализма позволяет ряд композиционных приёмов: свободное, присущее ориентальной музыке вариантное развёртывание музыкальной ткани во времени (здесь видится элемент импровизационности), принцип монтажной формы, а также аллюзия звучания восточного инструмента – уда⁵ (имитация приёмов игры, изменение тембра: игра *sul tasto*, *sul ponticello*)⁶.

Важно, что Хасаншин трактует домру не как инструмент, принадлежащий определённому нации, времени, культурному контексту, а как орудие самовыражения того, кто музицирует на ней. В таком понимании домра играет роль «*позитивного посредника-медиатора*» при постижении Сущего. Композитор советует исполнителю достичь состояния, когда «душа говорит посредством инструмента» [5]. Идея А. Хасаншина близка убеждению Айрис Эуп о духовности, воплощённой посредством музыки: «музыка – это язык духовности», «музыка – это больше, чем выражение психических состояний через воспроизведение звука» [9, с. 145, 147].

При подобном понимании актуализируется донациональная, праэтническая сущность музыкального инструмента как ритуального орудия. По замыслу автора, должно возникать пространство магии, ритуала, обрядовости – близкое всем культурам и каждому человеку.

Концепцию сочинения Хасаншин концентрирует в идее слияния человека и Абсолюта через медитацию и пляску. Причём эти два полярных состояния бытия (замедленное и ускоренное относительно усреднённого, в котором мы пребываем в повседневности) постоянно перетекают друг в друга.

В домровой музыке медитацию как важный компонент восточной культуры впервые воплотила С. Губайдулина [2, с. 120]. В 1980-е годы ею был создан макроцикл «По мотивам татарского фольклора» для домр (малой, альтовой и басовой) и фортепиано, состоящий из трёх тетрадей по пять пьес [6, с. 37]. Ориентализм здесь носит опосредованный характер и, вместе с тем, основывается на интонациях татарского фольклора⁷.

Ещё одним примером претворения восточного в музыку для домры может служить цикл для малой домры, фортепиано и фоторяда Г. Зайцева «В проекции» (2009). По замыслу этого композитора, постижению концепции способствует фоторяд, иллюстрирующий звучание. На

экране представлены таттвические символы⁸. Они изображены при помощи геометрических рисунков в форме простейших фигур (треугольник, квадрат, круг), используемых в мистической практике оккультных учений Востока, например, тантризма [1, с. 196, с. 204].

А. Хасаншина сближает с С. Губайдулиной, Г. Зайцевым ориентальный философско-религиозный взгляд на мир. Обращение к архаике нашло отражение в избираемой ими тематике произведений, предпочтениях в образной сфере, выборе композиционных средств. Можно отметить присущее им стремление передать средствами музыкальной выразительности восприятие времени как «бесконечно длящегося процесса», так называемого «вертикального времени»⁹, «опространственного времени»¹⁰ [4, с. 467].

Углубление и расширение сферы инструментальной медитации в рассматриваемом сочинении Хасаншина многопланово. Отражением концепции произведения в формообразовании послужил монтажный принцип композиции, сочетающийся с чертами сюитности и рондальности. Эстетика дления, погружения-транса, свойственная восточной музыке, проявилась в чертах репетитивности. Части цикла настолько переплетаются между собой, что исполнение их по отдельности не представляется возможным. Процесс композиционного развёртывания – от медленных частей к быстрым – сознательно нарушается включением контрастных, либо прямо импровизационных, либо созданных в импровизационном стиле эпизодов.

Общая конструкция обнаруживает черты рондо. Рефренами выступают темы напева и рассказа. Они звучат в медленных темпах (соответственно, *Lento* и *Andante*) и представляют сферу медитативности. На трёхструнной домре естественным было бы исполнять мелодии приёмом тремоло. Однако композитор намеренно указывает иной способ исполнения – ударами, с последующим тремолированием в момент угасания звука. При этом звук живёт за счёт нетемперированного вибрата, исполняемого левой рукой, и микродинамических колебаний. Подобная композиторская находка передаёт особенности восточного интонирования, а также выдвигает на первый план речитацию – вместо кантиленности звучания.

Тема рассказа поручена домре. Мелодия-монолог имеет ориентальную окраску. Это прояв-

ляется в пентатонических интонациях, обильной мелизматике, микрохроматике. Последняя достигается исполнительским приёмом вибрата левой (реже правой) рукой. Как особый сонорный эффект выглядит наложение полутонов, происходящее за счёт одновременного угасания отдельных звуков, исполняемых на соседних струнах и образующих интервал малой секунды.

А. Хасаншину близко определение феномена звука «как первичного космологического начала», данное А. Тертеряном: «Звук уже есть изначально в инструменте. Исполнителю важно отнестись к “орудию” благоговейно и открыть, освободить звук» (цит. по: [3]). Очевидно, от домриста требуется предельно внимательное отношение к звуку. Для получения различной окраски, а также плотности звука следует варьировать степень погружения медиатора в струну, вес правой руки (играть то «наполненной», то «лёгкой» рукой).

При исполнении медленных частей композитор предоставляет исполнителям свободу: *«нотная запись способна лишь приблизительно фиксировать многопараметровость реального звучания»*. Так, выдержанные гармонии могут звучать свободно (исполнитель вправе увеличивать, либо уменьшать длительности), в нотном тексте выписано множество фермат (большинство – над паузами), цезур. При этом приветствуется варьирование параметров звучания: динамики, темпа, тембра и др.

Раздел пляски контрастирует медленным частям. Им противопоставляются метроритм (частая смена размера), собственно быстрый темп, обеспечивающий моторность. На интонациях темы пляски строится эпизод фугато. Квази-серьёзное фугато скрывает некий сарказм. Как говорит сам автор, он таким способом добивался следующего результата: *«через внедрение знака западной культуры стремился показать неспособность Запада понять суть восточной импровизации»*.

Особое значение композитор придаёт разделу танго. Оно, пользуясь словами автора, *«выражает тоску Запада по восточной чувственности, стремление сбросить европейские условности. Трагизм заключается в том, что эта попытка идёт не на духовном уровне, а на чувственном»*. Жанр танго трактуется как символ западной масс-культуры. Композитор стремится показать разорванность западного сознания, противопоставляя в цикле две



музыкальные традиции: высокую (её знак – сама форма фугато) и массовую (танго).

Участники исполнения вступают у Хасаншина в своего рода полилог. Домра здесь – больше первая среди равных, чем полноценный солист. Она увлекает в сотворчество, задаёт характер, призывает, вносит темповое *initio*. При этом каждый инструмент имеет свой образ-символ. Домра выдвигается как носитель восточного мелоса, баян, исполняя тему танго, порождает аллюзию на *Tango nuevo* А. Пьяццоллы. Джазовое начало ощущается в ритме, инструментовке (партия ударных включает щётки, бочку, хайхэт). Хасаншин внёс в цикл два импровизационных соло в джазовой манере: партия для ударной установки не выписана, исполнитель творит музыку непосредственно во время исполнения. Балалайка-контрабас за счёт низкого регистра её звучания трактуется как базис, первооснова акта музицирования.

По замыслу Хасаншина, процесс коллективного исполнения есть акт сотворчества. Он призван способствовать достижению музыкантами и слушателями ощущения «слияния с Абсолютом». Радость от спонтанного творчества должна порождаться непосредственно во время игры. Необходимым компонентом подобного музи-

цирования становится импровизационность. В этой связи примечательны суждения Г. Е. Льюиса об «основополагающем значении» импровизации: она необходима не только в музыке, но и в целом определяет «выживание и формирование каждого человека» [8].

При формальном, заученном исполнении – «воспроизведении заранее зафиксированных высот» – теряется весь смысл, идея произведения. Ощущение времени как потока является свойством, присущим восточному музицированию. Можно говорить о «континуальном процессе» [4, с. 468].

В цикле «Напев. Рассказ. Танго и Пляска» Хасаншин синтезирует признаки разных эпох, стилей, жанров, техник композиции. Здесь сонорика, алеаторика, монтажный принцип письма органично сочетаются с неофольклоризмом (стилизация восточного напева), необарокко (фугато), а также с джазом, жанром танго. Тем самым, композитор развивает тенденцию претворения современных композиторских техник в музыке для народных инструментов, расширяет сферу внеевропейского – восточного – начала в сочинениях для домры. Кроме того, Хасаншин углубляет область импровизационной игры, вариантного развёртывания музыкальной ткани во времени.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Азамат Данилович Хасаншин (род. 1971 г., Казань) – композитор, член Союза композиторов России и Республики Башкортостан, кандидат искусствоведения, доцент Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова.

² Композиция создавалась для конкретного состава исполнителей, лауреатов международных конкурсов: И. Логиновой (домра), С. Халилова (баян), В. Логинова (балалайка-контрабас), В. Прокофьева (ударные).

³ Цитаты литературы на иностранных языках даются в переводе автора статьи.

⁴ Здесь и далее курсивом приводятся слова А. Хасаншина, взятые из бесед с ним, состоявшихся на протяжении января 2015 – марта 2016 гг.

⁵ Уд – (от арабского аль-уд – буквально – дере-

во), древний арабский музыкальный инструмент (4–6-струнный, щипковый), предшественник европейской лютни. Распространён в странах Ближнего Востока, Северной Африки, Закавказья, Средней Азии.

⁶ Опус А. Д. Хасаншина посвящён другу композитора – палестинскому музыканту Басему аль-Ашкар, исполнителю на уде, обучавшемуся в Уфимском государственном институте искусств в 2000-х годах.

⁷ Пять пьес для малой домры и фортепиано «По мотивам татарского фольклора» анализирует в своей диссертационной работе А. А. Желтирова [2, с. 120–124].

⁸ Таттва – др.-инд. Tat'va – знак.

⁹ Выражение Дж. Крамера.

¹⁰ Выражение Р. Вагнера, Т. Адорно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гринес О. В. Премьера «В проекции» Г. С. Зайцева глазами интерпретатора // Проблемы современной музыки: сб. мат. V Междунар. науч.-практ. конф. / ред. Н. В. Морозова. Пермь, 2012. С. 195–204.

2. Желтирова А. А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции: дис. ... канд. искусствоведения. Оренбург, 2009. 200 с.
3. Кузнецова М. В. Джачинто Шельси и Авет Тертерян: грани одной темы. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Kuznetsova.pdf> (Дата обращения: 21.03.2016).
4. Теория современной композиции: учебное пособие / ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2007. 624 с..
5. Хазрат Инайят Хан. Мистицизм звука. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/61409/40/Han_-_Misticizm_zvuka.html (дата обращения: 13.10.2016).
6. Щеглина А. Благословен твой труд, учитель. К юбилею Н. И. Липс // Народник. 2007. № 4 (60). С. 35–39.
7. Greve Martin. Writing against Europe: On the Necessary Decline of Ethnomusicology // *Ethnomusicology Translations*, No. 3 (2016), pp. 1–13. URL: <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/emt/article/view/22461> (дата обращения: 27.08.2016).
8. Lewis George E. Critical Responses to “Theorizing Improvizaion (Musically)” // *Music theory online*. Volume 19, Number 2. June 2013. URL: <http://mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.lewis.html> (дата обращения: 02.09.2016).
9. Yob Iris M. Why is Music a Language of Spirituality? // *Philosophy of Music Education Review*, Vol. 18, No. 2 (Fall 2010), pp. 145–151. Published by: Indiana University Press Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.2979/pme.2010.18.2.145> (дата обращения: 31.08.2016).

REFERENCES

- 1 Grines O. V. Prem'era «V proektsii» G. S. Zaytseva glazami interpretatora [The Premiere of “Projection” by G. S. Zaytsev through the Eyes of the Interpreter]. *Problemy sovremennoy muzyki: sb. mat. V Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Issues of Contemporary Music: Compilation of Materials of the International Scholarly-Practical Conference]. Ed. by V. Morozova. Perm, 2012, pp. 195–204.
2. Zheltirova A. A. *Muzyka dlya russkoy domry: stadii evolyutsii i stilevye tendentsii: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Music for the Russian Domra: Stages of Evolution and Stylistic Tendencies: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Orenburg, 2009. 200 p.
3. Kuznetsova M. V. *Dzhachinto Shel'si i Avet Terteryan: grani odnoy temy* [Giacinto Scelsi and Avet Terterian: the Boundaries of One Theme]. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Kuznetsova.pdf> (21.03.2016).
4. *Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoe posobie* [The Theory of Contemporary Composition: a Textbook]. Edited by V. S. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2007. 624 p.
5. *Khazrat Inayyat Khan. Mistitsizm zvuka* [Hazrat Inayat Khan. The Mysticism of Sound]. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/61409/40/Han_-_Misticizm_zvuka.html (13.10.2016).
6. Shcheglina A. Bлагословен твой труд, учитель. К юбилею Н. И. Липс [Blessed be Your Work, O Teacher. Towards the Anniversary of N. I. Lips]. *Narodnik* [Populist]. 2007, No. 4 (60), pp. 35–39.
7. Greve Martin. Writing against Europe: On the Necessary Decline of Ethnomusicology. *Ethnomusicology Translations*. 2016, No. 3, pp. 1–13. URL: <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/emt/article/view/22461> (27.08.2016).
8. Lewis George E. Critical Responses to “Theorizing Improvizaion (Musically)”. *Music Theory Online*. Volume 19, Number 2. June 2013. URL: <http://mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.lewis.html> (02.09.2016).
9. Yob Iris M. Why is Music a Language of Spirituality? *Philosophy of Music Education Review*. Fall 2010. Vol. 18, No. 2, pp. 145–151. Published by: Indiana University Press Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.2979/pme.2010.18.2.145> (31.08.2016).

«Напев. Рассказ. Танго и Пляска» А. Хасаншина: между композицией и импровизацией

Сочинение башкирского композитора Азамата Хасаншина «Напев. Рассказ. Танго и Пляска» (2014) представляет собой камерно-ансамблевый цикл для трёхструнной домры, баяна, балалайки-контрабас и ударных инструментов. На примере этого произведения в статье рассматриваются используемые выразительные ресурсы домры. Композитор в своём опусе расширяет границы проникновения восточного, ориентального начала (шире – вневропейского) в музыку для домры. Это выражается через специфическую трактовку тембра инструмента (например, предусмотрена имитация звучания уда), стилевые и композиционные особенности, а также внедрение элементов импровизации (так, партия ударных полностью ориентирована на фантазию исполнителя). Партия домры насыщена мелизматикой, микрохроматическими ходами, сонорными приёмами, дающими колористический эффект. Композитор подчёркивает, что стремится передать праятную



сущность домры как музыкального орудия вне определённого культурного, национального контекста. Концепция сочинения, как её формулирует сам Азамат Хасаншин, – слияние с Абсолютом – достигается посредством акта коллективного исполнения. Импровизационный акт сотворчества призван воплотить атмосферу мистики, культа, присущую процессу приобщения к Абсолюту. Композитор углубляет сферу инструментальной медитации. Части цикла являются репрезентантами полярных состояний бытия – медитации и пляски. По замыслу автора, они тесно переплетаются между собой, проникают друг в друга. Произведение Азамата Хасаншина расширяет возможности синтеза различных стилевых направлений в музыке для домры.

Ключевые слова: Азамат Хасаншин, музыка для домры, импровизация, музыкальный ориентализм, стиливой плюрализм.

“Melody. Narrative. Tango and Dance” by Azamat Khasanshin: Between Composition and Improvisation

The composition “Melody. Narrative. Tango and Dance” (2014) by Bashkir composer Azamat Khasanshin presents a chamber cycle for three-string domra, bayan, contrabass balalaika and percussion instruments. On the example of this composition the article examines the utilized expressive means of the domra. The composer in his oeuvre expands the horizons of penetration of the Eastern, Oriental (or, to take it more broadly – the non-European) element into music for the domra. This is manifested by the specific rendition of the instrument’s timbre (for example, imitation of the sound of the oud is planned), stylistic and compositional peculiarities, as well as implementation of elements of improvisation (thus, the percussion part is completely geared on the performer’s fantasy). The part of the domra is saturated by melismas, microtonal motions and sonoric devices, providing coloristic effect. The composer emphasizes that he aims to convey the fore-ethnic essence of the domra as a musical tool beyond any specific cultural, national context. The conception of the composition, as Azamat Khasanshin himself formulates it – the confluence with the Absolute – is achieved by means of the act of collective performance. The improvisational act of co-creation is called upon to embody the atmosphere of mysticism and cult peculiar to the process of admission into the Absolute. The composer deepens the sphere of instrumental meditation. The various movements of the cycle are representatives of the polar states of being – meditation and dance. According to the author’s intention, they closely intertwine with each other and penetrate into each other. Azamat Khasanshin’s composition broadens the possibilities of synthesis of various stylistic directions in music for the domra.

Keywords: Azamat Khasanshin, music for the domra, improvisation, musical orientalism, stylistic pluralism.

Логинава Ирина Валерьевна

ORCID: 0000-0002-2068-402X

старший преподаватель кафедры
народных инструментов,
аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: lokaust@rambler.ru

Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова

Уфа, 450008 Российская Федерация

Irina V. Loginova

ORCID: 0000-0002-2068-402X

Senior Faculty Member
at the Department of Folk Instruments,
Post-graduate student

at the Music History Department

E-mail: lokaust@rambler.ru

Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv
im. Zagira Ismagilova

Ufa State Institute

of Arts named after Zagir Ismagilov

Ufa, 450008 Russian Federation





ALEXANDER I. DEMCHENKO
Saratov State L. V. Sobinov Conservatory



UDC 78.012

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.090-099

THE REGULAR LAWS OF THE PROCESS OF ART HISTORY¹

When studying the great works of art, we make wide usage of the term *epoch*, in order to delineate various stretches of historical time during the course of which the phenomena pertaining to one of the arts or even all of them are endowed with a certain commonality, a complex of discernible traits. This makes it possible to speak of a unity of ethical and aesthetical goals, about the closeness of artistic manners and techniques.

For the time being, we shall not touch upon such historical dimensions as the Ancient World, Antiquity or the Middle Ages, since they exceed by far the temporal boundaries of single epochs and consist of a number of the latter. The Middle Ages were followed by the Renaissance epoch, which, most likely, presents the most deep-rooted and paradigmatic notion of an epoch of art history as such.

Next follows the Baroque epoch, but it shall not be forgotten that this is the definition of an entire epoch, and not of one of the styles of that time (the latter endowed with the corresponding term starting with the lower-case letter – baroque) has become established relatively recently and not without some polemical predicaments.

Following this, we seem to run across much more familiar definitions: the Enlightenment, Romanticism... But here rather serious stipulations are indispensable. Nonetheless, first of all, it is necessary, on the occasion, to turn our attention to a disappointing confusion of terms. The spelling of only two epochs absolutely requires us to start writing their names with capital letters: the Renaissance and the Enlightenment – most probably, in order to discern them from the customary words meaning the *renaissance* of something and the *enlightenment* of somebody. For the same reasons at times the words Antiquity and the Middle Ages are also spelled with capital letters.

Has not the time finally arrived for the community of musicologists to agree with each other that the latter present specific names, which require capital letters, due to their status? Moreover,

in a number of cases we would be able to achieve the distinctions of spelling of the epoch and the style, the latter due to its definitive meaning has given its name to the entire epoch. For example, we would differentiate *Baroque* (with the capital letter, indicating the epoch) from baroque (with the small letter, indicating the style), bearing in mind that along with the baroque style that epoch was noted for classicism, realism, “the Grand Style,” mannerism and Rococo.

But let us return to more essential moments. Thus, we are aware of the Enlightenment and Romanticism. As usual, we perceive them as independent epochs, while even from a purely chronological-quantitative position we may be confused by their incommensurability with the epochs preceding them: the Enlightenment took place for the most part in the second half of the 18th century. Romanticism (if we follow the conventional perceptions) spanned the 19th century, whereas the Baroque period extended for two and a half centuries and the Renaissance covered over three centuries.

The solution to this discrepancy (and a solution that is far from being a formal one) lies in rejecting the customary juxtaposition between the Enlightenment and Romanticism. In reality, these two epochs presented contrasting links of a unified historical chain, and their succession contained more of an unswerving incremental motion, rather collisions or interruptions.

In the first place I would like to cite the opposition between the early 19th century Romanticists and the ideas of the Enlightenment, which at times is excessively highlighted. One of the concrete testimonies of this is manifested in the evolution of the artistic works of such titans as Goethe and Beethoven. Having been outstanding representatives of the art of the Enlightenment, at the outset of the 19th century they both proceeded to discover the horizons of Romanticism.

Moreover, meticulous analysis demonstrates that the Enlightenment and Romanticism, in their



turn, must be divided into their composite periods, which differ from each other on a qualitative level (their chronological lengths will be mentioned later). Within the period of the *Enlightenment* two periods are clearly discernible, which may be labeled as *Early Enlightenment* (the mid-18th Century) and the *High Enlightenment* (the second half of the 18th century and early 19th century).

Within the framework of what is usually defined by the word Romanticism, it is necessary to discern three periods: *Romanticism* (the first half of the 19th century), *Post-Romanticism* (the second half of the 19th century) and the concluding period (the late 19th and early 20th century), which may be labeled the *late Classical*, and even more frequently the *late Romantic* period).

The five indicated divisions present themselves in their historical functions particularly as periods, although in the quantity of their artistic content they may be perceived as entire epochs. However, these five periods are transformed into an epoch in a literal and precise meaning of this word only when they are all joined together. We shall label this conglomeration as the Classical epoch for two basic reasons.

First, it was particularly during the span of time from the mid-18th century until the advent of the 20th century the main massif of those aesthetic values was created, which we appreciate for pertaining to the great artistic classics (this applies, first of all, to literature and music), the leading musical genres (from the long poem and the novel to the sonata and the symphony), types of imagery, conceptual models and compositionally-technological principles took shape.

And second, what is most important for us in this case, the multi-stage quality of the process of art history appeared in explication of this time period with complete clarity and apparentness. Most notably, only then did the semantic role of such generic types of artistic thinking as *romanticism* and *realism* have its effect: the first one of them received its appellation and was realized to its full effect in the first half of the 19th century, and the second – in the second half of the aforementioned century, which is connected with their respective predominance during the corresponding temporal span.

The foregoing induces us to proceed to ascertain the regular laws of the process of art history in particular with the Classical epoch. During the course of its evolution there arose essential differences between one period and another – these

distinctions in particular give ground for their division into a number of successive stages. And, as has been noted earlier, the consideration of the most significant factors of differentiation makes it possible to single out five periods, the length of each of which comprised approximately four decades. In order to present the image of their motion with sufficient palpability and at the same in a maximally compact way, we shall limit ourselves to listing the most significant names of the composers.

The first period (the mid-18th century, approximately from the 1730s to the 1760s) is the area of interaction between the concluding stage of the Baroque period (manifested in the late works of Vivaldi, Bach and Handel) and the initial stage of the Classicist period; this stage may be called the *Early Enlightenment* (exemplified by the early music of Gluck, Haydn and Mozart).

The second period (the second half of the 18th century, from the 1770s to the 1800s) presents the flourishing of the Classicist style of the period of the Enlightenment; in this case it would be appropriate to term it the *High Enlightenment* (featured in the main phase of the music Gluck, Haydn, Mozart and Beethoven).

The third period (the first half of the 19th century, from the 1810s to the 1840s) saw the advancement of *Romanticism* (we shall make use of this indication, in this case distinguishing the given epoch from *romanticism* in general); romanticism as the predominating style of this period may be described as being classical, since all the attributes of this artistic method appeared during those decades with a crystalline precision and completeness (in the music of late Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Chopin, Glinka, the early works of Liszt, Wagner and Verdi).

The fourth period (the second half of the 19th century, from the 1850s to the 1880s) may be labeled more appropriately as Post-Romanticism, since many characteristic features in art were determined by realistic tendencies (this applies to music to a lesser degree – as can be observed in the main phase of the musical oeuvres of Liszt, Wagner, Verdi, Brahms, Bizet, Grieg, Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakov and Tchaikovsky).

The fifth period (the turn of the 19th and 20th centuries and the early 20th century, from the 1890s to the 1920s) presents an area of interaction between the concluding stage of the Classical epoch (this stage is frequently defined as Late Romantic or, more broadly, as Late Classical: the final

phase of the musical heritage of Brahms, Grieg, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Mahler, Richard Strauss, Debussy, Puccini, Taneyev, Glazunov, Rachmaninoff and Scriabin) and the initial stage of the present, contemporary period (Ravel, Schoenberg, Berg, Webern, the early phase of the music of Honegger, Hindemith, Bartok, Stravinsky, Prokofiev, Myaskovsky and Shostakovich).

It is necessary to add here that the aforementioned time periods may be subdivided rather concisely into constituent *phases*, each lasts for about two decades. The first period is comprised of two phases: from the 1730s to the 1740s and from the 1750s to the 1760s. The second period contains two phases: from the 1770s to the 1780s and from the 1790s to the 1800s. The third period contains two phases: from the 1810s to the 1820s and from the 1830s to the 1840s. The fourth period contains two phases: from the 1850s to the 1860s and from the 1870s to the 1880s. The fifth contains two phases: from the 1890s to the 1900s and from the 1910s to the 1920s.

At the same time, in the outer periods we observe identical dynamics typical to “epochal” development: Just as in the 1730s and 1740s the late Baroque style was *still* predominating, likewise in the 1890s and 1900s the late Classical style was *still* predominating. Just like in the 1750s and 1760s the early Classicist style was *already* of a determinant significance, likewise in the 1910s and 1920s the early Modern style was *already* of a determinant significance.

The greatest complication for a researcher of the Classical epoch is presented particularly by these outer (beginning and concluding) periods, because of their transitional character, i.e., as a result of the complex intertwining of the gradually subsiding traditions of the previous epoch and the emergent phenomena which in their sum formulate the image of the succeeding epoch.

When examining the period of the mid-18th century, we must take into consideration that in research works on the history of literature and the plastic arts the 18th century has been distinguished up to the present day as an independent epoch, as the result of which the artistic process of the first decades of the 18th century is involuntarily “hauled up” towards the Enlightenment, the real development of which began only in the 1730s, although separate breakthroughs toward the new tendency may be discovered in the previous decade as well.

Regarding the period of the turn of the 19th and 20th centuries and the early 20th century, one may

witness an opposite slant: very often excessively too many musical aspects are attributed to the phenomenon of 20th century music, while neglecting to evaluate objectively the constructive adherence to many of the artistic tendencies of the previous century. However, it must be acknowledged that many things on that stage worked to enhance in one way or another the perspective of that epoch, the most becoming appellation for which is perceived to be that of the *Modern style* (in this respect, the most indicative phenomenon is that which grew out of the classical period, known as the *style moderne*).

The last of the aforementioned considerations may apply to any period that turns out to be at the confluence of two epochs of art history, where involuntarily the overlapping of the phenomena of the previous “departing” epoch (its late, final, concluding period) and the emergent subsequent epoch (its early, initial, opening period).

And, obviously, these phenomena do not only superpose on each other, they coexist, interact, intertwine with each other and stand up against each other. Notably, their coinciding may occasionally generate such indissoluble image-related and stylistic syntheses and symbioses, that it becomes possible to separate the previous from the subsequent, the past from the future only from a purely theoretical stance.

We must also call to our attention another difficulty, connected with the fact that for any period of time in general and for a period at the confluence of two periods in particular a dilemma always arises: whence must its count must be taken – from the initial germs and sprouts of the new, or when this new phenomenon begins to run in a “flow”? Furthermore, we must also consider the circle of inevitably appearing, superseding and delaying phenomena.

If we take as an example the period of the turn of the 19th and 20th century and the early 20th century, the chronology of which has been previously set as running from the 1890s to the 1920s, it turns out that within the sphere of the visual arts certain traditions of the Peredvizhniks [Itinerants] arising in the second half of the 19th century, were maintained on Russian soil until as late as the early 1930s, while, on the other hand, the horizons of the world-perception of the 20th century could be perceived as early as the mid-1880s, not only in Van Gogh and Wrubel, but in late Rodin.

Here is a comparison from the musical field: Stravinsky, already in his opera-oratorio “Oedipus

Rex” (1927) and Ravel in his “Bolero” (1928) made a breakthrough to the aesthetics of the period lasting from the 1930s to the 1950s, while early Shostakovich in 1933 composed his Preludes opus 34 and the First Piano Concerto, which pertained entirely to the aesthetics of the 1920s.

Therefore the boundaries of each of the time periods turn out to be rather approximate, vague and relative, and it is virtually impossible to make a precise divide. Nonetheless, it is necessary to trace at least conditional landmarks, even from considerations of convenience of direction in historical spaces. It is most natural to mark them relying on analysis of *generalizing thoroughfares*, which particularly is what comprises the main task of scholarship related to art history.

Let us bring out one of such thoroughfares, stemming from the proceeding arguments. If we presume that the aforementioned five periods of the Classical epoch, approximately equal in length to each other, may also be found in the chronological structure of any other epoch, it is logical to bring in the analogy with the steps of development of any living organism and, first of all, the human being as such. Consequently, similarly to the cycle of human life, the trajectory of an epoch may be perceived in the following way: the first period corresponds to birth and childhood, the second – to adolescence and juvenility, the third – to youth and the primary maturity, the fourth – to subsequent maturity and advanced years, the fifth – old age and demise. The expressions *primary maturity* and *subsequent maturity* are quite conditional, but within the hierarchy or the states of human life some division of the sort certainly exists.

It must be noted that in works of art, in a way unmeasurably stronger than in organic life, each phase of evolution demonstrates not only its peculiar aspects, but also its capabilities and accomplishments. This also applies to the fullest degree to the final period, when it would seem that old age and regression comes, however at this period in the life of artistic movements it is not possible to apply the well-known saying “*If only youth knew how to do the job, if only old age was capable of carrying it out.*”

Another important parallel relegates us to the principle of waves. In truth, in the linear “graphics” of any of the epochs one can hardly miss perceiving the historical rhythm, reminding of the motion of waves: swell – rollback, high tide – low tide. It is possible to document the “swells” of the first and

third periods and the “rollbacks” of the second and fourth periods. On a most general plane the “swells – high tides” of the first and third periods present stages of fermentation and active renewal, which sometimes possesses a radical, innovatively-fulminating character. The “rollbacks – low tides” of the second and fourth periods are marked by an alleviation of the ethical-aesthetical paradigms, gravitation towards equilibrium, stabilization, a return to steady traditional values and artistic paradigms. The peculiarities of the fifth period will be discussed separately.

The actions of the wavelike principle are closely connected with the interactions of the aforementioned two fundamental methods of artistic thought – romanticism and realism, with the alternating predominance of either one or the other. The periodicity of their advancement to the forefront in the most direct fashion forms the configuration of the given epoch, which creates the necessity of essentially clarifying the comprehension of each of these types of artistic creativity.

Let us begin with romanticism. “The Past and Future of Romanticism” – this is how Yuliy Kremlyov titled one of his works, rightfully emphasizing thereby the invidiousness of associating this phenomenon only with the temporal areal of the 19th century (or, to be more precise, with its first half). One of the most astute estimations about the constant presence of the corresponding mentality belongs to the famous Russian poet, Alexander Blok, who claimed that the romanticism of the first half of the aforementioned century is only “*one of the stages of that motion that appears at all epochs of human life. We have the right of talking about world romanticism as one of the main propelling forces of life and art*” [2, p. 122].

In the context of such an approach the emphatic necessity arises of initiating the search for a universal definition of romanticism. It must be a universal approach, i.e. one that overcomes local and partial definitions of this phenomenon, stemming from its perception and localized chronological coordinates.

In the formation of such an integrating definition of romanticism, the concept of *extremum* is perceived as being crucial. Romanticism as a brand of world-perception and as a method of artistic creativity is, first of all, the ethics and aesthetics of the ultimate and the extreme, inspired by an aspiration towards the absolute.

The maximalism of criteria and radicalism of motivations induce the romanticists to reevaluate in

a categorical fashion the integral paradigms and to engage in a most intensive artistic search, which, for example, is expressed in the special role played by various types of innovations and experiments, and frequently results in a type of “emission” of principally new ideas and conceptions reflecting the qualitative separation of the horizons of life from those of art.

Such historical stages frequently possess an atmosphere of fermentation and fluctuation, the blustery, explosive, impulsively intermittent character of development, at times expansively-belliose forms of manifestation (including insurgent-rebellious moods, sometimes transforming themselves into the pathos of total destruction).

Romantic temperament is frequently linked to such characteristic features as emphatic acuteness of expression, heightened expression, pathos, affectation and states of ecstasy. The aspiration towards extreme states also makes itself known through an inclination towards the particular, the unusual, the exceptional and the unique, which essentially explains to a certain degree the disposition towards hyperbole, paradox, fantasy, alogism and the absurd.

This derivation and consequence of extremity transforms itself into the principle of *antitheses*, which are formed as a result of coarticulation of polarized meanings of the extremum: “left” and “right,” “high” and “low,” the maximal and the minimal, etc. (one of the variants of such an contraposition was placed on record by Alexander Scriabin in regard to his own music with the formula “the highest grandiosity and the highest finesse”). This is how the system of binary oppositions, which is peculiar to romanticism, is formed.

One of these may be indicated by the juxtaposition of *subjectivism* – *objectivism*: subjectivity as a acknowledged norm of the romantic consciousness is capable of obtaining accentuated forms, in its outermost expression leading to subjectivism; the opposite aspiration (the greatest possible deviation from the personal principle and the full assertion of the summarized and the massive) leads to objectivism.

The other pair of romantic antinomies, *emotionalism* – *rationalism*, is deciphered as follows: the broad amplitude of romantic emotionalism stretches from quivering excitement of lyrical utterance to confessionary characteristics and unbridled seething of passions; on the other hand,

romantic rationalism draws a veil over the display of feelings in every way, cultivating the primacy of intellect, sober calculation, harsh pragmatism and abstracted logic.

The prerogative of the romanticist is also presented by the following antitheses: the boundless enthusiasm of modification, “*the aspiration to live a decuple life*” (according to Alexander Blok) – apathy and melancholy; acute psychological response to the least oscillation of inward and outward life – conscious indifference to them; the sensation of flagrant despondency and irrationality of the surrounding world – an idealized perception of it; the cult of invention, free play of fancy – a naturalistic mould of reality, its perfunctory registration, etc.

In relation to history it may be asserted that romanticism as a type of world perception and artistic thought emerged as long ago as the formation of *homo sapiens* and with the primary origins of art. This is an elemental category the existence of which in its “anthropological” variant is guaranteed to us all the way until the occurrence of an eschatological catastrophe, if such has been prophesied to humanity. And until the latter occurs, romantic mentality shall remain an indispensable constant of being, a most crucial motive for its immanent development.

The alternative to romanticism has been most often labeled by the term *realism*, although in the character of its motivations it may also have been described by the word *positivism*, while in relation to separate periods of time the definition of *classicism* is appropriate (in the art of music is especially apparent in regards to the High Enlightenment in general and to the Viennese Classicist School in particular).

The ethics and aesthetics of realism-positivism correlate most distinctly with the concept of *optimum*. This includes the gravitation towards moderation, gravity of manifestation, towards the stable forms of existence with their measured incremental evolutionary type of development. This includes the aspiration toward objective remodeling of life “as it is,” the desire of understanding and explaining the world emanating from itself, which determines the orientation on the absolute veracity and detailed motivation.

While romanticism “runs” to polar extremes (the centrifugal tendencies generating the preeminent plurality of planes and angles), realism shows a preference for the principles of “common sense” and the “golden mean” (the centripetal



tendencies providing for sufficient centeredness and unity).

And finally, realists experience underlying interest in the “mundane,” ordinary, everyday states and perceptions, so that, to paraphrase Frierdich Engels, it is possible to speak of “*ordinary characters in ordinary circumstances.*”

The duality of romanticism and realism, remarkable in itself, presents itself as being even more important, in view of the fact that during the course of their alternate predominance the cycle of the various epochs is formed. As has already been made clear, the second and fourth periods of an epoch undergo their development under the aegis of realism, while romanticism gains its own momentum during the epoch’s initial, middlemost and concluding stages. At the same time, at each of its respective stages the latter tendency manifests itself most variedly.

Romanticism in the first period of an epoch, which sets up the “program” of the epoch, is distinguished by its saturating amount of energies and potentialities, manifestations of blustering enthusiasm and primeval bloom. Romanticism in the third period instigates a new, exceedingly strong impulse of motion of the time period, most often placing the greatest emphasis on individual and personal motives.

Romanticism in the fifth period, as a rule, is characterized by a perceptible reduction of activity, dividing into two distinctly different channels – the “golden sunset” and the “black twilight.” However, it must be emphasized again and again that in reality late romanticism and early romanticism (i.e. the romanticism of the fifth and the first periods) become reconciled in time, coexist and compete with each other, implementing the dialectical process of the decline of the preceding epoch (its final phase) and the birth of the subsequent epoch (its initial phase).

To be sure, this is only the most general scheme, the invariant paradigm, one that is filled each time with specific historical content. Consequently, what we are inquiring about is the generalizing tendency, the strict regularity of which may be interrupted by activities of spontaneous historical circumstances, as well as confrontation with all sorts of anomalies.

Moreover, it is conceivable to fathom an extremely “pure” type of romanticism or realism mostly on the level of abstractions – in living practice these types of cognition and artistic thought are usually presented in a variety of nuances and

combinations. During the period when one of them predominates, the other does not disappear entirely, but merely departs for the time being into a shade and continues its presence in a complementary capacity.

However, for all that, it is precisely the interaction between romanticism and realism (positivism, classicism), their mutual rhythmic pulsation and interchange, which present the “directing” factor and the operating principle in the development of the evolution of art and everyday life, bringing in a discreet multi-stage character to the historical process.

Everything that has been discussed earlier essentially dealt with structure, the multi-stage model and trajectory of each epoch was examined separately and illustrated on the example of the Classical epoch. At present it becomes possible to go beyond its limits to describe another regular occurrence of the process of art history – its unswerving acceleration in time and the gradual narrowing of the time frames.

This narrowing of time also occurs during the evolution of each epoch, but for the most part it does not demonstrate itself in such a perceptible manner, which makes it possible to disregard it for the sake of greater simplicity and clarity of the overall picture. The only thing which we must consider undoubtedly is the chronological area where two epochs overlap with each other, in which the initial period of the successive epoch is equal in its time duration to the concluding period of the preceding epoch. This area seems to balance between the past and the future, so according to the calculations presented further on in the text it spans approximately a decade longer than the periods succeeding it.

Thus, we have ascertained that every one of the five periods of the Classical epoch lasts about four decades each, which would comprise the chronological areal of a span of two centuries or a little longer for the entire epoch, if the count were held from the 1720s, rather than from the 1730s.

The Classical epoch was preceded by the Baroque, with its constituent periods lasting half a century each (with the exception of the first one, to which we have added an “extra” span of ten years): from the 1510s to the 1560s, from the 1570s to the 1610s, from the 1620s to the 1550s, from the 1670s to the 1710s, and from the 1720s to the 1760s. It must be reminded that at the phase spanning from the 1510s to the 1560s the Late Renaissance epoch coincides with the Early Baroque, whereas

at the phase between the 1720s to the 1760s the late Baroque epoch coincides with the Early Enlightenment. Altogether we come up with the span of over two and a half centuries.

The periodization of the Renaissance epoch already involves six decades in terms of the “counting unit” (once again, barring the first period): from the 1260s to the 1320s, from the 1330s to the 1380s, from the 1390s to the 1440s, from the 1450s to the 1500s, and from the 1510s to the 1560s. An exception was made for the area of overlap between the final phase of the Late Middle Ages and that initial period of the Renaissance epoch known by its name of *Proto-Renaissance*. This results in a time period of over three centuries.

Let us bring to a halt our migration across the centuries and turn our attention to our current time period, which has succeeded the Classical epoch. The suggested appellation of the Modern epoch, despite all its conventionality, highlights the fact that the processes which started at the turn of the 19th and 20th centuries, have continued up to the present time, the early 21st century. The chronology of these different time periods is approximately as follows: from the 1890s to the 1920s, from the 1930s to the 1950s, from the 1960s to the 1980s, from the 1990s to the 2010s and, getting a glimpse of the future, from the 2020s to the 2050s. In other words, we have here stretches of thirty years (with the exception of the four decades of the overlap of the Classical epoch with the Modern), altogether spanning about one and a half centuries.

Let us compare the numerical figures, moving from the present to the past: the Modern period lasts approximately 1.5 centuries, the Classical epoch— 2 centuries, the Baroque epoch— 2.5 centuries, and the Renaissance – 3 centuries. There could hardly remain any doubts that before the Renaissance the epochs pertaining to art history were even lengthier in duration, while after the termination of the Modern period they will become even shorter.

After having expressed such a conjecture, it makes sense to conclude this construction of this integral periodization within art history. As has been stated before, an *epoch* consists of five periods, in each of the latter two *stages* may be singled out, and furthermore even more detailed differentiation is conceivable.

The movement towards fragmentation of time has been demonstrated, and logically this infers the possibility of motion in the opposite direction – along the line of augmentation of the respective time

periods: from the *micro* level (the stage), through the period and the epoch, leading to the *macro* level, which would be taken up by the *era*.

The science of history is all too familiar with the so-called Early Modern Period and in its temporal projection into the domain of history of art it spans the duration of three epochs – the Renaissance, Baroque and Classical. It is possible that future explorations in research would demonstrate that the eras more distant from us in time also consist of three epochs – namely, the Middle Ages and Antiquity (apparently, it would be more difficult to try to solve this question in regards to the Ancient world). However, already today we have the ability of demonstrating on the example of the respective eras the same type of narrowing of the chronological dimensions when time progresses forward.

The departure into such a boundless domain of time as an era makes it possible to approach yet another regular law in the evolution of art history. This refers to a certain “token” which each preceding time seems to bestow onto the successive time period. Naturally, this takes place during the overlap of two time periods, and thus the *final summation* of one time period transforms itself into the *source* of the following one.

Most apparently the aforementioned regular law is manifested in the rhythmic succession of what may be metaphorically described by the terms of “*light*” and “*shade*,” if the former is to be interpreted as a relative harmoniousness and equilibrium, and the latter – as displacement and ruptures, which sometimes acquire a catastrophic character. Thus, it turns out that the “dawn” or the “dusk” occurring at the end of the preceding time period possesses the ability of “programming” the predominating characteristics of the succeeding period.

It is true that the “dawn” of the late period of the Ancient world affected the “light” of Antiquity, while the “dusk” on the Late Antiquity – the “shade” of the Middle Ages, the “dawn” of the Late Middle Ages – the “light” of the Renaissance, the “dusk” of the Late Renaissance – the “shade” of the Baroque, the “dawn” of the Late Baroque – the “light” of the Classical epoch, the “dusk” of the Late Classical period – the “shade” of the Modern period.

Moreover, there are grounds for anticipating that the Late Modern period with its “dawn” should pave the way for the “light” of the subsequent epoch. And if this subsequent epoch, which is supposed to begin in the middle of the present century (the period singled out earlier, from the 2020s to the 2040s),



will in troth manifest itself as a more or less organic one, then there is a hope that, notwithstanding all the gloomy prophecies made about the immediate future, humanity and its art would “hold out” at least until the mid-22nd century. Nevertheless, the subsequent “dusk” may lead to the final “shade,” i.e. to the final “end of the world”...

In conclusion the following must be noted. It hardly makes sense to dispute with the rather well-known postulate, that art is immanent only to a certain limited extent, and that its self-development is conceivable only up until certain boundaries. Ultimately it becomes clear that the artists living in a certain given historical period are people who are inseparably connected with their time. This gives rise to their sufficient amount of like-mindedness of perception, despite the entire outwardly fathomless spectrum of positions of world-perception and types of thought. Likewise, it gives rise to the sufficient amount of concordance of their aspirations, motivations and reactions.

The result of this state of affairs in the domain of art is the bounteous quantity of similarity of aesthetical platforms, artistic currents and possible rapprochements, to which we give terminologically

such labels as *style of the epoch*, *artistic direction*, *school*, *association*, *group*, etc. In other words, everything that is the most essential in the life of art is determined in one way or another with the advancement of the overall processes that characterize the life of the human being and humanity at a certain historical phase.

All of this is elaborate at the present for the sole reason of leading us to the following thought: everything that is documented in the art works of a given historical period reflects that which takes place in real life of the corresponding time. As a result, everything discussed earlier about the regular laws of the evolution of art history may reasonably be unfolded into the platitude of the process of general history.

In such a manner, the deductions addressed to the world of art may also be considered to apply to phenomena of life in general, whereas the previously arrived at conclusions in regard to the evolution of art history may be successfully extended to any of the spheres of ontological methods, including being applied with the goals of predicting the proximate and distant perspectives of existence of civilization on Earth.

NOTES

¹ Translated by Dr. Anton Rovner. Another version of the article was published in *Problemy muzykal'noj*

nauki/Music Scholarship issue 2011/2 (9).

ЛИТЕРАТУРА

1. Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия / ред.-сост. Г. Р. Консон. М.: Литео, 2015. 641 с.
2. Блок А. А. Собр. соч. В 6 т. Т. 4: Очерки. Статьи. Речи. Л.: Художественная литература, 1982. 464 с.
3. Кремлёв Ю. А. Прошлое и будущее романтизма. М.: Музыка, 1968. 76 с.
4. Демченко А. И. Концепционный метод музыкально-исторического анализа. М.: Композитор, 2010. 88 с.
5. Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
6. Левая Т. Н. Скрябин и художественные искания XX века. СПб.: Композитор, 2007. 184 с.
7. Albergo A., Stimson B. *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Cambridge, Mass.: MIT Press. Lii, 1999. 569 p.

8. Bourke B., Bray, N. J., Horton C. C. Approaches to the Core Curriculum: An Exploratory Analysis of Top Liberal Arts and Doctoral-Granting Institutions // *The Journal of General Education*. 2009, No. 58(4), pp. 219–240.
9. Cordero A. (2012). Mario Bunge's Scientific Realism // *Science&Education*. 2012, No. 21(10), pp. 1419–1435.
10. Hachtmann F. The Process of General Education Reform from a Faculty Perspective: A grounded theory approach // *The Journal of General Education*. 2012, No. 61(1), pp. 16–38.
11. Henrich J., Boyd R. Culture and Cognition: Why Cultural Evolution Does Not Require Replication of Representations // *Culture and Cognition*. 2002, No. 2, pp. 87–112.
12. Heyes C. New Thinking: the Evolution of Human Cognition // *Philosophical Transactions of the Royal*

Society B: Biological Sciences. 2002, No. 367(1599), pp. 2091–2096.

13. Lewens T. Cultural Evolution: Integration and

Skepticism // The Oxford Handbook of Philosophy of Social Science. H. Kincaid (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 458–480.

REFERENCES

1. *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom* [Art Studies in the Context of other Disciplines in Russia and in Other Countries]. Moscow: Liteo, 2015. 641 p.

2. Blok A. A. *Sobr. soch. V 6 t. T. 4: Ocherki. Stat'i. Rechi* [Collected Works in 6 Volumes. Volume 4: Essays. Articles. Speeches]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1982. 464 p.

3. Kremlev Yu. A. *Proshloe i budushchee romantizma* [The Past and the Future of Romanticism]. Moscow: Muzyka, 1968. 76 p.

4. Demchenko A. I. *Kontseptsionnyy metod muzykal'no-istoricheskogo analiza* [The Conceptual Method of Musical and Historical Analysis]. Moscow: Kompozitor, 2010. 88 p.

5. Demchenko A. I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Artistic Culture as a Systematic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.

6. Levaya T. N. *Skryabin i khudozhestvennyye iskaniya XX veka* [Scriabin and Artistic Search in the 20th Century]. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 184 p.

7. Alberro A., Stimson B. *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Cambridge, Mass.: MIT Press. Lii, 1999. 569 p.

8. Bourke B., Bray, N. J., Horton C. C. Approaches to the Core Curriculum: An Exploratory Analysis of Top Liberal Arts and Doctoral-Granting Institutions. *The Journal of General Education*. 2009, No. 58(4), pp. 219–240.

9. Cordero A. (2012). Mario Bunge's Scientific Realism. *Science & Education*. 2012, No. 21(10), pp. 1419–1435.

10. Hachtmann F. The process of general education reform from a faculty perspective: A grounded theory approach. *The Journal of General Education*. 2012, No. 61(1), pp. 16–38.

11. Henrich J., Boyd R. Culture and Cognition: Why Cultural Evolution Does Not Require Replication of Representations. *Culture and Cognition*. 2002, No. 2, pp. 87–112.

12. Heyes C. New Thinking: the Evolution of Human Cognition. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*. 2002, No. 367(1599), pp. 2091–2096.

13. Lewens T. Cultural Evolution: Integration and Skepticism. *The Oxford Handbook of Philosophy of Social Science*. H. Kincaid (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 458–480.

The Regular Laws of the Process of Art History

When studying the great works of art, we make broad use of the concept of the *epoch*, applying it to define a certain segment of historical time within the framework of which the various arts are endowed with certain common features. Let us take as a certain model the epoch which may be called the Classical era. During the course of its evolution, considerable distinctions between the various stages occurred in a natural way – those distinctions in particular are what provide grounds for dividing the epoch into a set of phases succeeding each other. The first period (approximately between the 1730s and the 1760s) presents a stage of interaction between the concluding phase of the Baroque period and the initial stage of the Classical epoch; this phase may be called the *Early Enlightenment* period. The second period (from the 1770s to the 1800s) presents the flourish of the Classical style of the time of the Enlightenment; in this case the definition of *High Enlightenment* is most appropriate. The third period (from the 1810s to the 1840s) features the advancement of *Romanticism*. The fourth period (from the 1850s to the 1880s) should be most appropriately termed as *Post-Romanticism*, since at that time many things in art were determined by realistic tendencies. The fifth period (from the 1890s to the 1920s) presents a stage of interaction between the concluding phase of the Classical epoch and the initial stage of the present-day epoch; this stage is frequently defined as *Late Romantic* or, more broadly – as *Late Classical*. It is most natural to define the boundaries of any period by relying on analysis of generalizing thoroughfares, which is particularly what comprises the main task of artistic-historical scholarship. The most important one of them is connected with the interaction of two fundamental methods of artistic thought – *Romanticism* and *Realism*, with alternate predominance of one or the other, and the periodicity of bringing out of them onto the forefront in the most direct way shapes the configuration of the epoch. The other natural law of the artistic-historical process is its unswerving acceleration and the gradual compression of temporal frames.

Keywords: the artistic-historical process, epoch, era, stage, period.



Закономерности художественно-исторической эволюции

Изучая художественное творчество, мы широко пользуемся понятием *эпоха*, отграничивая им тот или иной отрезок исторического времени, в рамках которого различные искусства наделяны некой общностью. В качестве определённого эталона возьмём ту эпоху, которую можно назвать Классической. В ходе её эволюции естественным образом возникали существенные отличия одного этапа от другого – именно эти отличия и дают основание для деления эпохи на ряд сменяющих друг друга стадий. Первый период (приблизительно 1730–1760-е гг.) – зона взаимодействия завершающей стадии эпохи Барокко и начальной стадии Классической эпохи; эту стадию можно назвать *Ранним Просвещением*. Второй период (1770–1800-е гг.) – расцвет классического стиля времён Просвещения; в данном случае уместно обозначение *Высокое Просвещение*. Третий период (1810–1840-е гг.) – выдвижение *Романтизма*. Четвёртый период (1850–1880-е гг.) уместно обозначить понятием *Постромантизм*, так как многое в искусстве определяли реалистические тенденции. Пятый период (1890–1920-е гг.) – зона взаимодействия завершающего этапа Классической эпохи и начального этапа текущей ныне эпохи; эта стадия часто определяется как *позднеромантическая* или шире – как *позднеклассическая*. Границы любого периода намечать естественнее всего, опираясь на анализ *генерализующих магистралей*, что как раз и составляет основную задачу художественно-исторической науки. Важнейшая из них связана с взаимодействием двух фундаментальных методов художественного мышления – *романтизма* и *реализма*, с попеременным преобладанием то одного из них, то другого, и периодичность их выдвижения на передний план самым непосредственным образом формирует конфигурацию эпохи. Другая закономерность художественно-исторического процесса – его неуклонное ускорение, постепенное сжатие временных рамок.

Ключевые слова: художественно-исторический процесс, эпоха, эра, этап, период.

Alexander I. Demchenko

ORCID: 0000-0003-4544-4791

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music History Department

E-mail: alexdem43@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

Saratov, 410012 Russian Federation

Демченко Александр Иванович

ORCID: 0000-0003-4544-4791

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

E-mail: alexdem43@mail.ru

Саратовская государственная

консерватория им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация



GRIGORY R. KONSON / Г. Р. КОНСОН

*Russian State Social University /**Российский государственный социальный университет*

UDC / УДК 78.072.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.100-116

THE ARTISTIC REVELATIONS OF LEO MAZEL* / ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ Л. А. МАЗЕЛЯ

*... the real spirit of living art
is always present in the works of Leo Mazel,
addressing their real and imperishable value.*

Dmitri Shostakovich

The name of outstanding Soviet music scholar Leo Abramovich Mazel, Doctor of Arts, Professor of the Moscow State Conservatory, Merited Artist of the USSR and member of the Composers' Union of the USSR, is closely connected with the formation and flourishing of musicology in Russia.

Leo Mazel was descended from an old family, which included the famous philosopher from the Grand Duchy of Lithuania, the head of Prague Talmud School, the chief rabbi of Prague, and later Poznan, Mordecai Yaffe (1530–1612) (about this see: [6]). Mazel was born on May, 26th 1907 in Koenigsberg. At the age of 17 he enrolled in the Music Theory and Composition Department of the A.N. Scriabin Musical College, where he avidly studied composition and music theory for an entire year. In the summer of 1925 he enrolled into the Moscow University. However, while studying there, the student's interests gradually shifted to the sphere of music theory. "After graduating from the musical college," he wrote, "I entered the Department of Musical Research (MUNAIS) of the Conservatory, obtaining special permission from the Narkompross (the People's Committee for Education) to study in two universities simultaneously (I did not receive any stipend in either of them). After graduating from the Conservatory in 1930, I enrolled into the Post-graduate program" [2]. After completing the latter Mazel was conveyed the degree of Candidate of Arts for his research work devoted to the theoretical legacy of Hugo Riemann, and in 1941 – for his scholarly work "The Basic Principle of Melodic Structure of a Homophonic Theme," without undergoing a defense of the dissertation,

he was conveyed the degree of Doctor of Arts.

Starting from 1931 the young scholar became a faculty member at the Moscow Conservatory, where he worked for nearly 30 years, becoming a professor in 1939, and between 1936 and 1941 being the chairman of the Music Theory Department at the Moscow Conservatory. During the Soviet government's aggressive political campaign of "struggle with cosmopolitanism" he was dismissed from the Conservatory, having been accused to be an "apologist for composer's 'formalist' pursuits" (according to Tatiana Kuryshева).¹

The Problem of Bringing Together Music Theory with Aesthetics

Mazel emerged in the field of musicology with his personal scholarly concept disclosing the connection of musicology with aesthetics, since aesthetics in those times was distinct for its abstractness, whereas music theory was often of a handicraft character.² The desire to bring together music theory and aesthetics led him to the creation of the method of integral analysis, which was innovative for Russian music theory, the significance of which is denigrated in contemporary musicology. According to Marina Raku, "the type of discourse itself, as well as the methodological principle, which may be indicated as "a classification of data," directed here at an oral, lecture-type presentation, which presumes a close contact with the listeners, a considerable role of musical illustration, ultimately, is the genre of the lecture-concert, directed particularly at an educational function" [7]. But in connection with the need for reevaluation of this method from

* Translated by Valeriya Ogurtsova and Dr. Anton Rovner.

the positions of modernity its scholarly character needs to be vindicated.

Developing the method of integral analysis at the beginning of his musical activities (in the 1930s) Mazel took into consideration the “*cooperation of the elements which unites them into an artistic whole and is defined by the common conception of a musical composition, its content*” [3, p. 7], which was enhanced by introducing into his works the concept of the depicted image. In the late 1970s the scholar emphasized the need for disclosing the *artistic revelation* within a musical composition, which was characterized by a discovery carrying descriptive-expressive meaning. Consequently, the analysis was expected to demonstrate “not omnitude, but novelty and directedness.” [5, p. 133].

It follows that the processes of substantiating the method of integral analysis and its rejection went along parallel paths in Mazel’s development. This phenomenon shows that Mazel was always in a state of constant search for a scholarly method. He viewed the development of scholarship in connection with the possibility for the emergence of a new type of analysis, but on the condition “that it would resemble those types of analysis which have already been defined as being integral” [Ibid. p. 134].

In the 1990s Mazel’s controversial discoveries disembogued into adversarial positions between the different schools of musicology – between the founders of integral analysis (and their adherents) and its antagonists under the lead of Yuri Kholopov, who subjected the course of “Analysis of Musical Compositions” at the basis of which lay the method of integral analysis, to severe criticism and raised the question of changing it to the course of “Musical Form”. Nevertheless, integral analysis was becoming an aesthetical and cultural phenomenon, where the aesthetical element brought out the aim of establishing the level of the artistic significance of the musical creative phenomena, whereas the culturological element demonstrated the need for perceiving the large scale historical context of the analyzed musical compositions.³

Mazel about the Artistic Revelation

Mazel considered the indispensable condition for carrying out integral analysis in demonstrating the *artistic revelation in music*, which he connected with one of the stipulations of it influence human beings. The essence of *revelation* was formulated by the scholar as a combination of important, albeit

controversial qualities, the roots of which may be found in the dialectics of the phenomena of life. One of them is the *principle of multiple and concentrated influences*. It is close to the similar principle of Sergei Eisenstein in his cinematography and is directed at the aspiration for the “ruthless” infusion of the idea.

In mutual complementation with the given principle is the symmetrical principle of *combination of functions*, which forms a fundamental pair to the first one. With the help of the interaction of both principles Mazel revealed this type of new quality in any musical composition, in which the sum of effects exceeds the impression from the action of each principle by itself.

The other pair of principles concerning the artistic impact on the listener was perceived by Mazel to be *consecution of inertia and its disruption*, which was conducive to the impact of music on the listener on a syntactic level, including the *structure of music and large-scale thematic structures*.

And the third pair of principles of artistic impact on the listener – *paradoxical contradiction and the highest type of naturalness* – were perceived by Mazel as the indissoluble unity of contradictions, constantly transforming into one another.

In summary, by demonstrating the various types of *revelation and artistic influence* of music on the listener, Mazel proposed specific ways of studying music interconnected with aesthetics. Basing himself on research of various types of contrast, he applied in a practical way the method of integral analysis. At the same time the theorist showed that in consequence of changeable emotional content and musically expressive means the boundaries between musical theory and aesthetics were flexible and pliable. Having studied the inner mechanisms of these connections, Mazel revealed on a genetic level the *aesthetic codes of artistic influence of music on the listener* in classical music. His musical analyses demonstrate most vividly how he was able to accomplish this.

The Principles of Disclosing the Artistic Revelation

Beethoven’s Sonata-Symphonic Cycles

The distinctive singularity of Mazel’s research of Beethoven’s symphonic music is the fact his perception of it as a process of development through the prism of a dialectic spiral. These circles were marked by the theorist on different levels of form:

within the theme group, such as, for instance, in the first movement of Beethoven's piano sonata opus 10 № 1, which Mazel labeled a "manifesto of dialectic development", within a section of the sonata form and through the whole sonata cycle. The primary theme group was viewed by him as the thesis, while the subsidiary theme group was perceived as the antithesis and also, in relation to the contradictory elements of the previous elaboration, as a function of synthesis. Especially important for him were such stages of the dialectic circle as the transformation of the thesis into the antithesis and the point of synthesis. A vivid example of this is the Andante movement of Beethoven's 5th symphony (the concealed segment preceding the point of synthesis, before the breakthrough into the sphere of vociferous dynamics and the dazzling major key), where the transformation of the heroic mood into the lyrical reflection and dramatization of the lyrical mood takes place.

The highest demonstration of Beethoven's dialectical thought was considered by the scholar to be the inclusion of the third movement (the Scherzo) into a unified symphonic conception of the cycle, playing the role of the pre-synthesis section within the scope of the entire form. Its "eruptive" transition into the finale (which in Mazel's terminology formed the "general synthesis"), which was realized without a traditional pause between the movements, were identified by the music theorist as the fundamental artistic revelation. In characterizing Beethoven's thematicism proper, Mazel singled out three types: the contrasting, the contrasting in a concealed or potential way, and the synthesizing. The stipulation for this kind of unity in Beethoven's compositions was the habitude of his themes of expressing lyrical moods by the means characteristic for creating heroic images. As a result of his analysis of Beethoven's symphonic music, Mazel identified the following artistic revelations:

- the interpretation of the short motive of destiny as a source of the highest type of expressivity, due to which it obtained a significance similar to that of the leitmotif in romantic music;
- the creation of lyric themes which forestalled the melodicism of the Romantic era and the principles of its development (upon achieving a maximal amount of contrast between the thesis and the antithesis);
- the discovery of a new type of dynamic thematicism – conflict-free but possessing a dynamic type of development;

- the harbingers of the one-movement form of the Romantic period, the principles of monothematicism and diffusion of thematic elements throughout the textural substance of the composition.

Having disclosed the principles of Beethoven's dialectic thought, the scholar proved that nobody among the composer's predecessors had actualized logical thinking in music so consistently, convincingly and with such dynamic amplitude. The composer's works were examined by Mazel as an integral phenomenon, in which he typologized the artistic revelations, conditioned by a dynamicized interpretation of musical means.

In the domain of *thematicism* these were both the short motives, anticipating the leitmotifs in the music of the Romantic era, and extended non-contrasting melodies – the forerunners of Wagner's "endless melodies". In the interaction between both of these types of melodies the weight of penetrating psychological content has increased. This results in a higher level of individualization of the depictive images than had ever been in the music of Beethoven's forerunners.

The artistic revelations in the domain of musical *form* were revealed by Mazel stemming from analyses of innovative interpretation of dramaturgical conflicts in the music:

- expounding the dramaturgical conflict in a convolved form in between the thesis and the antithesis within the scope of the primary theme group;
- Beethoven's comprehension of lyrical moods as being equal-ranking to the heroic moods of the participant of the conflict; comprehension of them as presenting the reverse side of the heroic moods and a means for dramatization of the thematicism, revealing its romantic aspects;
- prolongation of the dramaturgical conflict between the thesis and the antithesis within the exposition and the development section of first-movement sonata form;
- intensification of the dramaturgical conflict at the moment or preparation of its denouement: in the conclusive theme group, in the recapitulation, the coda, the finale and the dynamic transition from the third movement into the finale;
- reaching the highest point of the dramaturgical conflict at the moment of its "outburst" (in development sections, re-transitions before the recapitulations or codas, the unstable sections within the codas).

All these discoveries helped Mazel solve two



interconnected problems, in which he elucidated in a new way the composer's oeuvre: the essence of his dialectic thinking and forestalling of later styles.

***Analysis of the Artistic Revelation
in Chopin's Preludes № 7 and № 20***

The results of the search for the most appropriate type of analysis for musicology have manifested themselves on the study of two preludes by Chopin – № 7 in A major and № 20 in C minor, which was carried out, respectively, in 1968 and in 2000. Mazel carried out these analyses with the aim of revealing the unusual shifts of the functions of form and content. In his analysis of Chopin's Prelude in A major the music theorist was especially interested in "the essence of the depicted image". This issue, established in the oeuvre of the founders of integral analysis, has not lost its acuteness at the present time as well. An image-related examination, in particular, also characterizes the present-day scholarly thought. Thus, for example, L. Kramer, having studied the phenomenon of dandyism in Chopin's oeuvre, integrated it in the composer's general artistic conception, at the core of which lies a turn to the aesthetics of Charles Baudelaire (opus 59) [15].

In the prelude Mazel disclosed a blend of dance-like traits with a chord progression poeticizing it, the sources of which were discovered by the scholar in one of the varieties of historical composition and improvisation in the genre of the prelude. Their integration, according to Mazel's observation, was materialized in the chief revelation in the prelude – the repeated two-measure "formula for melos, rhythm and texture," which he connected not only with gentle dance motions, but with elegant gestures. Having analyzed in the prelude the combination of the principles of fragmentation and summation and, even broader – of realization of the principles of constructing square periods of repeated structure, Mazel substantiated in a convincing manner the image-related content in this piece, where, according to his observation, the intimately lyrical utterance combined with features of the dance genre, which has contiguity here with Chopin's mazurkas in their emulation of high-society and countryside dance forms.

At the same time, in his analysis of Chopin's Prelude № 20 Mazel, when revealing the principles of incompatible features, was able to forego the concept of image, but what did this result in? This non-pictorial analysis of the prelude began with the characterization of the tempo, an important, but

hardly the chief means of expression here. Then the music theorist posed a few riddles and left them unsolved. He touched upon the monumental character of the piece and a certain significant musical thought, which for some reason he deemed difficult to express in the context of the slow tempo during the course of its short duration.

After his assertion that he applied another expressive means, – namely, a chord progression, which Mazel associated with the genre of a chorale, he defined the character of the prelude, i. e. none other than its depictive image: "funereally solemn and sorrowfully majestic." Only on the basis of this, after describing the form, dynamics and rhythm of the prelude, the theorist formulated *Chopin's essential revelation*: the combination of functional harmony with the traits of quantitative, time measuring rhythm, typical of ancient art, which provided him with the possibility of explaining "the piece's visible genre-related image" as a "slow funereally solemn procession with discrete shifts of poses" (and, once again, image, even image-related composition).

On the whole, *the artistic revelation* in two preludes by Chopin were displayed by Mazel and in the sphere of genre and in the sphere of musically expressive means.

***Analysis of the Artistic Revelation
in Edvard Grieg's Nocturne***

The singularity of Mazel's study of Grieg's Nocturne (opus 54 № 4) consists in the peculiar double comparative analysis – that of the style and the depictive music content. The unifying link here is provided by the leading intonation, the basis of which lies in a stylistic feature typical of Grieg, built on the descending motion of the leading tone to the V scale degree. In the sphere of stylistic traits the theorist considered it to be not only a detail related to folk music, but also the original "national emblem of the composer." Basing himself on the research of Ernest Kurth (who saw in Grieg's harmonies a unification of romantic and national Norwegian tendencies), Mazel, stemming from Grieg's tertial intonation in his melodicism, revealed the folk music-related nature of the harmonies based on seventh, ninth and eleventh chord, typical for the composer. These harmonies were associated by him with transmission of folkloristic images and, along with this, with the images of spiritually animated nature.

As a result of these studies, the scholar revealed the artistic revelation, which he considered to be

the most topical in musical aesthetics. It consisted in the domain of delimitation of the spheres of expressivity and depiction. The former, according to Mazel's observation, was disclosed by means of Wagner's interpretation of the half diminished seventh chord – "the chord of languor", supporting the songful, melodious phrases with the Tristan-like rising suspensions (about this see: [14]).

Along with "the motive of languor," Mazel also marked out "the motive of ravishment," connected with the dominant harmonies. The figurativeness in Grieg's music is concretized by "bird-like" trills and tremolos.

All in all, Mazel in his analysis of Grieg's Nocturne demonstrated the artistic revelation in the sphere of style (the combination of late romantic and impressionist style with the folk music related elements) and also in image-related and emotional sphere (the combination of the principles of lyric expressivity with relief depiction).

Demonstration of the Artistic Revelation in Piotr Tchaikovsky's Compositions

The artistic revelation in Tchaikovsky's music was shown by Mazel in the phenomenon of convergence between theatrical and symphonic principles. In his study of this music the scholar defined the essence of the classical opera part and the specific methods of its development: those of *integration* (creation of a new theme with a constant renewed development of it) and *differentiation* – involving the highlighting of the various elements of the theme. The former method in Tchaikovsky's music is directed at revealing the protagonists' intense inner development. For this reason the theorist interpreted it as being the chief method. In the development section in the first movement of the Sixth symphony as a landmark manifestation of the integrating method, Mazel revealed two culminations situated at a close proximity from each other. Presuming this effect to be a discovery in the domain of sonata form, he gave it an aesthetic appraisal. The first culmination – the peak of the dramatic action – was defined by him as the catastrophe in the main protagonist's life, while the second culmination – the logically-semantic – as the tragic summarizing monologue⁴. At the same time, all the subsequent music of this movement was described by him as an after-word, permeated with all sorts of analogies.

As a result the two tendencies of the integrative method ascertained in Tchaikovsky's

symphonic style turned out to manifest two mutually reinforcing sides of operatic influences – both aligning the more or less thematically independent episodes into a single dramaturgy of the image and the ability of the motives to acquire different characteristics.

In accordance with dialectic methods of analysis, Mazel also examined the reverse connections of opera with symphony – the influence of symphonic principles, especially those related to sonata-form, on opera. Applying the example of the scene with Liza and Hermann at the end of Scene 2, the theorist demonstrated how within the framework of an opera all the basic images were presented, which were established in the first movements of Tchaikovsky's symphonies. As a result of this, Mazel has disclosed the special conditions for the impact of sonata principles on the construction of operatic scenes and large-scale correlation of dramatic with lyrical images (where the lyrical "subsidiary theme group" consciously prevails over the "primary theme group"), which is rather unusual for the standard first-movement sonata form.

In "The Queen of Spades" Mazel saw Hermann's introductory recitative as corresponding to the primary theme group, with "two subsidiary theme groups" inherent in the theme of love and Hermann's arioso. The function of the conclusive theme group in Scene 1 was entrusted to the theme built on the musical material of the "subsidiary theme group," albeit presented in the major key. The role of the development section, which featured the incursion of the evil powers, is played by the episode of the appearance of the Countess, and her departure is followed by a dynamicized recapitulation. Here Hermann's emotional commotion was disclosed and the life-asserting major variant of the first "subsidiary theme group" and the "conclusive theme group" were stated in it.

Thereby Mazel's research of the convergence of the traits of different genres into "The Queen of Spades" and the Sixth Symphony is directed at showing *the artistic revelation* in this opera, which is directly connected with discovery in it both of sonata form and of symphonic principles of development.

Research of the Artistic Revelation in the Music of Shostakovich

The music of Shostakovich was researched by Mazel by means that are connected on his understanding of a new stylistic system, which was

formed in the domain of the expressive means of the old one. The reason for the appearance in art of innovative methods, which are interpreted in the course of time as having become traditional, and the old, dated ones seen as being extraordinary, was seen by Mazel in the manifestation of unusual figurative content. The most important role it was assigned by him to the reevaluation of the extended duration of the cantilena, within which he systematized the unusual, acutely expressive broad gestures into one direction, by means of which the composer conveyed the various extensions of lyrical and dramatic figurativeness.

At the same time Mazel showed how Shostakovich transformed the elementary singing motives into those that are unprecedented in the concentration of the emotional-semantic content, which are presumed to be figurative-semantic units of Shostakovich's musical language. In their persistent return to the same sound the composer conveyed both intense thought and a broad specter of emotional states connected with the images of overcoming obstacles, combined in Shostakovich's compositions with "the special "heaviness" of vocal lines and speech intonations" [4, p. 45].

Mazel exerted a great deal of attention to the *scale and harmonic content* of Shostakovich's melodicism. As an example of one of these features he highlighted the intonational saturation of the modal scales as a result of their various combinations: the early historical modes with their harmonic peculiarities of jazz music, as well as major scales complemented with the elements of other modes (Dorian and Mixolydian in the coda of the first movement of the Seventh symphony). This variant of the major scale was considered by Mazel as the contemporary variety, which is discernibly different from the romantic brand. A special achievement of Shostakovich was evaluated by Mazel to be the deepening and sharpening of the expressivity of the minor mode, in particular – his Phrygian mode, where practically all the degrees carry the options of being lowered. Thereby, the harmony with the aid of which technical aims were carried out at the same time also turned out to be a means for color. Mazel qualified such a combination of the respective functions in Shostakovich's musical language as an original source of an "original harmonic light" [Ibid. p. 51].

An immense role in the process of renewing Shostakovich's thematic material was played by the reevaluation of the traditional characteristics of

rhythm and metre. The combination of freedom of meter with rhythmic strictness was considered by Mazel to be among the most widespread means. With the aid of different metric disruptions Shostakovich introduced the most piquant and sharpest strokes into his musical themes, and created not only the "shaking up" dramaturgical effect of surprise, but also the feeling of a certain freedom. At the same time, Mazel highlighted in Shostakovich's compositions the use of the expressive possibilities of regular meter, which were directed at creating musical episodes of aggressive and mechanistic character.

These expressive means in Shostakovich's compositions were highlighted by Mazel as the ascription of *the principle of free melodic unfolding*. The scholar defined two types of the latter: powerful melodic flow, similarly to that in Tchaikovsky's music, and an almost entirely static demonstration of this principle, as in Rimsky-Korsakov's compositions. Stemming from this, Mazel disclosed the deep national roots inherent in the type of free melodic unfolding characteristic of Shostakovich's music. Mazel found visible manifestations of it in the slow movements of his symphonies, and the unusual features – in the themes with mobile and dancing characters, for example, in the Scherzo from the Seventh Symphony, which combines fluidity and clarity of metric articulation.

As examples of an opposite approach to the unending melodic development in Shostakovich's music, Mazel noted *the principle of constructing short, closed impulse-like themes*, the content of which was highly concentrated. As an example of which, the theorist cited the subsidiary theme group from the finale of the Quintet and the first theme of the primary theme group of the Fifth Symphony. The scholar thought it a paradoxical move to combine two traditional types of themes, which were showing themselves as contrasting complementary elements of the primary theme group: short, aphoristic and freely unfolding. In this combination he revealed the convergence of the *polyphonic* and the *homophonic-harmonic* principles, where the typically Bachian bright initial germ of the theme was activated to a Beethovenian intensity of development. As a result of such a change in the interpretation of the principles of polyphonic and homophonic thinking, Shostakovich's compositions acquired a dynamic renewal of *large-scale thematic structures*, on the basis of which the scholar formulated an important aesthetic principle of his music: "a special unity

of intellectualism and the most intense type of emotionalism,” where “feeling is intellectualized and refined, while thought is intensified to such a degree that it becomes an acute experience” [4, p. 77].

Having analyzed Shostakovich’s compositions, Mazel showed that his stylistic methods were connected with historically evolved musical complexes, which have acquired new meanings in his system. Due to such a generalization, the professor evaluated Shostakovich’s music as being classical in the highest connotation of this word. But what is more – having defined the artistic revelation in the sphere of Shostakovich’s music, Mazel at the end was able to carry out a full representation of his style.

Analysis of the Artistic Revelation in the Long Poem “The Bronze Horseman” by Alexander Pushkin

In his research of artistic revelation Mazel attached great importance to analysis of Pushkin’s images. The scholar traced the dynamics of their demonstration in transfiguration of reality into non-reality. In this transition from one state into another he observed the phenomenon of “going out of oneself” [according to Sergei Eisenstein’s terminology]: the “indignant” Neva overflows its granite banks, the main character, Evgeny goes insane, and the monument to the Bronze Horseman begins to move. This demonstration of how everything leaves its natural conditions was defined by Eisenstein as a “leap into the opposite” [11, p. 249]. Mazel qualified it as the combination of paradoxical antipathy and the highest naturalness.

The artistic revelation in “The Bronze Horseman” is observed by Mazel in the emotionally-psychological sphere, and the theorist disclosed it in the context of the motive, image and conception – the triad that is most characteristic for integral analysis. At its basis here lies the idea of confrontation of the personality and the government, to which the main images of the single motive (“to go out of oneself”) correspond.

As a result of this review of artistic revelation, disclosed by Mazel in various works of art, we arrive at the conclusion that the scholar established their typology in the different arts, most notably, in music:

– in the field of thematism and form (Beethoven’s compositions);

– in the sphere synthesis of various genres of professional music (Tchaikovsky operas and symphonies);

– in the interaction of professional and folk genres (Chopin’s works);

– in the field of style and stylistic elaboration (the musical compositions of Grieg and Shostakovich);

– in the area of the musically expressive means of Classical and Romantic music (Beethoven, Chopin), as well as 20th century music (Shostakovich);

– in the emotionally-psychological sphere (Chopin, Grieg, Shostakovich, as well as Pushkin).

Research of Harmony

The most important component in the method of integral analysis was the research of harmony as an integral phenomenon of music theory and music history (in his work “The Issues of Classical Harmony”). At its core lies the study of vertical chord formations, in which Mazel highlighted *the gravitating gravitation towards the tonic and qualified this as the main strain of classical tonality*, whereas the reevaluation of the authentic cadence, which that passed from its position of being the chief means of harmonic closure of musical thought to its new position of a significant tool for dynamization, was rationalized by aesthetics demands – the aspiration towards dynamic unfolding of harmonic thought. In the vertical chord formations Mazel established a strong connection of its tertial construction with suave voice leading, at the basis of which lay harmonic tension, and came to the following conclusion: *the sphere of action of the tertial principle is not limited to classical harmony, but has the ability to pass beyond it.*

Summing up the traits of Mazel artistic portrait, it becomes evident that at the core of his integral analysis lies a morphological conception of the artistic revelation in music, which stemmed from the basis of his encyclopedic knowledge and his historical-dialectic and aesthetical thought. Mazel created a system of many means of finding the artistic revelation in art works of art and presented a typology of phenomena of the human being’s inner and outer world in an integral totality, having connected it with the phenomenon of impact on the listener and having created his own model of artistic picture of the world based upon paradoxical interaction of dialectic oppositions.

NOTES

¹ L. Bezimensky writes that this campaign was being prepared back in the years of World War II (1942), “when the head of the Propaganda Administration of the Central Committee of the VKP(b) (Communist Party) G. Alexandrov and the Supervisor of one the departments of this administration, T. Zuyeva presented to the secretaries of the Central Committee of the VKP(b) A. Andreyev, G. Malenkov and A. Shcherbakov a memorandum “How to Choose and Promote Cadres in the Arts” where notice was made of “the absence of a correct and stable party line” in guidance of Soviet art on the part of the Committee of the Affairs of Art and “the perversion of the politics of choosing, promoting and bringing up the cadres,” as the result of which “non-Russians (especially Jews)” turned out to be in the leading positions of many institutions. The report mentioned the Moscow Conservatory, and the prevalence of Jews in the sphere of art criticism exerting their influence on the formation of the musical cadres. Mazel was mentioned among the most active people of non-Russian origin in the sphere of music criticism.” [cited from: 6, p. 17].

² In European musicology this idea had its own history. Hugo Riemann at the turn of the 19th and 20th centuries expressed his regret that the domains of musical theory and aesthetics coexisted separately from each other [8, p. 1260], which provided a direct impulse for Mazel’s elaboration of the given problem. At the end of the 20th

century Carl Dalhaus in his musicological analysis considered the possibility of providing argumentation over the aesthetical essence of music, which initially is contained in it [12, p. 11]. The idea of preserving the aesthetical value in musical analysis was also of interest to American music theorist Peter van den Toorn, who was concerned over the fact that the representatives of the New Musicology armed with the “new subjectivity” would “place more prohibitions over the individually aesthetical element than the positivists and formalists did before” [cited from: 10].

³ The American music scholar and slavist Richard Taruskin was of a comparable opinion [9].

⁴ It is indicative that Mazel in this analysis relies on the conception of the depicted image, which does not exclude here poly-variant interpretations of meaning. For example, in the context of the autobiographical nature of Tchaikovsky’s symphony, Marina Rytzareva brings out the hypothesis of a parallelism of the “Pathetique” with the genres of the Passions [13; 16, p. 287; 17]. In such a conception of the symphony it seems to us that the composer conveyed here a feeling, typical for him, of horror before the retribution of fate or destiny, which he associated with the image of God Sabaoth [1, p.20]. This given topos characterizes the entire first movement of the symphony.

*... живой дух живого искусства
всегда присутствует в трудах Л. А. Мазеля,
сообщая им подлинную и непреходящую ценность.*

Д. Шостакович

Становление и расцвет отечественного музыкального знания во многом связаны с именем выдающегося советского учёного Лео Абрамовича Мазеля, доктора искусствоведения, профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, заслуженного деятеля искусств РСФСР, члена Союза композиторов.

Лео Мазель происходил из старинного рода, восходившего к знаменитому философу Великого Княжества Литовского, ректору Пражской талмудической школы, главному раввину Праги, а затем Познани Мордехаю Яффе (1530–1612) (см. об этом: [6]). Мазель родился 26 мая 1907 года в Кёнигсберге. В 17 лет поступил на теоретико-композиторское отделение музыкального техникума имени А. Н. Скрябина, охотно принимавшийся весь учебный год композицией и теорией музыки. А летом 1925 года был зачислен в Московский университет. Но, несмотря на учёбу,

интересы студента постепенно смещались в сторону теории музыки. «После окончания музыкального училища, – писал Мазель, – я поступил на музыкально-научно-исследовательское отделение (МУНАИС) консерватории, добившись от Наркомпроса разрешения учиться одновременно в двух высших учебных заведениях (стипендии я не получал ни в одном из них). После окончания консерватории в 1930 г. я был принят в аспирантуру» [2]. По завершении её Мазель был удостоен степени кандидата искусствоведения за исследование, посвящённое творчеству Г. Римана, а в 1941 году получил учёную степень доктора искусствоведения за научный труд «Основной принцип мелодической структуры гомофонной темы» без защиты диссертации.

С 1931 года молодой учёный стал преподавателем Московской консерватории, где проработал более тридцати лет, с 1939 – профессором, в период с 1936 по 1941 годы – заведующим

кафедрой теории музыки Московской государственной консерватории, а во время «борьбы с космополитизмом» был уволен из консерватории «как апологет “формалистических” исканий композиторов» (Т. Курышева)¹.

О сближении теории музыки с эстетикой

В музыкознание Лео Мазель вошёл со своим собственным научным концептом – выявлением связи музыковедения с эстетикой, поскольку эстетика в то время, по его наблюдению, в большинстве своём отличалась чрезмерной отвлечённостью, а теория музыки часто носила узко ремесленный характер². Стремление сблизить теорию музыки и эстетику направило его к созданию нового для российской науки метода целостного анализа, значение которого в современном музыкознании принижается. По мнению М. Раку, «сам тип дискурса и методологический принцип, который можно обозначить как “каталогизация данностей”, ориентированы здесь на устное лекционное преподнесение, предполагающее тесный контакт со слушателями, значительную роль музыкального иллюстрирования, в конечном счете – жанр лекции-концерта, ориентированный именно на просветительскую функцию» [7]. Поэтому в связи с попыткой переосмысления этого метода он нуждается в подтверждении научности.

Разрабатывая метод целостного анализа в начале своей деятельности (1930 годы), Мазель учитывал «*взаимодействие* элементов, которое объединяет их в художественное целое и определяется общим замыслом произведения, его содержанием» [3, с. 7]. Этому способствовало введение им в свои исследования понятия «образ». В конце 1970-х годов учёный сделал акцент на выявлении в произведении *художественного открытия*, которое характеризовалось некой творческой находкой, несущей образно-выразительный смысл. Следовательно, от анализа ожидалась «не всеохватность, а новизна и целенаправленность» [5, с. 133].

Мазель находился в постоянном поиске научного метода. Процессы обоснования метода целостного анализа и его же отторжения в исследованиях Мазеля фактически шли параллельно. Развитие науки учёный видел в возможном появлении нового аналитического типа, но при условии, «если он будет подобен образцам анализа, уже признанным целостными» [там же, с. 134].

В 1990-х годах противоречивые поиски Мазеля вылились в противостояние разных школ между основоположниками целостного анализа (а также их последователями) и его антагонистами. Так, Ю. Н. Холопов подверг критике курс «Анализа музыкальных произведений», в основе которого лежал метод целостного анализа, и поставил вопрос о замене его курсом «Музыкальная форма». Тем не менее, целостный анализ становился уже эстетико-культурологическим феноменом, где *эстетическое* выступало в установлении степени художественного значения музыкально-творческих явлений, а культурологическое – в осознании широкомасштабного исторического контекста исследуемого произведения³.

Мазель о художественном открытии

Необходимым условием для целостного анализа Мазель считал выявление *художественного открытия* в музыке, которое он связывал с одним из условий художественного воздействия на человека. Суть открытия учёный сформулировал как совмещение важных, но противоречивых свойств, истоки которых видел в диалектике жизненных явлений. Один из них – *принцип множественного и концентрированного воздействия*. Он близок аналогичному принципу С. Эйзенштейна в кинодраматургии и направлен на стремление «беспощадного» внушения идеи.

Во взаимодополнении с данным принципом находился составляющий с ним фундаментальную пару симметричный принцип *совмещения функций*. С помощью взаимодействия обоих Мазель в произведении выявил такое новое качество, в котором сумма эффектов перекрывала впечатление от действия каждого принципа в отдельности.

Другой парой принципов воздействия на слушателя Мазель считал *следование инерции и её нарушение*, что способствовало воздействию музыки на слушателя на синтаксическом уровне, включавшем *строение мелодии и масштаб-тематические структуры*.

И третью пару принципов художественного воздействия на слушателя – *парадоксальную противоречивость и высшую естественность* – Мазель рассмотрел как неразрывное единство противоположностей, постоянно переходящих друг в друга.

Выявляя типы *открытия* и *художественного воздействия музыки* на слушателя, Мазель

в итоге предложил конкретные пути исследования музыки во взаимосвязи с эстетикой. Основываясь на исследовании разных типов контраста, он фактически пользовался методом целостного анализа. При этом учёный показал, что вследствие переменчивого эмоционального содержания и музыкально-выразительных средств, границы между музыкальной теорией и эстетикой были гибкими и пластичными. Изучив внутренние механизмы этих связей, Мазель в классической музыке на генетическом уровне открыл эстетические коды художественного воздействия музыки на слушателя. Как это удалось – показывают его музыкальные анализы.

Принципы выявления художественного открытия

Сонатно-симфонические циклы Бетховена

Отличительной особенностью мазелевского исследования бетховенского симфонизма явилось видение в нём процесса развития сквозь призму диалектической спирали. Её круги учёный отметил на разных уровнях формы: в пределах партии, как, например, в I части фортепианной сонаты Бетховена op. 10 № 1, которую Мазель назвал «манифестом диалектического развития»; внутри раздела сонатной формы; в масштабах всего цикла. Главную партию он рассматривал как тезис, побочную – как антитезис, её же по отношению к противоречивым элементам предшествующего развития – как функцию синтеза. Особо ему были важны такие этапы диалектического круга, как превращение тезиса в антитезис и синтез. Яркий пример – *Andante* Пятой симфонии (затаённая предсинтетическая зона перед прорывом в сферу громогласной динамики и ослепительного мажора), в котором происходит перевод героики в область лирических размышлений и драматизации лирики.

Высшим проявлением диалектичности мышления Бетховена исследователь считал включение III части (Скерцо) в единую симфоническую концепцию цикла, где оно выполняло роль предсинтетической зоны в масштабе всей формы. Её «взрывной» переход в финал (по терминологии Мазеля – «генеральный синтез»), который осуществлялся без традиционного перерыва между частями, он определил как «фундаментальное художественное открытие». В характеристике же собственно бетховенского тематизма было

выявлено три типа: 1) контрастный, 2) скрыто, или потенциально контрастный, 3) синтезирующий. Условием подобного единства у Бетховена явилось свойство его тем выражать лирические образы при помощи средств, характерных для создания героических образов. Анализ принципов бетховенского симфонизма привёл Мазеля к выявлению следующих авторских художественных открытий:

- трактовку короткого мотива судьбы как источника наивысшей выразительности, благодаря чему он приобрёл значение, близкое лейтмотиву в романтической музыке;

- создание лирических тем, предвосхитивших романтическую мелодику и принципы её развития (при достижении максимального контраста между тезисом и антитезисом);

- открытие нового типа динамического тематизма – бесконфликтного, но с устремлённым развитием;

- предвосхищение романтической одночастной формы, принципов монотематизма и расщепления в ткани произведения тематических элементов.

Раскрыв принципы диалектического мышления Бетховена, Мазель показал, что никто из предшественников композитора не реализовал логическое мышление в музыке так последовательно, убедительно и с таким динамическим размахом. Его творчество он рассматривал как целостное явление, в котором удалось типологизировать художественные открытия, обусловленные динамизированной трактовкой музыкальных средств.

В *тематизме* это были и краткие мотивы, предвосхитившие лейтмотивы в романтической музыке, и протяжённые неконтрастные мелодии – предвестники «бесконечных мелодий» Вагнера. Во взаимодействии тех и других увеличился удельный вес углублённо-психологического содержания. Отсюда и более высокий, чем у предшественников, уровень индивидуализации образов.

Художественные открытия Бетховена в *области формы* Мазель выявил, исходя из анализа его новаторской трактовки конфликтов:

- экспонирование конфликта в свёрнутом виде между тезисом и антитезисом в масштабах главной партии;

- осмысление Бетховеном лирики как равнозначного героике конфликтанта, понимание её в качестве оборотной стороны героики и средства

драматизации тематизма, выявление в ней романтических черт;

– пролонгация конфликта между тезисом и антитезисом внутри экспозиции сонатного *Allegro* и в разработке;

– обострение конфликта в момент подготовки его развязки: в заключительной партии, репризе, коде, финале, динамичном переходе III части в финал;

– достижение наивысшего конфликта во время его «взрыва»: в разработках, длительных доминантовых преддыктах перед репризой или кодой, неустойчивых разделах внутри код.

Всё это позволило Мазелю решить две взаимосвязанные проблемы, в которых он по-новому осветил творчество композитора: сущность его диалектического мышления и предвосхищение поздних стилей.

Анализ художественного открытия в Прелюдиях Ф. Шопена № 7 и № 20

Результаты поиска наиболее подходящего музыковедению анализа сказались на исследовании двух прелюдий Шопена – № 7 *A dur* и № 20 *c moll*, проведённом соответственно в 1968 и 2000 годах. Их исследование Мазель провёл с целью выявления необычного совмещения формо-содержательных функций. В рассмотрении шопеновской Прелюдии *A dur* учёного интересовало «существо образа». Проблема эта, поставленная в творчестве основоположников целостного анализа, не утратила своей остроты и в настоящее время. Образное рассмотрение шопеновских произведений, в частности, характеризует и современную зарубежную исследовательскую мысль. Так, например, Л. Крамер, изучая явление дендизма в шопеновском творчестве, встраивает его в общехудожественную концепцию композитора, основой которой становится обращение к эстетике Ш. Бодлера (ор. 59) [15].

Мазель раскрыл в Прелюдии *A dur* Шопена сплав танцевальности и поэтизирующего её аккордового склада, истоки которого он обнаружил в одной из разновидностей старинного прелюдирования. Их интеграция, по наблюдению учёного, осуществилась в главной находке прелюдии – повторяющейся двуктной «мелоритмофактурной формуле», которую он связал не только с мягкими танцевальными движениями, но и с изящными жестами. Проанализировав в прелюдии совмещение принципов дробления и

суммирования (и шире – претворения традиций построения квадратных периодов повторного строения) Мазель убедительно обосновал образное содержание пьесы, где интимно-лирическое высказывание сочеталось с чертами танцевального жанра, имевшего здесь соприкосновение и со светскими, и с деревенскими мазурками Шопена.

При анализе Прелюдии Шопена № 20, выявляя принципы несовместимых свойств, Мазель действительно обошёлся без понятия «образ», но заменил его понятием характера прелюдии, то есть ничем иным, как образом: «траурно-торжественным, скорбно-величественным». На этой основе он сформулировал *шопеновское* открытие: совмещение функциональной гармонии с чертами свойственной античному искусству квантитативной, времяизмерительной ритмики, что дало возможность объяснить «зримый жанровый облик пьесы» (то есть образ) как «замедленное траурно-торжественное шествие с дискретными сменами поз» (и снова образ, даже образная композиция).

Художественное открытие в двух прелюдиях Шопена Мазель в целом выявил в жанровой сфере и области музыкально-выразительных средств.

Анализ художественного открытия в «Ноктюрне» Э. Грига

Особенность исследования Ноктюрна Грига (ор. 54 № 4) заключается в своеобразном двойном сравнительном анализе – стиля и образного содержания музыки. Объединяющим звеном здесь явилась главенствующая интонация, в основе которой лежит типично григовский оборот, построенный на нисходящем движении вводного тона к V ступени лада. В области стилистических черт Мазель считал её не только фольклорной деталью, но и своеобразной «национальной эмблемой композитора». Опираясь на исследование Курта, усмотревшего в григовской гармонии объединение европейской романтической и национально-норвежской тенденций, Мазель, исходя из терцовой интонации Грига в мелодике, раскрыл фольклорную природу характерных для него гармоний большого септаккорда, нонаккорда и ундецимаккорда. Эти гармонии он связал с передачей народно-сказочных образов и вместе с тем – с образами одухотворённой природы.

В результате этих наблюдений было выявлено художественное открытие, которое автор

считал одним из наиболее актуальных в музыкальной эстетике. Оно лежало в области разграничения сфер выразительности и изобразительности. Первая, по наблюдению Мазеля, раскрывалась посредством вагнеровской трактовки малого вводного септаккорда – «аккорда томления», поддерживавшего певучие мелодические фразы с тристановскими восходящими задержаниями (об этом см.: [14]). Наряду с «мотивом томления» Мазель также выделил связанный с доминантовой гармонией «мотив упоения». Изобразительность же у Грига конкретизирована «птичьими» трелями и тремоло.

Тем самым Мазель в анализе Ноктюрна Грига показал художественные открытия в области стиля (совмещение позднеромантического и импрессионистского стиля с фольклорными элементами), а также в образно-эмоциональной сфере (совмещение принципов лирической выразительности с рельефной изобразительностью).

Выявление художественного открытия в музыке П. И. Чайковского

Художественное открытие в произведениях Чайковского Мазель обнаружил в феномене взаимопроникновения театральных и симфонических принципов. В их исследовании была определена сущность классической оперной партии и специфические методы её развития: *интегрирующий* – создание новой темы с непрерывным её обновлением, и *дифференцирующий* – с выделением разных элементов темы. Первый у Чайковского направлен на обнаружение интенсивного развития характеров, поэтому Мазель трактовал его как основной. В разработке I части Шестой симфонии он обособил в качестве этапных проявлений интегрирующего метода две близко расположенные кульминации. Считая это явление открытием в сонатной форме, он дал ему эстетическую оценку. Первую кульминацию – вершину драматического действия – он определил как катастрофу в жизни героя, вторую – логически-смысловую – как трагический монолог-резюме⁴. Всю последующую музыку данной части – как послесловие, наполненное возможными аналогиями.

Выявленные в симфоническом стиле Чайковского две тенденции интегрирующего метода – выстраивание тематически более или менее самостоятельных эпизодов в единую драматургию образа и способность мотивов

приобретать различные характеры – оказались двумя взаимодополняющими сторонами оперных влияний.

Соответственно диалектическим методам анализа музыковед рассмотрел и обратные связи оперы с симфонией – влияние сонатных принципов на оперу, в чём проявились принципы дифференцирующего метода. На примере сцены Лизы и Германа в конце II картины он показал, как в условиях оперы представлены все основные образы, утвердившиеся в первых частях симфоний Чайковского. В связи с этим Мазель раскрыл предпосылки влияния сонатных принципов на построение оперной сцены и необычные для сонатных *Allegri* масштабные соотношения драматических и лирических образов, где лирическая «побочная партия» заведомо преобладала над «главной».

Главной партией в опере «Пиковая дама» Мазель видел вступительный речитатив Германа, «две побочные» – тему любви и ариозо Германа. Функцию заключительной партии в I картине выполняла тема, построенная на материале «второй побочной», но в мажорном ладу. Роль разработки, в которой происходило вторжение злых сил, играл эпизод появления Графини, а после её ухода наступала динамизированная реприза. В ней раскрывалось душевное смятение Германа, звучал жизнеутверждающий мажорный вариант «первой побочной» и «заключительной».

Таким образом, мазелевское исследование взаимопроникновения различных жанровых черт в «Пиковой даме» и Шестой симфонии направлено на выявление *художественного открытия* в опере, которое было непосредственно связано с обнаружением в ней сонатно-симфонических принципов развития.

Исследование художественных открытий в музыке Д. Шостаковича

Музыку Дмитрия Шостаковича Мазель исследовал, исходя из понимания новой стилиевой системы, сформировавшейся в области выразительных средств старой. Причину появления в искусстве новаторских приёмов, которые истолковываются со временем как традиционные, а старые как экстраординарные, Мазель видел в воплощении необычного образного содержания. Важная роль в нём отводилась переосмыслению протяжённости кантилены, где систематизировались необычные, остроэкспрессивные

широкие ходы в одном направлении. С их помощью композитор передал разные грани лирико-драматической образности.

Вместе с тем Мазель показал, как Шостакович преобразовал элементарные мотивы-попевки в небывалые по концентрации эмоционально-смыслового содержания мотивы, представляющие образно-смысловые единицы музыкальной речи Шостаковича. В их настойчивом возвращении к одному и тому же звуку композитор передал и напряжённую мысль, и широкий спектр эмоциональных состояний, связанных с образами преодоления и сочетающихся у Шостаковича «с особой “тяжкостью” вокально-речевых интонаций» [4, с. 45].

Большое внимание в творчестве Шостаковича Мазель уделил *ладово-гармоническому* содержанию мелодики. В качестве одной из особенностей он выделил интонационное обогащение ладов в результате их различных сочетаний: старинных ладов с гармоническими особенностями джазовой музыки, мажора с элементами других ладов (дорийского, миксолидийского в коде I части Седьмой симфонии). Такой мажор Мазель расценил как современный, значительно отличавшийся от романтического. Особым достижением Шостаковича он считал углубление и обострение минорной выразительности, в частности, фригийского лада, в котором могли быть понижены почти все ступени. Таким образом, гармония, с помощью которой выполнялись технические задачи, в то же время оказывалась ещё и красочным средством. Подобное совмещение функций в музыкальном языке Шостаковича Мазель квалифицировал как своеобразный источник «собственного гармонического света» [там же, с. 51].

Большую роль в обновлении тематизма у Шостаковича сыграло переосмысление традиционных свойств *метра* и *ритма*. К числу наиболее общих Мазель отнёс сочетание метрической свободы и ритмической строгости. С помощью различных метрических перебоев у Шостаковича в тему внедрялись пикантные и острые штрихи, создавался не только «встряивающий» драматургию эффект неожиданности, но и ощущение некой свободы. Вместе с тем Мазель выявил у композитора использование выразительных возможностей равномерного метра, направленные на создание эпизодов наступательного, механистического характера.

Отмеченные выразительные средства в творчестве Шостаковича Мазель определил как атрибуцию *принципа свободного мелодического развёртывания*, в котором он выявил два вида: мощный разлив мелодии, как у Чайковского, и почти статический её показ, как у Римского-Корсакова. Исходя из этого, Мазель раскрыл национальную почвенность характерного для Шостаковича типа свободного развёртывания. Она была найдена в медленных частях, и что необычно – в темах подвижно-танцевального характера, например, в Скерцо из Седьмой симфонии, где текучесть сочеталась с ясностью метрического членения.

В качестве противоположного непрерывному развитию мелодии у Шостаковича Мазель отметил *принцип построения коротких, замкнутых тем-импульсов*, по содержанию сильно концентрированных. Как пример аналитик привёл побочную партию из финала Квintета и первую тему главной партии Пятой симфонии. Парадоксальным он считал совмещение двух исторически сложившихся типов тем, выступавших в качестве контрастно-дополняющих элементов главной партии: коротких, афористических и свободно развёртывающихся. В этом совмещении он выявил взаимопроникновение *полифонических* и *гомофонно-гармонических принципов*, где типично «баховское» яркое начальное ядро темы активизировано до бетховенской интенсивности развития. В результате такой перемены в трактовке принципов полифонического и гомофонного мышления у Шостаковича произошло динамическое обновление *масштабно-тематических структур*, что привело к формулировке важного эстетического принципа его творчества: «особое единство интеллектуализма и напряжённого эмоционализма», где «чувство интеллектуализировано и утончено, а мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием» [там же, с. 77].

Проанализировав творчество Шостаковича, Мазель показал, что его стилистические приёмы были связаны с исторически сложившимися музыкальными комплексами, приобретшими в его системе иное значение. Благодаря такому обобщению, искусство Шостаковича было квалифицировано как классическое в наивысшем смысле этого слова. Но главное, выявив художественные открытия в области стилистики Шостаковича, Мазель в конечном итоге смог составить полную картину его стиля.

Анализ художественного открытия в произведении А. С. Пушкина «Медный всадник»

В мазелевских исследованиях художественного открытия важную роль играл анализ пушкинских образов. Учёный проследил динамику их показа в перевоплощении из реальной плоскости в ирреальную. В таком переходе одного состояния в другое он видел явление «выхода из себя» (термин С. Эйзенштейна): «возмущённая» Нева выходит из гранитных берегов, сходит с ума Евгений, начинает двигаться памятник – Медный всадник. Подобный показ выхода из своего естественного состояния Эйзенштейн определил как «скачок в противоположность» [11, с. 249]. Мазель же квалифицировал его как сочетание парадоксальной противоречивости и высшей естественности.

Художественное открытие в поэме «Медный всадник» было выявлено в эмоционально-психологической сфере при раскрытии её в контексте характерной для целостного анализа триады мотив – образ – концепция. В её основе здесь находилась идея противостояния личности и государства и соответствующие ей образы единого мотива («выхода из себя»).

Обзор художественных открытий, выявленных Мазелем в произведениях, позволяет сделать вывод о том, что учёный типологизировал их в разных областях и явлениях искусства, прежде всего, музыкального:

- области музыкального тематизма и формы (творчество Бетховена);
- синтезе жанров профессиональной музыки (оперы и симфонии Чайковского);
- взаимодействию профессиональных и народных жанров (произведения Шопена);
- сфере стилистики и стиля (сочинения Грига, Шостаковича);
- области музыкально-выразительных средств классической и романтической музыки

ки (Бетховен, Шопен), а также музыки XX века (Шостакович);

– эмоционально-психологической сфере (Шопен, Григ, Шостакович, а также Пушкин).

Исследование гармонии

Важной составляющей в методе целостного анализа Мазеля явилось его исследование гармонии как целостного музыкально-теоретического и исторического явления (см. монографию «Проблемы классической гармонии»). В центре его находилось изучение аккордовой вертикали, где Мазель выделил *доминантовые тяготения в тонику и квалифицировал их как главный нерв классической тональности*, а переосмысление автентического оборота, который из главного средства гармонического завершения музыкальной мысли превратился в важнейшее средство динамизации, аргументировал эстетическими требованиями – стремлением к динамичному развёртыванию гармонической мысли. Мазель установил связь терцового строения аккордовой вертикали с плавным голосоведением, в основе которого лежало секундовое тяготение, и пришёл к важному выводу: *сфера действия терцового принципа не ограничена классической гармонией, а выходит за её пределы*.

Из приведённого обзора становится очевидным, что в основе целостного анализа лежала морфологическая концепция художественного открытия в музыке, которая выростала на фундаменте энциклопедических знаний и сформированного на их базисе историко-диалектического и эстетического мышления учёного. Систематизировав различные способы нахождения художественного открытия, Мазель типизировал явления внутреннего и внешнего мира человека в единой целостности, связал её с феноменом воздействия на слушателя и создал свою собственную модель художественной картины мира, основанную на парадоксальном взаимодействии диалектических оппозиций.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Л. Безыменский пишет, что эта кампания зародилась уже в годы войны (1942), «когда начальник Управления пропаганды ЦК ВКП(б) Г. Александров и заведующая отделом этого управления Т. Зуева

представили секретарям ЦК ВКП(б) А. Андрееву, Г. Маленкову и А. Щербакову докладную записку “О подборе и выдвижении кадров в искусстве”, где отмечалось “отсутствие правильной и твёрдой

партийной линии” в руководстве советским искусством со стороны Комитета по делам искусств и “извращении политики в деле подбора, выдвижения и воспитания” кадров, в результате чего во главе многих учреждений оказались “нерусские люди (преимущественно евреи)”. В записке упоминалась и Московская консерватория, и преобладание евреев в музыкальной критике, оказывающей влияние на формирование музыкальных кадров. Среди наиболее активно выступающих в печати нерусских критиков назывался и Мазель» (цит. по: [6, с. 17]).

² В зарубежном музыкознании эта идея имеет свою историю. Г. Риман на рубеже XIX–XX века высказал сожаление об изолированном сосуществовании музыкальной теории и эстетики [8, с. 1260], что явилось непосредственным импульсом к мазелевской разработке данной проблемы. В конце же XX века К. Дальхауз в музыковедческом анализе наиболее ценным считал возможность аргументировать эстетическую сущность музыки, которая изначально содержалась в ней самой [12, S. 11]. Мысль о сохранении эстетической ценности в исследова-

нии музыки волновала и американского учёного П. ван ден Турна, который был обеспокоен тем, что вооружённые «новой субъективностью» представители так называемого Нового музыковедения наложат на «индивидуальное эстетическое ещё больше запретов, чем это сделали позитивисты и формалисты» (цит. по: [10]).

³ Близкой позиции придерживается и современный американский музыковед-славист Ричард Тарускин [9].

⁴ Показательно, что Мазель в этом анализе опирается на понятие художественного образа, который не исключает здесь многовариантных толкований смысла. М. Рыцарева, например, в контексте автобиографичности симфонии Чайковского выдвигает гипотезу о параллелизме «Патетической» с жанром Пассионов [13; 16, р. 287; 17]. В такой концепции симфонии нам представляется, что композитор передал здесь характерное для него чувство ужаса перед возмездием судьбы, фатума, которые ассоциировались у него с образом Бога Саваофа [1, с. 20]. Данный топос характеризует всю I часть симфонии.

REFERENCES

1. Konson G. R. *Obraz fatuma v Uvertyurefantasii «Romeo i Dzul’etta» P. I. Tchaikovskogo kak nositel’ lichnostnogo katastrofizma* [The Image of Fate in P. I. Tchaikovsky’s Overture-Fantasy “Romeo and Juliet” As the Bearer of Personal Catastrophism]. *Problemy muzykal’noj nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 4, pp. 15–24.
2. Mazel’ L. A. *Iz vospominaniy o P. S. Urysonе* [From the Memoirs about P. S. Uryson]. URL: <http://www.ihst.ru/projects/sohist/papers/viet/1998/4/62-65.pdf>. (07.07.2016).
3. Mazel’ L. A. *Issledovaniya o Chopene* [Research Works on Chopin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 248 p.
4. Mazel’ L. A. *Nablyudeniya nad muzykal’nym yazykom Shostakovicha* [Observation of the Musical Language of Shostakovich]. *Mazel’ L. A. Etyudy o Shostakoviche: stat’i i zametki o tvorchestve* [Mazel L. A. Études about Shostakovich: Articles and Notes about his Oeuvres]. Moscow, 1986, pp. 33–82.
5. Mazel’ L. A. *Tselostnyy analiz – zhanr preimushchestvenno ustnyy i uchebnyy* [The Integral Analysis – Mostly a Verbal and Educational Genre]. *Muzykal’naya akademiya* [Musical Academy]. 2000, No. 4, pp. 132–134.
6. Mochalova V. *Litvaki iz roda Mordekhaiya Yaffe: popytka genealogii* [Lithuanians from the Family of Mordechai Yaffe: an Attempt of Establishing a Genealogy]. URL: www-bcf.usc.edu/~alik/rus/review/Mazel_litvaki.doc. (07.07.2016).
7. Raku M. G. *Sotsial’noe konstruirovaniye «sovetskogo muzikovedeniya»: rozhdeniye metoda* [The

Social Construction of “Soviet Musicology”: Birth of a Method]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literature Survey]. 2016, No. 1 (137). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6999#sthash.m7MHQ55C.dpuf>. (13.07.2016).

8. Rimann G. *Muzykal’nyy slovar’* [Riemann H. Musical Dictionary]. Translated from the German by B. Jurgenson; Complementary translation and edition by Y. Engel. Moscow: P. Yurgenson, 1901. 1536 p.

9. Taruskin R. *Ya privyk k negativnym kommentariyam. Vydayushchiysya zapadnyy slavistoved o posledstviyakh «zheleznogo zanesa» i chitabel’nom muzykovedenii: interv’yu ot 11.11.2011* [I Got Used to Negative Comments: The Outstanding Western Slavist-Musicologist on the Topic of the Consequences of the “Iron Curtain” and Readable Music Studies: Interview from 11/11/2011] / O. B. Manulkina. URL: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/31783/?expand=yes#expand. (22.07.2016).

10. Khannanov I. D. *Retsenziya* [Review] (Lawrence Kramer. Musical Meaning. Toward a Critical History. Berkeley and Los Angeles: UC Press, 2002). *Siniy Divan* [Blue Couch]. URL: <http://sd3rez4.htm>. (23.07.2016).

11. Eisenstein S. M. *Organichnost’ i pafos v kompozitsii fil’ma «Bronenosets “Potyomkin”»* [The Organic Nature and the Pathos in the Composition of the Film “The Battleship ‘Potyomkin’”]. Eisenstein S. M. *Izbrannye stat’i* [Selected Articles]. Editor-Compiler, Annotation of Articles and Notes by R. N. Yurenev. Moscow, 1956, pp. 243–251.

12. Dahlhaus C. *Analyze und Werturteil* [Analyze and Value Judgment]. Mainz: Schott, 1970. 167 S.



13. Helmers R. Tchaikovsky's 'Pathétique' and Russian Culture. By Marina Ritzareva. *Music and Letters*. 2015. 96 (2), pp. 287–289. doi: 10.1093/ml/gcv027.
14. Holth B. German Influences in the Development of the Norwegian Classical Music Tradition. *Fontes Artis Musicae*. 2014. Volume 61. Issue 1, pp. 42–47.
15. Kramer L. Chopin's Rogue Pitches: Artifice, Personification, and the Cult of the Dandy in Three Later Mazurkas. *Nineteenth Century Music*. 2012. Volume 35. Issue 3, pp. 224–237.
16. Ritzareva M. *Tchaikovsky's Pathétique and Russian Culture*. Farnham: Ashgate, 2014. 169 pp.
17. Sheinberg E. Min-Ad. *Israel Studies in Musicology Online Review*. 2014. Volume 2. URL: <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/14/Sheinberg-Ritzarev.pdf>. (30.10.2016).

ЛИТЕРАТУРА

1. Консон Г. Р. Образ фатума в Увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского как носитель личностного катастрофизма // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 15–24.
2. Мазель Л. А. Из воспоминаний о П. С. Урысоне. URL: <http://www.ihst.ru/projects/sohist/papers/viet/1998/4/62-65.pdf>. (Дата обращения: 07.07.2016).
3. Мазель Л. А. Исследования о Шопене. М.: Сов. композитор, 1971. 248 с.
4. Мазель Л. А. Наблюдения над музыкальным языком Шостаковича // Мазель Л. А. Этюды о Шостаковиче: статьи и заметки о творчестве. М., 1986. С. 33–82.
5. Мазель Л. А. Целостный анализ – жанр преимущественно устный и учебный // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 132–134.
6. Мочалова В. Литваки из рода Мордехая Яффе: попытка генеалогии. URL: http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/review/Mazel_litvaki.doc. (Дата обращения: 07.07.2016).
7. Раку М. Г. Социальное конструирование «советского музыковедения»: рождение метода // Новое литературное обозрение. 2016. № 1 (137). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6999#sthash.m7MHQ55C.dpuf>. (Дата обращения: 13.07.2016).
8. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с нем. Б. Юргенсона; пер., доп., ред. Ю. Энгеля. М.: П. Юргенсон, 1901. 1536 с.
9. Тарускин Р. Я привык к негативным комментариям. Выдающийся западный славист-музыковед о последствиях «железного занавеса» и читабельном музыковедении: интервью от 11.11.2011 / О. Б. Манулкина. URL: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/31783/?expand=yes#expand. (Дата обращения: 22.07.2016).
10. Ханнанов И. Д. Рецензия (Lawrence Kramer. *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Berkeley and Los Angeles: UC Press, 2002) // Синий Диван. 2003. № 3. URL: <http://sinijdivan.narod.ru/sd3rez4.htm>. (Дата обращения: 23.07.2016).
11. Эйзенштейн С. М. Органичность и пафос в композиции фильма «Броненосец "Потёмкин"» // Эйзенштейн С. М. Избранные статьи / ред.-сост., автор ст. и прим. Р. Н. Юренев. М., 1956. С. 243–251.
12. Dahlhaus C. *Analyse und Werturteil*. Mainz: Schott, 1970. 167 S.
13. Helmers R. Tchaikovsky's 'Pathétique' and Russian Culture. By Marina Ritzareva // *Music and Letters*. 2015. 96 (2), pp. 287–289. doi: 10.1093/ml/gcv027.
14. Holth B. German Influences in the Development of the Norwegian Classical Music Tradition // *Fontes Artis Musicae*. 2014. Volume 61. Issue 1, pp. 42–47.
15. Kramer L. Chopin's Rogue Pitches: Artifice, Personification, and the Cult of the Dandy in Three Later Mazurkas // *Nineteenth Century Music*. 2012. Volume 35. Issue 3, pp. 224–237.
16. Ritzareva M. *Tchaikovsky's Pathétique and Russian Culture*. Farnham: Ashgate, 2014. 169 pp.
17. Sheinberg E. Min-Ad // *Israel Studies in Musicology Online Review*. 2014. Volume 2. URL: <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/14/Sheinberg-Ritzarev.pdf>. (Дата обращения: 30.10.2016).

The Artistic Revelations of Leo Mazel

The article is devoted to one of the founders of Russian musicology, Leo Abramovich Mazel. Together with his colleagues, Victor Tsukkerman and Iosif Ryzhkin, the scholar introduced into musicology the universal method of integral analysis of artistic texts, which has played an immense role in Russian musical scholarship. Having brought together the fields of aesthetics and music theory, he studied the inner mechanisms of their connections, having revealed the aesthetic principles of artistic impact of music on the listener. Nonetheless, the formation of this method on the part of Mazel was not a monosemantic process. Paradoxically, its foundations and repudiations in the research of the scholar were asserted in a parallel manner. This phenomenon testifies to the fact that he was always engaged in a constant search for scholarly methodology for cognition of the essence of artistic texts. As a result his search led to a new understanding of the method of integral analysis, which helped Mazel solve the main task standing before the researcher – to disclose the artistic revelation in music. Having systematized the various means of its discovery,

the scholar typified the phenomena of the human being's inner and outer world in a single entirety and connected it with the communicative principles of music, having shown in total the specimens of his vision of the world, based on a paradoxical interaction of dialectic oppositions.

Keywords: Mazel, music theory, integral analysis, the musical image, motive, artistic discovery, content and form in music.

Художественные открытия Л. А. Мазеля

Статья посвящена одному из основоположников российского музыкознания Л. А. Мазелю. Наряду со своими коллегами (В. А. Цуккерманом и И. Я. Рыжким) учёный ввёл в музыкальную науку универсальный метод целостного анализа художественных текстов, сыгравший в ней большую роль. Сблизив эстетику и теорию музыки, он изучил внутренние механизмы их связей, открыл эстетические принципы художественного воздействия музыки на слушателя. Однако становление этого метода у Мазеля не было однозначным. Парадоксально, что его обоснование и отторжение в исследованиях учёного фактически шло параллельно. Такое явление свидетельствует о том, что он находился в постоянном поиске научной методологии для познания сущности художественных текстов. В результате поиск привёл к новому осмыслению метода целостного анализа, позволившему Мазелю решить главную задачу, стоявшую перед исследователем – выявить художественное открытие в музыке. Систематизировав различные способы его обнаружения, учёный типизировал явления внутреннего и внешнего мира человека в единой целостности и связал её с коммуникативными принципами музыки, показав в итоге образец своего видения мира, основанного на противоречивом взаимодействии диалектических оппозиций.

Ключевые слова: Мазель, теория музыки, целостный анализ, музыкальный образ, мотив, художественное открытие, содержание и форма в музыке.

Grigory R. Konson

ORCID: 0000-0001-7400-5072

Dr. Sci. (Arts),

Head of Department of Applied Doctoral Studies
and Preparation of Research Assistants,
Professor at the Department of Sociology
and Philosophy of Culture

E-mail: gkonson@yandex.ru

Rossiyskiy gosudarstvennyy sotsial'nyy
universitet

Russian State Social University

Moscow, 129226 Russian Federation

Консон Григорий Рафаэлевич

ORCID: 0000-0001-7400-5072

доктор искусствоведения,

начальник отдела прикладной докторантуры
и подготовки научных кадров в докторантуре,
профессор кафедры социологии
и философии культуры

E-mail: gkonson@yandex.ru

Российский государственный социальный уни-
верситет

Москва, 129226 Российская Федерация



BESLAN G. ASHKHOTOV
Northern Caucasus State Institute of Arts



UDC 781.7

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.117-124

THE TRADITION OF POLYPHONIC SINGING OF THE ADYGHES*

The living environment of any people is remarkably reflected in the formation of its culture, affecting indelible characteristic features of singularity and inimitability. The Adyghes (a name which the present-day Kabardinians, Adygheians, Circassians and Shapsugs label themselves) are the indigenous peoples of the Caucasus, who prior to the 20th century were called *Circassians* all over the world. During the course of their entire history they lived in the surroundings of high mountains, wooded foothills, stormy rivers and waterfalls, which originated from the snowy heights of Mount Elbrus (Oshkhamakho), the highest mountain in Europe, and subsequently dissipated into the colorful valleys and black-earth fields. Such a picture of a habitation has impacted in an original way the singularities of the indigenous people's worldviews, having determined the contours of their ethnic distinctive characters and value-related notions.

Thus, in the traditional culture of the Adyghes the greatest significance has been held by the correlation of the Summit and the Base (the vertical), which defines the content and character of the ethnic culture, in which people's behavior, based on their sex and age, was conducive to shaping mutual relationships of ceremony and etiquette. At that, an important organizing component has been formed by the cult of seniority. Regardless of social status, a person's advanced years, life experience and wisdom have provided him with indisputable social authority, love and respect.

Reflecting the geo-landscape peculiarities of the Caucasus, the folk architecture of most of its peoples likewise possessed a cone shape of its turret, imitating the silhouettes of its mountains, whereas the typical female clothing, starting with the cuspidate hat, freely fell in a downward direction, as if depicting a mountain waterfall. Up to the present time in the everyday speech of the Adyghes the question of a person's health, how things were

going, or what was new in life and in the family, was expressed by the word combination of "*daué fyshyt*," which is literally translated as "*how are you standing*." And when the Adyghes part with each other with good wishes, their essence is expressed in a similarly generalized way in the phrase "*uzynsheu fyshyt*" (literally: "*you stand healthy*").

The specificity of the national self-consciousness and self-expression of the Adyghes, the cultural norms crystallized throughout many centuries and in many ways predetermined by the picture of their native land, also have exerted an impact on their folk musical art. First of all, a comparative reflection may be discerned in the structure of the solo-and-group singing, which presents the basis of the polyphonic musical thinking of the Adyghes. The standard texture of the collective singing is comprised of two lines – the improvisational solo melody of the soloist, in which the verbal text of the song is pronounced, and the choral accompaniment, either in unison or doubled in octaves (more rarely – in perfect fifths), based on sturdy refrain-like word-formations, such as *oira*, *oirada*, etc. These two strata, present in vertical connection with each other, create a volumetric domain of sound and timbre, in which the high- and low-register sounds of male voices are harmoniously combined.

The sturdy character of this kind of singing performance is preserved at all the stages of the folk musical activities of the Adyghes, determining the characteristic stylistic form of self-expression in the music pertaining to oral tradition. Therefore the combined (solo-and-group) music-making, presenting the manifestation of the specificity of the Adyghes' folk musical thinking, is most frequently found in important multi-stage genres: ancient ritual-mythological songs (addressing the patrons of the forest, hunting, water and lightning – *pschymezytkh'e*, *daüschdzherdzhiiy*, *h'entseguasché*, *schyblé*, *udzh*, *psyheg'é*), wedding songs (*nysasché uéred*), epic (*nart pshynal'é*), historical-heroic

* Translated by Dr. Anton Rovner.

(*l'ykh'uzh uéred*) and lyrical-epic (*tkh'éüsykhafé uéred, g'ybzé*) songs.

The ritual calendar-agricultural and family-household genres generally are characterized by the form of antiphonal performance, and only a few of them are performed in the texture of bourdon polyphony (such as the round song-dance performed while dancing around a person struck by lightning (*schybléüdzh*), or the vocal-instrumental song-procession along a river during a search for the body of a drowned person (*psyheg'é*).

In the wedding ritual, with the exception of the solo songs of magnification of the bride and bridegroom, all the other songs have either an antiphonal or a bourdon statement of the solo-and-group singing. Traditionally during weddings festive songs of magnification were sung prior to the arrival of the bride into the house of the bridegroom, during the entire trip of the wedding procession and during the bride's entry into the house of the bridegroom; but also humorous "accusatory" songs about the skills and proficiency of the bride, endowed with an ambivalent semantic message, were also sung then.

The epic songs (songs about the Narts or the Nartian *pshinatli*), which appeared during the 2nd century BC, narrate about the early stages of formation of ethnic communities on the Caucasus mountains, while the main characters of the songs (the forefathers of the Adyghe) by demonstrating their fortitude, bravery and energy express the ethical and aesthetical foundations of the etiquette forms of behavior in mutual relations of people, who would later provide sturdy support for the traditional culture of the Adyghe. Having traversed a lengthy historical path of development, the Nartian *pshinatli* have survived until the present day, and some of them have been broadly circulated (such as the songs about Sysoruko, Badynoko, Lashin, etc.). They are for the most part performed in the manner of solo-and-group singing in a bourdon texture. In some cases, when the coherent ensemble of the music-making group is joined by an experienced performer on the *shikapshin* (a bowed string instrument), there is an addition of an instrumental accompaniment, which considerably enriches the texture of the song in terms of rhythm and intonation.

The most productive genre of Adyghe folk music is the historical-heroic song of the time period from the 15th to the 19th centuries, which recounts in a broad and diverse manner the most important events of the history of the people, their struggle against outside forces, and the complex relations within the

society itself. In correspondence with the dramatic character of the period of time described and the psychological aspect of the content of the subject, the solo-and-group singing is complexified by means of expansion of the line of the bass voice, demonstrating the different varieties of the bourdon texture.



Photo 1. Ensemble of the Adyghe Song "Badynoko" – a Winner of the International Competition-Festival "Voices of the Golden Steppe" (Astrakhan, Russia). Beslan Ashkhotov, Artistic Director

The title "lyrical-epic" in the classification of Adyghe songs is perceived to be quite approximate, since, on the one hand, the content of the song may be of a historical character (frequently devoted to real people and concrete events). On the other hand, it contains female motives, with their extreme emotionality (incidentally, similarly to male motives), dramatic collisions and tragic events, and they call for a more dramatic type of performance. In both versions, the lyrical-epic songs, carrying the functions of lament, purification (the recovery of one's status-quo) and mourning of one's fate, are performed in the manner of solo-and-group singing.

Up until the late 19th century, most of the folk song genres of the Adyghe were sung by men. Exceptions were made only by songs of the family-household type, which were sung by women. Such allocation of folk song genres by sex and age corresponded to the ethnic traditions which were established throughout the ages. The given social factor predetermined the domination of the male element in the Adyghe musical folklore, and in general this folk music was of a reserved and harsh character, corresponding to the mountaineers' etiquette norms of social behavior.

For a fuller perception of the solo-and-group singing of the Adyghe, let us cite a fragment of the memoirs of the participant of the Caucasus War, Englishman James Bell, who visited the land of the



Adyghes in 1837–1830. The author describes how a man “started singing in a falsetto voice in a very fast recitative,” then the solo singing was joined by four adult men, who “added a few beautiful voices of the tenor or the bass, resembling the surging or falling sounds of an organ... I found this music full of novelty, romanticism, and exceedingly melodic” [6]. This description bears witness to the sensual-emotional impact exerted on a foreign visitor by this exotic music of the mountaineers.

The collective singing of the Adyghes pertains to the bourdon type of polyphony. The lower stratum in the texture of Adyghe songs, literally coinciding with the meaning of the French term of bourdon (*thick bass*), always provides a steady foundation for a freely descending recitative part of the soloist. The bass part, depending on the differences of timbre in the voices of the chorus members, may be stated either in unison or in octaves (more rarely in perfect fifths)¹.

However the bass stratum in the Adyghe polyphonic songs does not fit into the framework of the stereotypically perceived form of the bourdon as a continuous line of choral texture, not changing in its pitch. The bourdon in Adyghe songs, in correspondence with the cascade of melodic phrases of descending direction of motion in the solo voice, gradually becomes displaced in a downward motion, broadening its sound structure of rhythmically consistent tones. Therefore, the bass line in Adyghe music of the oral tradition may be labeled as *movable bourdon*.

In the multiple-path correlation of strata in the solo-and-group singing of the Adyghes a contrasting juxtaposition of timbre and tessitura intonations occurs, whereas their noticeably withdrawn connection produces an echo-like, sound-reflecting effect. At that, the combination of the contrasting registers of the solo part (which, as a rule, is performed by a tenor or high baritone) with the line of the choral accompaniment (in the folk terminology – *yezʹh ’u*) endows the song with a declamatory-pathetic character.

The Adyghe type of the solo-and-group form of performance of songs differs noticeably from the analogous types pertaining to the other peoples of the Caucasus. This exceptional quality is stipulated by the strengthening of the role of the bourdon-sounding voice part (*yezʹh ’u*) in the overall song of the Adyghe song. The gradual shifts of the pitches in the lower stratum and, what is important, the absence of a verbal text in the bass part, leads to

rhythmic stability, acquiring an individual character. At that, the changes of rhythm and intonation take place most frequently in the concluding phrase of the *yezʹh ’u*. Such a changeable bass line is present mainly in the historical-heroic songs.

In most instances the song strophe, comprised of two to four phrases flexible in their melodicism and equivalent in their size, is built on variant repetition of separate constructions. An exception in this case too is presented by the historical-heroic songs. In them the melo-strophe consists more frequently of different-sized melodic constructions in the solo part in the concluding phrase of the choral accompaniment. This is connected with the special logic of narration in these songs. As a rule, the solo initial tune features the statement of the opening tune – a stable thematic unit, which is followed by the entry of the male chorus, intoning a continuous tone of one of the typical bourdon formulas. Later on, against the background of the unfolding bass bourdon development the soloist sings new melodic constructions elaborating the initial thematic unit. In conclusion of the song strophe, the male chorus performs a rhythmically and intonationally developed tune of a conclusive character.

In such a way the peculiarity of the texture of the Adyghe historical-heroic song is expressed in a coordinated connection of all the events – the beginning, the development and the conclusion, – which produces the integrity and completion of the narration. This kind of inner structure of the song’s melody comes closer to through form. The polyphonic texture itself is based on contrasting juxtaposition between the solo and the choral parts through their harmonious combination.

The examined structure of the music of oral tradition is determined by the roles and meanings of the song genres in the lives of the Adyghes. Since they did not possess their own writing until the late 19th centuries, one of the forms of transmission of their historical past, heroic deeds, and the mental moral-ethical qualities of the best representatives of the people was entrusted to folksong. Therefore an extremely respectful attitude and overall love for the folk music legacy and for the storytellers and songmakers were of an undoubted nature.

The people had a firm conviction that the musical text of a folksong could not contain any corrupted information. This thesis may be vindicated by the special mission in the greatest part of the majority of the historical-heroic and lyrical-epic songs, which

possess the functional meaning of clearing the protagonists of the songs from underserved social slander, calumny and various accusations, which are incompatible with the rules of traditional etiquette. In other words, in his clearing songs the status quo of a worthy person in society was restored. For a fuller perception of the role of the folksong in the fate not only all of society, but also of any individual member of it let us cite the words of N. F. Dubrovin. In the late 19th century, possessing a certain amount of experience of close communication with the Adyghe, he wrote that “in many instances a Circassian took to arms, scorning danger, ... for the sake of becoming a protagonist of a song, a subject for ballads and lengthy narratives by the hearth...” [8, p. 47]. Further on, the author explains the aims aspired towards by a valiant hero, which are undoubtedly placed on record by the folklore memory, his glorious deeds will become a model for emulation for future generations.

In the folksong tradition of the Adyghe there exists yet another discerning feature, explicitly having direct relation to the complex structure of the tune and a more emotional perception of the content of the song created through the influence of an exclusive connection between the part of the first singer and the line of the male chorus, which overcomes to a considerable degree the utilitarian function of the modal-harmonic basis. Unlike the characteristic narrative tone of the exposition in the genre of the historical song, the Adyghe song tradition formed a special successive order of performance. Prior to beginning his performance, a singer had to expound the narrative story, where he provided a short historical reference about the time of the appearance of the song, a short synopsis and a characterization of the protagonists. Even in such a situation the speech of the narrator may be accompanied by commentaries by those present in the audience. Additions of people who are elders in their age, various sorts of exclamations and retorts expressing a greater completeness of the narrated story of the song in a strictly bar form were perceived by everybody in favorable light. Approximately this kind of setting was created by the conditions of artistic manifestations in the folk music practice of the Adyghe, impacting the integrity and the artistic perception of the transmitted information.

The specificity of the norms of living functioning of folklore established throughout the centuries conveyed its own special meaning. The mental foundations of traditional culture

presumed that each person must be well-versed in the historical events of the past and, moreover, must know and be able to perform the songs which are favorites among the people. In all likelihood, for this reason also in the song's verbal text itself, as a rule, there was an absence of factual information. For the performers the most important thing was the emotional appreciation of the described events and actions of the protagonists of the song, chiefly from the positions of ethical norms of etiquette behavior. In that vein it must be noted that the performing versions of the same song in their evidential content may present different variants, in which each performer is at liberty to accentuate a certain episode of his choice in the plot. In this context, when in the narration of the plot by the singer there is a intensification of the emotional-psychological interpretation, the participants of the male chorus (*yezhu*), following the soloists, are drawn more actively into the creative process, which results in a transfiguration of the rhythmic and intonational line of the lower stratum of the song's texture, presenting a different character of structural interaction.

The Adyghe songwriters who enjoyed great renown and popularity, as well as the entire folksong performance school, were conducive to the formation in the folk musical legacy with a special type of correlation of the collective and individual elements. The personalized consciousness of the active bearers of folklore, the singers, dancers and performers on folk instruments noticeably extend and broaden the subjective world of creative self-expression, enriching the descriptive-expressive and structural-formative sides of folksong.



Photo 2. Performers of Traditional Adyghe Music. Kabardino-Balkaria, Zayukovo village, 1935

A vivid confirmation of the role of the individual element in the replication of the folklore consciousness is demonstrated by its active bearers, who are colloquially called *dzheguaklué* (in the legal translation from Kabardinian: *igrei*). These were



legendary personalities, characterized by a prudent self-consciousness and adequate perception of words. Possessing a variety of creative inclinations, the *dzheguaklué* to an equal degree could be a master of the art of the word, sing and play musical instruments. Not infrequently they were organizers of ritual performances, as genuine priests they had knowledge of magic acts and engaged in doctoring.

An exceedingly high social position was enjoyed by storytellers and songmakers, whose music-making was a manifestation of the value-conscious qualities of the people's culture, who were greatly respected and had merited authority. Being true guardians of the musical-poetic folklore and the tradition of the solo-and-group singing tradition, the *dzheguaklué* received its social commission of preserving the memories of the glorious sons of the nation who died in various battles or for other reasons. Thus, along with the fact that the basic living abilities of the traditional culture were connected with the mission of being located in the center of all the events of traditional culture, their duties included those of creating songs glorifying the heroic feats, a special place among them was taken by the memorial songs-dances.

Thereby, the artistic activities of the versemakers, songmakers, artful performers on musical instruments and brilliant interpreters of the song legacy presented one of the important channels of inner-generation transmission, providing unconditional preservation for the folk music traditions. The personality of the *dzheguaklué* preserved its relevance up until the mid-20th century. In our days their songs and instrumental tunes, presenting the best specimens of the musical-poetical art, bear witness to the importance of individual self-expression in the folk art of the Adyghes.

Traditionally the performance of socially significant and ethnically definitive song genres (epical, historical-heroic and lyrical-epical) took

place at various social gatherings, festivities, weddings, and during the periods of Islamic rule, funerals. An important venue where the art of eloquence, the mastery of vocal-instrumental and dance space as demonstrated, was the *kunak* house (the house for guests). Taking into account the ceremonial-etiquette character of this culture in general, the accountability for the performers' self-expression went up measurably in such instances when such an action took place in the surroundings of high guests, including people pertaining to other ethnical groups, authoritative elder and well-known storytellers and songmakers.

Such an acuteness of the moment was undoubtedly connected with one characteristic form of solo-and-group singing common for all the peoples of the Caucasus, having direct connection to the question of the correlation between the collective and individual elements in the functioning of folk music artistry. Usually a song sung in the solo-and-group manner of performance was begun by the soloist, and after a few minutes he was joined by the bourdon chorus, against the background of which in a declamatory-improvisational manner the leading singer continued to perform the tune. Having sung a few melo-strophes, the soloist, saying the words "it is coming to you" was able to pass the prerogative of the performance to any of the people present. The second singer, after having sung two or three couplets, then passed it onto a third singer, or addressed it to the first one with the words "I return it to you."

This type of order of transmission of folklore information was initiated by the mental capabilities stimulated by the immersion of each member of society into the ethnical culture in general, and particularly the ability to participate actively in a traditional form of music-making. In such a peculiar way a person was obligated to confirm his social positions in order not to lose his social position and the respectful attitude people held towards him.

NOTES

¹ A monographic research work about the phenomenon of the Adyghe folk polyphony has been written for the first time by Beslan Ashkhotov, where in his polemics with the conclusions of Marius Schneider (Germany) and Anna Czekanowska (Poland) that the bourdon polyphony prevalent throughout the Caucasus is distinct by special static qualities of the bass line

("pedal bourdon"), vindicates the mobile character of the bourdon texture ("movable bourdon"), carrying out a complex dramaturgical role in the song. Applying a comparative method of analysis in the context of the song performance throughout the Caucasus, it brings out a hypothesis about the autochthony of the solo-and-group form of the Adyghe folksong tradition (see: [1]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашхотов Б. Г. Адыгское народное многоголосье: феномен подвижного бурдона. Saarbrücken, Deutschland: Palmarium Academic Publishing, 2015. 453 с.
2. Ашхотов Б. Г. Кавказский фольклорный ареал: онтологический дискурс // Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур: мат. междунар. науч. конгресса. Астрахань, 2008. С. 52–57.
3. Ашхотов Б. Г. Немеркнувшие ценности традиционной культуры // PAX SONORIS. Вып. 8. Астрахань, 2014. С. 181–187.
4. Ашхотов Б. Г. О некоторых принципах формостановления адыгских историко-героических песен // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2012. № 3 (64). С. 67–73.
5. Ашхотов Б. Г. О трансформации традиционной культуры в XXI веке // Концепт. 2016. Т. 15. С. 1026–1030.
6. Белл Дж. Дневник пребывания в Черкесии в течение 1837, 1838, 1839 гг. // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. / общ. ред. В. К. Гарданова. Нальчик, 1974. С. 329–352.
7. Вишневецкая Л. А. Черты евразийского диалога в традиционной певческой культуре черкесов и карачаевцев // Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур: мат. междунар. науч. конгресса. Астрахань, 2008. С. 47–52.
8. Дубровин Н. Ф. Черкесы (адыге). Краснодар, 1927. Вып. 1. 147 с.
9. Мациевский И. В. Адыгское народное многоголосье (об исследовании Б. Г. Ашхотова) // Мациевский И. В. В пространстве музыки. СПб., 2013. Т. 2. С. 103–108.
10. Шабалин Д. С. Культурно-произносительные истоки адыгского песенного фольклора (магия слова в адыгском песенном фольклоре) // Вестник Краснодарского гос. университета культуры и искусств. 2005. № 1 (8). С. 36–42.
11. Gabisonia Tamaz. 2010. Criteria for Determining the Types of Polyphony of Georgian Folk Songs // Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony (collection of essays). Rusudan Tsurtsumua and Joseph Jordania (editors). New York: Nova Science, 2000, pp. 177–194.
12. Jordania Joseph M. Who Asked the First Question? // Origins of Human Choral polyphony, Intelligence, Language and Speech. Tbilisi State University, International Research for Traditional Polyphony. Tbilisi, 2006, pp. 134–142.
13. Magradze Valerian. On the Problem of Polyphony in Meskhetian Songs // Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony (collection of essays). Rusudan Tsurtsumua and Joseph Jordania (editors). New York: Nova Science, 2000, pp. 125–134.
14. Sokolova A. Zhu – Vocal Part of Adyghe Traditional Instrumental Polyphony // The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony / Ed. by Rusudan Tzurtsumia, Joseph Jordania. Tbilisi, 2010, pp. 267–291.
15. Sokolova A. The Caucasian-Scottish Relations through the Prism of the Fiddle and Dance Music // North Atlantic Fiddle Convention Connecting Cultures. Aberdeen 26–30 July, 2006. P. 46.
16. Sokolova A. Music as Medicine: The Adyghs' Case // Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction. London, 2005, pp. 74–82.

REFERENCES

1. Ashkhotov B. G. *Adygsкое народное mnogogolosie: fenomen podvizhnogo burdona* [The Adyghe Folk Polyphony: The Phenomenon of Movable Bourdon]. Saarbrücken, Deutschland: Palmarium Academic Publishing, 2015. 453 p.
2. Ashkhotov B. G. *Kavkazskiy fol'klorny areal: ontologicheskii diskurs* [Caucasian Folk Music Areal: An Ontological Discourse]. *Vostok i Zapad etnicheskaya identichnost' i traditsionnoe muzykal'noe nasledie kak dialog tsivilizatsii i kul'tur: mat. mezhdunar. nauch. kongressa* [East and West: Ethnic Identity and the Traditional Musical Legacy as a Dialogue of Civilizations and Cultures: Materials of the International Scholarly Congress]. Astrakhan, 2008, pp. 52–57.
3. Ashkhotov B. G. *Nemerknushchie tsennosti traditsionnoy kul'tury* [Unfading Values of Traditional Culture]. *PAX SONORIS*. Issue 8. Astrakhan, 2014, pp. 181–187.
4. Ashkhotov B. G. *O nekotorykh printsipakh formostanovleniya adygskich istoriko-geroicheskikh pesen* [About Certain Principles of Form Establishment of the Adyghe Historical and Heroic Songs]. *Gumanitarnye i sotsial'no-ekonomicheskie nauki* [Humanitarian and Social-Economic Sciences]. 2012, No. 3 (64), pp. 67–73.



5. Ashkhotov B. G. O transformatsii traditsionnoy kul'tury v XXI veke [On the Transformation of Traditional Culture in the 21st Century]. *Kontsept* [Concept] 2016. Volume 15, pp. 1026–1030.
6. Bell J. Dnevnik prebyvaniya v Cherkesii v techenie 1837, 1838, 1839 gg. [Diary of my Sojourn in Circassia during 1837, 1838 and 1839]. *Adygi, balkartsy i karachaevtsy v izvestiyakh evropeyskikh avtorov XIII–XIX vv.* [The Adyghe, Balkars and Karachayans in the Reports by European Authors from the 13th to the 19th Centuries]. Edited by V. K. Gardanov. Nalchik, 1974, pp. 329–352.
7. Vishnevskaya L. A. Cherty evraziyskogo dialoga v traditsionnoy pevcheskoy kul'ture cherkesov i karachaevtsev [Some Features of the Eurasian Dialogue in the Traditional Singing Culture of the Circassians and Karachayans]. *Vostok i Zapad: etnicheskaya identichnost' i traditsionnoe muzykal'noe nasledie kak dialog tsivilizatsii i kul'tur: mat. mezhdunar. nauch. kongressa* [East and West: Ethnic Identity and the Traditional Musical legacy as a Dialogue of Civilizations and Cultures: Materials of the International Scholarly Congress]. Astrakhan, 2008, pp. 47–52.
8. Dubrovin N. F. *Cherkesy (adyge)* [The Circassians (The Adyghe)]. Issue 1. Krasnodar, 1927. 147 p.
9. Matsiyevskiy I. V. Adygscoe narodnoe mnogogolosie (ob issledovanii B. G. Ashkhotova) [The Adyghe Folk Polyphony (about Beslan Ashkhotov's Research)]. Matsiyevskiy I. V. *V prostranstve muzyki* [In the Space of Music]. Volume 2. St. Petersburg, 2013, pp. 103–108.
10. Shabalin D. S. Kul'tovo-proiznositel'nye istoki adygsckogo pesennogo fol'klora (magiya slova v adygsckom pesennom fol'klоре) [The Ceremonial-Enunciative Origins of the Adyghe Folk Songs (the Magic of Words in Adyghe Folk Songs)]. *Vestnik Krasnodarskogo gos. Universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Krasnodar State University of Culture and Arts]. 2005, No. 1 (8), pp. 36–42.
11. Gabisonia Tamaz. 2010. Criteria for Determining the Types of Polyphony of Georgian Folk Songs. *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony (collection of essays)*. Rusudan Tsurtsumua and Joseph Jordania (editors). New York: Nova Science, 2000, pp. 177–194.
12. Jordania Ioseph M. Who Asked the First Question? *Origins of Human Choral polyphony, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi State University, *International Research for Traditional Polyphony*. Tbilisi, 2006, pp. 134–142.
13. Magradze Valerian. On the Problem of Polyphony in Meskhetian Songs. *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony (collection of essays)*. Rusudan Tsurtsumua and Joseph Jordania (editors). New York: Nova Science, 2000, pp. 125–134.
14. Sokolova A. Zhu – Vocal Part of Adyghe Traditional Instrumental polyphony. *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony*. Ed. by Rusudan Tzurtzumia, Joseph Jordania. Tbilisi, 2010, pp. 267–291.
15. Sokolova A. The Caucasian-Scottish Relations through the Prism of the Fiddle and Dance Music. *North Atlantic Fiddle Convention Connecting Cultures*. Aberdeen 26–30 July, 2006. P. 46.
16. Sokolova A. Music as Medicine: The Adyghe's Case. *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction*. London, 2005, pp. 74–82.

The Tradition of Polyphonic Singing of the Adyghe

The material for this longstanding research was provided by the rich folk song legacy of the Adyghe, which covers the various stages of development of ethnic musical genres, from archaic genres of mythological content to the heroic-historical and lyrical songs of the late 19th century. The originality of the performance of most of the genres examined in the context of multilevel connections of the soloist and the chorus contains mutually directed vectors between the musical information itself, the genre, the epochs, the performers and the audiences. All of this is projected onto the musical form of collective singing, which becomes a basic model of the relationships of the correlates of the song texture. Therefore the main accent of the phenomenon of Adyghe polyphonic musical thinking is expressed in dialogueness in the broadest meaning of this concept. The alternating textures of solo and ensemble singing in the Adyghe songs contain two types of localizations – the vertical and the horizontal. The first one determines the concrete type of polyphony – heterophonic, stretto, bourdon or the contrasting (polyphoned). The second one discloses the compositional forms of interaction in their dispersion, where the functional and dramaturgical exponents of each stratum of the single texture are differentiated.

Keywords: the music of the Adyghe, polyphony, flexible bourdon, creativity of ethnofares, djeguakue in song writing.

Традиция многоголосного пения адыгов

Материалом многолетнего исследования автору послужило богатейшее народно-песенное наследие адыгов, охватывающее этапы развития этнической музыкальной культуры от архаических жанров мифологического содержания до историко-героических и лирических песен конца XIX века. Самобытность исполнения большинства жанров, рассматриваемая в контексте многоуровневых связей солиста и хора, имеет взаимонаправленные векторы между самой информацией, жанром, эпохами, исполнителями и слушательской аудиторией. Всё это проецируется на музыкальную форму коллективного пения, становясь базовой моделью отношений коррелятов песенной фактуры, вследствие чего главным акцентом феномена адыгского многоголосного мышления становится диалогичность в самом широком смысле данного понятия. Сольно-групповая фактура в адыгских песнях содержит два типа локализации: вертикальный и горизонтальный. Первый определяет конкретный тип многоголосия – гетерофонный, стретный, бурдонный, контрастный (полифонизированный). Второй раскрывает композиционные формы взаимодействия в их рассредоточенности, где дифференцируются функциональные и драматургические показатели каждого пласта единой фактуры.

Ключевые слова: музыка адыгов, многоголосие, подвижный бурдон, креативность этнофоров, джэгуаклуэ в песнетворчестве.

Beslan G. Ashkhotov

ORCID: 0000-0003-0525-8898

Pro-rector of studies,

Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music History
and Music Theory Department*E-mail: bashkhotov@mail.ru*Severo-Kavkazskiy gosudarstvennyy
institut iskusstvNorthern Caucasus State Institute of Arts
Nalchik, 360030 Russian Federation**Ашхотов Беслан Галимович**

ORCID: 0000-0003-0525-8898

проректор по учебной работе,

доктор искусствоведения, профессор кафедры
истории и теории музыки*E-mail: bashkhotov@mail.ru*Северо-Кавказский государственный институт
искусств

Нальчик, 360030 Российская Федерация



ANNA I. SHCHERBAKOVA

Moscow State A. G. Schnittke Musical Institute

УДК 78.072.3

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.125-134

**SO THAT THE SPARK OF MOZART WOULD NOT BE EXTINGUISHED:
CONCERNING THE ISSUE OF HUMANITARIZATION
OF THE PRESENT-DAY EDUCATIONAL SYSTEM***

Introduction. In one of his articles the remarkable French writer and pilot Antoine de Saint Exupery noticed that he “was tormented by the damage that has been inflicted on human essence, not a separate human being – our entire species is suffering loss. It is not pity that is harassing my heart, it is not possible to place one’s confidence in pity. The concern of the gardener is preventing me from going to sleep this night. I am saddened not by poverty – people come to grips with poverty, just like they come to grips with idleness. In the East people live in dirt, and this dirt becomes a cause for happiness on their part. I am saddened by that, which cannot be compensated by free soup. I am not saddened by the humps, the apertures, or the ugliness. What is sad is that in each of these people the spark of Mozart has been extinguished” [20, p. 40–41]. These words are written by Saint-Exupery in the mid-1930s, when after a tour of reading lectures along the Mediterranean coast he came to Moscow in order to become acquainted with the life of the foreign country which had aspired towards a new social order, towards new values. And, as is peculiar to people living during times of great changes, hopes were generated that the beautiful future was very close, nearby, that the time came for a “new social architecture,” which brings up a new world based not on the nonentity of personality, “but on the highest type of practicability in correspondence with its needs” [12, p. 250].

At that time, in the 1930s, it seemed to many people that the overcoming of poverty and harsh economic problems would necessarily guarantee brilliant, interesting and happy lives for people. This illusion presented a natural result of dynamic activity of the industrial age, which generated that boundless progress which humanity has already ceased being amazed at, since continuous new discoveries in the sphere of science and technology have long since

become a norm for our everyday lives. It suffices to throw a cursory glance at the 20th century to be astonished how swiftly technological progress has overtaken the living space of humanity. Thus in 1901 Italian physicist Guglielmo Marconi created the first trans-Atlantic radiotelegraphy, and in 1902 American physicist and engineer Reginald Fessenden invented the radio telegraph connection, which in the same year began to be used on American ships. And this was just the beginning, since in 1905 Albert Einstein would develop the theory of relativity, in 1906 Russian engineer Boris Rosing with the aid of the Nipkov disc and the electronic-radial tube would carry out the first television broadcast in the world, while in 1913 Russian engineer Igor Sikorsky would already build the four-motored airplanes “the Russian Knight,” and then “Ilya Muromets” [10]. And subsequently technological progress would accumulate as a snow avalanche, which it has already become impossible to stop.

The industrial age has generated great hopes, and humanity is indebted to it for its “belief in the great miracle, the greatest promise of unlimited progress, based on reclamation of nature, creation of material abundance, maximal prosperity of the multitudes and limitless freedom of personality... The core of the new religion of progress was defined by the triunity of limitless production, absolute freedom and infinite happiness. The new earthly City of Progress replaced the City of God. No wonder the new faith filled its supporters with energy, hope and living force” [21, p. 9]. In the present day humanity has already overcome such terrible diseases as the plague and the smallpox, and doctors are continuing to search for medicines for other deadly diseases, achieving considerable success in saving millions of lives. And it is quite possible that in the foreseeable future humanity, realizing the uniqueness and value of each human life, will discover numerous other

* Translated by Dr. Anton Rovner.

means of its prolongation. Such a step in historical development seems to be natural and regular – the motion forward towards new types of knowledge in the name of improvement of life on earth! It is a wonderful goal, the patency of which transfers it into the category of axioms which do not require proof.

Meanwhile people continue to ask themselves numerous questions, which arise each time upon the attempt to comprehend everything that occurs. Has the human being of our time really become happier or more perfect than his remote ancestors who did not yet know those achievements of technological progress which people of our time have become accustomed to? Has he become kinder in spirit or more tolerant? Is he ready for a dialogue of cultures and civilizations? Is he ready to acknowledge and understand that the “diversity of cultures and civilizations of the world means, among other things, a plurality of models of development of society and systems of value orientations” [24, p. 8]. The violent events of recent times flaring up in various countries of the world and fulminating on us with a frightening constancy, becoming a part of everyday life, prevent us from giving an affirmative answer to these questions. They testify to a total collapse of hopes with which entire generations of builders of a new world, a new culture and a new civilization had lived.

They confirm once again that “free soup” is not a solution for all problems, that it cannot provide that sole type of nourishment which makes it possible to preserve the “spark of Mozart,” to preserve the human element in the human being, barring him from replacing culture with “counterculture” [18], to lose the creative element intrinsic only to him. Presently for every thinking person it becomes quite apparent that “the art of being” [22] is achieved not only by means of material production, which comprises the basis of human activity, but also by means of spiritual-cultural factors, which it is dangerous to underestimate. The latter define the relationship of the present-day human being to the world, his world-perception, his ability of understanding the world, the worldview that expresses the spiritual dimension of its existence, the level of spiritual maturity of the personality. And one of these decisive factors, which are conducive to the formation of this spiritual maturity, is this preservation of the “spark of Mozart,” that artistic element, the aspiration towards beauty and perfection, towards the inheritance of spiritual values accumulated by the

genius of preceding generations, which is intrinsic to each person not yet deformed by the glitter of false values, who still open to the world and still capable of becoming a genuine creation and creator of culture, ready for dialogue as a spiritual form of inter-subjective interaction [7, p. 2–13].

Methodology. The realization of this exerts a great responsibility on the contemporary system of education, designed to create a propitious setting for preservation and accrue of the spiritual potential of humanity. And for these purposes it is necessary to “demonstrate a mutual complementation,” to comprehend the diversity of cultures as a great benefit, “to hear” each “national world and mind as an instrument with a special timbre in the symphony orchestra of humanity and thereby to demonstrate the rich specter in the present possession of the contemporary civilization of the Earth” [4, p. 6]. The present-day system of education bears the responsibility of teaching our contemporaries to preserve carefully this inimitable “timbre,” but in order to achieve this result it is necessary to overview to a considerable degree those traditional orientations which were formed during the course of many decades.

Today it has already become an accepted fact that the acquirement of broad specialized knowledge, skills and habits is necessary, but insufficient for a young man or woman to feel securely in the surrounding world, to present him or herself as a worthy representative of the human race, a product and a creator of culture. In each discussion, in each debate we hear that in the present day, just as it has always been during the course of the entire history of the formation of culture, there exists a great need for the spiritual comprehension of being, in the realization of its genuine values. And although following the definition of these values there inevitably arise arguments, still there are points present where opinions intersect with each other. “For instance, the sanctity of life and dignity of the human being, the principle of liberality, justice, safety, – if we do not take into consideration the dignity of the human being, we would not be able to do anything... Anthropology shows that various societies survive, not because some abstract rights are maintained, but because there exists the practice of defense of dignity. For this reason a sharing of values enriches culture and society, and this works out only if there are norms present and everybody follows them, otherwise there would not be any trust in each other. All human societies, all cultures

need to share values, and this is what identity is based on” [15, p.18].

Such is the point of view of English researcher A. Pabst, for whom the necessity of applying the philosophical-anthropological and axiological approaches in his reflections about the essence of contemporary education and those models of globalization that are conducive to the positive approach of development of culture is apparent. The principle of value-oriented interaction is considered by him to be very important for the creation of models in which the main protagonist is a person aspiring towards good, justice, towards the flourishing of human personality, towards the assertion of a society geared on mutual understanding, where the “factor of happiness” is actively engaged. One cannot do otherwise but agree with this point of view. But how is it possible to achieve the state when the principle of value-based interaction would be the leading one in the life of the contemporary human being? So that it would become such a mechanism which would find the strength in itself to overcome destructivity and aggression? So that it would become a real stimulus for sharing values? So that as a result of it our contemporaries would be capable of understanding and accepting “alien” values, which may be totally unlike ours – the native and customary ones? So that during the process of this exchange they would not lose their own values? After all, each of us understands that for Russia, whose socio-cultural space is distinct by its diversity and contrariety, its multidirectionality of various social and cultural tendencies, undergoing a very complex transitional period at the beginning of the third millennium, the necessity is felt very acutely for preservation of “the spark of Mozart,” that spiritual element which has always been noted by researchers of Russian culture, both within the country and outside it.

But how can we make it possible for it not to be extinguished in the current of constantly appearing mundane problems? How can we achieve the state when the aesthetics of spiritual experience would become available not only to young people, who are present in the sphere of humanitarian education and are used to listening not only to arguments of reason but the voice of the heart, but for each young man or woman, irrespective of how pragmatic his or her attitudes are, and what profession he or she has chosen for his or her future activities? How can we convince the representatives of the scholarly-pedagogical community that the aesthetics of

spiritual experience is essentially that “eternal fire” which during the course of our entire lives lights up our paths, preventing us from getting lost in the “thickets” of contemporary civilization? And despite the fact that in conversations and discussions we always encounter the theme of the specificity of humanitarian knowledge as a special “instrument” of cognition and humanitarian culture, which Yu.M. Shor calls the “culture of human dimension,” explaining that this is “a culture of infinity of individual consciousness, a culture of comprehension of the word in artistic, moral, philosophical and religious images, a culture of a loving experience of reality” [23], the problem of humanitarization of the contemporary system of education is still very far from having been solved.

In order to solve this problem it is necessary that the humanitarian constituent really becomes an inseparable part of the educational process, so that it would present for everybody a special informational field that brings them “knowledge-experience” (Yu. M. Shor) and opens up for people a new angle on the surrounding milieu, “indicating for the human being his life, his infinity, his continuity and agreement with the World and the Cosmos”? [13, p. 4]. It is necessary to find real possibilities for filling up the educational space of each university with living breath of humanitarian culture. Only then the aesthetics of thinking, the realization that “there is no aesthetics in aesthetics yet, if it is not present in us” [11, p. 7], begins to combine organically with the aesthetics of spiritual experience. And the result of such a synthesis becomes the assertion of the ethics of responsibility, the understanding that “the main factor of risk is personified by the human being himself, as a potentially evil, vindictive, irresponsible, cynical creature, not scorning any means or opportunities for annihilating his fellow beings.” In the opinion of V. A. Kanke, today “the time has come to acknowledge that the materially over-armed humanity became weak in the moral sense. Its frail existence may be dislocated at almost any moment by global consequences, not only of the actualization of an evil purpose of a bunch of scoundrels, but also under the impact of fatal mistakes made by a politician, businessman or preacher who lost his or her sense of reality – anybody who consciously or unconsciously preaches false values, or does not know any moral limitations” [8, p. 3–4].

An unending source for shaping the aesthetics of spiritual experience is the artistic space of

culture. It is what particularly enables the “spark of Mozart” to acquire the ability of kindling the fire of the individual hearth to such proportions, when the personality begins to experience an entire spectrum of the strongest feelings upon communicating with a work of art. And it is particularly then that it begins to realize that “artists pertain to the leaders of humanity in their struggle for the pacification and ennoblement of instincts hostile to culture, when any of the forms of demonstration of these instincts becomes outmoded, i.e. falls below the level of culture and with its treacherous figure hinders people to progress, when personalities endowed with an artistic creative force liberate people from the harm connected with it, retaining the pleasure at the same time; they transfuse the old instinct into a newer, more attractive, nobler form. If, on the other hand, extrusion in any sphere becomes extraneous in its intensiveness, they are the first to feel the decrease of pressure, which had weighed most of all over their spirits; using the newly acquired sphere of freedom in art, even before the turn became distinct in life, they indicate the path to the world” [16, p. 21].

Literature and poetry, music and theater, the visual arts and sculpture – each of these forms of art brings its contribution for the transformation of “the spark of Mozart” into a torch illuminating for the traveler the path of search for spiritual meanings and values. The creation within the system of education of a constantly and actively functioning artistic-educative environment filled with the beating of hearts of artists of various times and peoples, makes it possible for each person to kindle such torch into his heart and to rush along the path, complying with these landmarks which develop during the process of interaction of values with the creators of the masterpieces of the world artistic culture. Their great works of art extract young people from the small, narrow circle of their personal life, drawing them towards the large circle – towards the circle of social life. Such is the opinion of L. S. Vygotsky, which makes it possible for him to come up with the conclusion according to which “art as an unconscious element is merely a problem; art as a social solution of the unconscious – this is its most probable answer” [3, p. 43].

Discussion. The creation of an actively functional artistic-educative environment presents a goal for any educational institution which realizes to the full extent its social and cultural mission – the upbringing of a person who is the creator of the

culture of the third millennium. The environments in which the “strings of community” are born and strengthened, in which empathy is generated, as is the ability of overcoming the boundaries of one’s own “I” and the capability of accepting “alien” worlds. The works of L. L. Nadirova demonstrate in a convincing manner how harmful to culture in general could be the effect of the great achievements of technocratic civilization, which has taken the path of ratio-centrism, the absolute priority given to form and standards, rupturing the links of spiritual unity and embodying the living orientation of estrangement and eradication of the human element in people. She presumes very justly that in such an environment the possibility arises of transcending the “black-and-white” picture of the world and achieving the possibility of viewing it in all of its iridescence and polyphony, the possibility founded on synergy, on the dialogue between the human being and the universe, on the unity of knowledge, experience and relationship, on the disclosure of the personal meaning [14].

The disclosure of the personal meaning is the goal which each reasoning personality inevitably aspires to. As the Norwegian Slavist, philosopher, culturologist, journalist and writer Peter Normann Voge observes, nobody among us who consider ourselves personalities is able to avoid the chase “for the incomprehensible magnitude, which we dub ‘I’” [6, p. 11]. No matter what heights we reach in our professional achievements, the essence of our own “I” continues to remain to a considerable degree hidden under a multitude of seemingly significant characteristics. It is impossible to come to know this essence solely guided by the logic or rational thinking, and it is for this particular reason, when transforming within an artistic-educative environment into a subject of artistic activity, (and this includes the listener, the audience member and the writer), the young man or woman embarks on a search for him or herself, on the path of self-determination, the disclosure of personal meanings and values, in which, according to the fair remark of psychologist S.P. Ivanov, “his or her human content is revealed... The spiritual-creative formation of the volitant subject or personality objectively emerges in the role of the fundamental factor of social practice on all the stages of self-development of the system of “the human being – the world.” in connection with this, objective perception of the psychological role of the artistic activity of the human being, determining in a special way the



semantic and living “density” of the spiritual sphere of social practice, presents a highly relevant aim of the science of psychology” [Ibid., p. 3–4].

This brings forth the most convincing argument in favor of the necessity of creating and functioning in the contemporary system of education, where a professional preparation of builders of the new world, the artistic-educative environment will be held in a most prominent position. It is particularly in such an environment that the need for the creation of an ideal model of culture arises, making it possible to hope for a positive development of the socio-cultural dynamics within the space of the third millennium. It generates that “maquette” of the future universe, which manifests the highest values of humanity, the perceptions of Good and Virtue, Beauty and Spirituality. And if we agree with the opinion of V. Karavkin that “culture as the entirety of what is created and established by the community of people is always directed not only outwardly, but also inwardly, acclimates, comprehends and grasps itself” [9, p. 23], it follows that the human being – the product and creator of culture – presents in himself a unique entity, for which the processes of knowledge and self-knowledge are inseparably connected. At that, it must be noted that the processes of knowledge frequently turn out to be much more successful than the attempts even to come closer to that incomprehensible magnitude which it is customary to indicate with a capital letter, as the only one and inimitable “I.”

The artistic-educative environment provides the understanding that “if art indeed teaches anything (and, first of all – the artist himself), it is the particularities of human existence. Being the most ancient – and the most literal – form of private enterprise, it, whether intentionally or not, encourages in the human being particularly his perception of individuality, uniqueness, separateness – turning him from a social animal into a personality. Many things may be shared: bread, lodgings, convictions, even an object of love – but not a poem of, say, Rainer Maria Rilke. Works of art, literature in general, and poetry in particular, turn to the human being in a tête-a-tête manner, engaging in direct relationships with him without intermediaries... In other words, into the zeros which the devotees of universal good and overlords of the masses attempt to operate art inserts ‘a dot, a dot and a comma,’ transforming each zero into a human smiley face, albeit, not always an attractive one” [2, p. 7]. One of the

greatest 20th century poets, Joseph Brodsky, to whom this utterance belongs, defined in a very precise way the essence of functioning of the artistic milieu – the acquisition of one’s own face, one’s own view of the world. For Brodsky it is obvious that aesthetics has been at all times and has remained “the mother of ethics,” that source from which personality draws its perceptions of Good and Evil.

It must be noted that in many educational institutions there is always work carried out in creating an artistic-educative environment. Each one of them solves this problem in its own way. At the center of such models there may be literature and poetry, or painting and sculpture, or theater, which possesses great possibilities for influence on people’s souls. Among the most successful models we must highlight the experience of the St. Petersburg Polytechnic University of Peter the Great, which was able to create an artistic environment, in which during the course of ten years with great success creative personalities of future builders of the socio-cultural space of Russia have been nurtured. In 2007 at the university there was an educational project carried out, which was called “Musical Semesters at the Polytechnic University.” In the university’s White Hall, remarkable for its beauty and nobleness, there were lectures-concerts organized, which involved the participation of the symphony orchestra and outstanding soloists, in performances of which the students were presented with the possibilities not only of discovering for themselves a new artistic space, but also becoming involved in the unique process of artistic activity: as listeners, researchers and critics. At this university they frequently cite a phrase belonging to Vladimir Grigoryevich Shukhov – a Russian engineer, scientist and inventor, who lived in the late 19th and early 20th century. This phrase in essence became a motto of this project: “Technical thought is inseparable from art, literature and music. I cannot think of an engineer devoid of culture. Without becoming familiar with Pushkin and Lermontov, Chekhov and Tolstoy, Repin and Tolstoy, he will not achieve anything. An engineer must think in a symphonic manner.”

These are remarkable words, to which one may only add that thinking “in a symphonic manner” is the prerequisite of every artistic person, since thinking “in a symphonic manner” means that a person has the capability of sensing and understanding all the

infinite diversity of the world, all of its iridescence and counterpoint, that he is ready for a dialogue with the universe, that he aspires to obtaining a totality of knowledge, experience and relationship, i.e. that the discovery of the personalized meaning is already accessible for him, to which L. L. Nadirova invokes to us in her works. Therefore it may be asserted with certainty that the artistic-educative program which was created for the development of the creative abilities of the future milieu of engineers at the St. Petersburg Polytechnic University of Peter the Great is also appropriate to the same extent in a place where future researchers of outer space or oceanic depths, medics or biologists, etc. Each of them is capable of experiencing aesthetical yearning, and each of them, because his or her formation takes place in a special artistic-educative environment, begins to realize that creativity in any field of activities in one way or another intersects with the artistic element, with artistic perception, which we have a right to characterize as a special type of creative activity calling for exertion of spiritual forces, quite comparable with what an author of great masterpieces applies during the process of their creation.

And this presupposes that the “social effectiveness of artistic creativity, the impact of art and literature on the formation of a person’s character, on his or her worldview, life orientations, and essential particularities of artistic perception present a problem that pertains to both art studies and psychology” [1, p. 465]. This is undoubtedly so, but it also poses a serious pedagogical problem, the solution of which is possible only in the event of humanitarization of education, the inclusion into the educational space of an actively functional artistic constituent.

In order to sum up the carried out analysis of the issue of humanitarization of the present-day system of education, let us turn to psychologist and culturologist K. Selchenok, who when contemplating of the role of the artistic principle in the life of the human being, asserts with certainty that “we are all artists without exception. Our actions depend upon our own perceptions, from our perception of problems and the intuitive judgment of the resources which allow us, in correspondence with our inner nature, to shape the fabric of our own individual existence... True human happiness consists in the perception of beauty and the resultant creation of what is beautiful... At that, each one of us in the production of the play of his or her life

is simultaneously a playwright, a stage manager, a critic, an audience member and each one of the actors at once... The artistic is not in the least a synonym for the artificial, farfetched or unnatural. The truly artistic is always something alive, living and life-creating.” [19, pp. 432–433]. The carried out analysis makes it possible without any doubt to concur with the opinion of psychologist and culturologist K. Selchenok.

For him it is absolutely obvious that “in order to become a free and happy person, it is necessary to understand that we are not in the least robots, but brave and sensitive artists. Such is the only alternative to the all-absorbing cruelty of the machine-like civilization. True art is intuitive by definition, since in its artistry it draws meanings, forms and contents concealed in the unfathomable depths of the artist’s soul. It is not possible to teach artistry, but it is possible to allow it to open up and gain a foothill...” [Ibid., p. 436]. The artistic-educative environment in the contemporary institution for higher education is indeed that venue where artistry is not taught, but presented with the possibility of disclosing and establishing such qualities which are indispensable to each creative personality which set up on the path of building his or her own universe. Such a milieu forms the aesthetic attitude towards reality, changing the angle of its perception. A person begins to search for and find the beautiful not only in nature or art, but in everyday activities, in the society in which he or she lives. The unquenchable yearning for the beautiful is one of the main characteristics of a creative personality. The yearning for the beautiful – this is what makes up that spark, due to which a person’s creative gift blooms.

Conclusion. It is very important that in the present day, in our complex and very pragmatic world, where it is necessary to think constantly of the market of labor, the competitive qualities of future graduates of an institute for higher education, their competency, their readiness to realize in practice the knowledge they received during the process of education, it does not suffice for the contemporary system of education to forget that we are all artists, since each one of us from the time of our birth is installed with “the spark of Mozart.” Moreover, so that everybody who in the present day constantly turns to the problem of improving the quality of education, the perfection of the existent system, would see for themselves that the cognitive interest and cognitive activity of each student, presently very remote from the sphere of art, is able, due to



the “spark of Mozart” disclosed in him or herself, unexpectedly augment and show him or herself absolutely new means of self-realization.

And this will certainly occur, if in each educational institute its faculty members will realize the necessity of preserving of this spark, which is part of the inner nature of the human being, determining the specificity of his or her individual existence. And the created artistic-educative environment will adjust the perception to the achievement of beauty and the creation of the beautiful. Of course, not a single system of education is capable of arranging that sole “play of life” in which the student of yesterday will begin to prove him or herself a playwright, a stage manager, an actor, an audience and a critic. Not a single system of education is capable of guaranteeing that in each of these manifestations a person would be equally gifted.

A brilliant “playwright” may in his or her play of life turn out to be not a very successful “actor,” and then his or her grandiose intensions would not be able to manifest themselves in equally grandiose achievements. Or, on the other hand, not being such a brilliant dramatist, not ready to think over in detail the development of his or her “play of life,” a talented and bright “actor” would be able to improve the defects of the intention, to find an unexpected solution, intuitively applying the resources hidden in the depths of his or her creative nature. But for each of its nurslings the system of education must provide aid in disclosing his or her designation, to invoke each one to the creativity of his or her own destiny, designing the process of unfolding the personalized meaning, which is the most fascinating and the most fruitful activity in a person’s life. At the same time, the aesthetic pleasure experienced in the process “becomes a sign of participation of each person in the boundlessly open future of culture” [5, p. 249].

This sign becomes a testimony that the person begins to sense him or herself the creator of his or her soul, the creator of culture, and an artist, since “art is nothing other than feeling.” But, as Auguste Rodin fairly observes, “without technical skills the most vivid feeling will be paralyzed. Whom would the greatest poet turn into in a foreign country, without the knowledge of the language?” And, furthermore, he suggests to everybody who yearns to say their word about their chosen artistic path: “Patience! Do not count upon inspiration. It does not exist. The only qualities that are indispensable for

the artist are: wisdom, attention, sincerity and will. Carry out your work, as honest toilers” [17, p. 9]. Of course, the great Rodin was not entirely honest in his utterance. The fact that inspiration does exist was known to him firsthand. But the essence of this utterance is that we must not wait for inspiration or hope only for irradiation, that the artistic gift will unexpectedly show up by itself. That each person who realized the creative essence of his or her “I,” who felt him or herself an artist, most exert the utmost effort so that the “spark of Mozart” living in him or her would never be extinguished. And the aesthetic pleasure generated in the artistic-educative environment becomes that lever who discloses the bridges of inspiration, turning everyday work into a joyful creative act.

Aesthetic experience, aesthetic pleasure influences the structure of motivation upon fulfillment of professional activities, directing thought towards a search for the most precise, most effective, most “beautiful” solution. And we are not at all surprised when we hear that a mathematician revealed a formula distinct with a special gracefulness and beauty, or when colleagues admire the beauty of an operation carried out by a wonderful house surgeon? The capability of aesthetic experience emerging during the process of engaging in professional activities – this is one of the important indicators of the integrity and the emotional saturation of personality, its directedness at the social renewal and invigoration of contemporary society.

Thereby, we have a right to consider the process of humanitarization of the contemporary system of education, the creation in it of an actively functional artistic-educative environment as a special factor of cultural politics, as a powerful resource making it possible to fulfill a social commission put forward by society which aspires to further development of the culture of one’s country. The creation of an artistic-educative environment where the professional and spiritual elite of our society is cultivated is a guarantee for overcoming the narrow-specialized, narrow-institutionalized goals in teaching and bringing up future specialists. This guarantee of active participation of youth in the solution of a broad circle of socio-cultural goals standing before our contemporaries, a guarantee of social maturity and activity, the generation of bold projects, innovational models, new creative styles, the guarantee of providing integrity in the process of the professional and personalized formation of the human being of the 21st century.

REFERENCES

1. Blok V. V. Soperezhevaniye i sotvorchestvo (dialektika i vzaimoobuslovlennost') [Compassion and Co-authorship (Dialectics and Mutual Stipulation)]. *Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva: khrestomatiya* [The Psychology of Artistic Creativity. A Chrestomathy]. Minsk, 2003, pp. 465–503.
2. Brodsky I. A. *Stikhotvoreniya* [Poems]. Tallinn: Alexandra, 1991. 256 p.
3. Vygotsky L. S. *Iskusstvo i psikhoanaliz* [Art and Psychoanalysis]. *Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva: khrestomatiya* [The Psychology of Artistic Creativity: a Chrestomathy]. Minsk, 2003, pp. 22–43.
4. Gatchev G. D. *Mental'nosti narodov mira* [The Mentalities of the Peoples of the World]. Moscow: Algoritm, Eskmo, 2008. 544 p.
5. Denn M. *Logika tvorcheskogo akta v filosofii Gustava Shpeta* [The Logic of the Creative Act in the Philosophy of Gustav Schpet]. *Gustav Shpet i sovremennaya filosofiya gumanitarnogo znaniya* [Gustav Schpet and the Contemporary Philosophy of Humanitarian Knowledge]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur [The Languages of Slavic Cultures], 2006, pp. 236–250.
6. Ivanov S. P. *Psikhologiya khudozhestvennogo deystviya subyektov* [The Psychology of the Artistic Action of the Subject]. Moscow; Voronezh: Modek, 2001. 640 p.
7. Kagan M. S. *Izbrannye trudy. Vyp. 1: Problemy metodologii* [Selected Works. Issues of Methodology]. St. Petersburg: Petropolis, 2006. 356 p.
8. Kanke V. A. *Etika otvetstvennosti. Teoriya morali budushchego* [The Ethics of Responsibility. The Theory of Morality of the Future]. Moscow: Logos, 2003. 352 p.
9. Karavkin V. I. *Ideal'naya model' kul'tury* [The Ideal Model of Culture]. Moscow: OGI, 2010. 336 p.
10. Clark J. *Illustrirovannaya khronika otkrytiy i izobreteniy s drevneyshikh vremyon do nashikh dney. Nauka i tekhnologiya: lyudi, daty, sobytya* [Illustrated Chronicles of Discoveries from the Earliest Times up to the Present Days. Science and Technology. People, Dates, Events]. Moscow: Astrel, 2002. 332 p.
11. Mamardashvili M. K. *Estetika myshleniya* [The Aesthetics of Thinking]. Moscow: Moskovskaya shkola politicheskikh issledovaniy [The Moscow School of Political Research], 2001. 416 p.
12. Mandelstam O. E. *Ob iskusstve* [About Art]. Moscow: Iskusstvo, 1995. 416 p.
13. Minayev E. A. *Muzykal'no-informatsionnoye pole v evolyutsionnykh protsessakh iskusstva: monografiya* [The Musical Informational Field in the Evolutional Processes of Art: Monographic Work]. Moscow: Muzyka, 2000. 392 p.
14. Nadirova L. L. *Struny obshchnosti: teoreticheskiye osnovy razvitiya empatii u studentov muzykal'no-pedagogicheskikh universitetov* [The Strings of Community: The Theoretical Basis of the Development of Empathy in Students of Musical and Pedagogical Universities]. Vladimir: VPGU, 1999. 318 p.
15. Pabst A. *Modely globalizatsii* [The Models of Globalization]. *Etnos. Normy i tsennosti v epokhu globalizatsii: nauch. konf. London, 14 oktyabrya 2013* [Ethnos. The Norms and Values in the Era of Globalization. London, October 14, 2013]. St. Petersburg: SPbGUP, 2014, pp. 15–19.
16. Rank O. *Estetika i psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva* [The Aesthetics and Psychology of Artistic Creativity]. *Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva: khrestomatiya* [The Psychology of Artistic Creativity: a Chrestomathy]. Minsk, 2003, pp. 5–21.
17. Rodin A. I. *Besedy ob iskusstve* [Conversations about Art]. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2014. 320 p.
18. Roshak T. *Istoki kontrkul'tury* [The Sources of Counterculture]. Moscow: AST, 2014. 380 p.
19. Selchenok K. *Khudozhestvo nashey zhizni* [The Artistry of our Lives]. *Psikhologia khudozhestvennogo tvorchestva: khrestomatiya* [The Psychology of Artistic Creativity. A Chrestomathy]. Minsk, 2003, pp. 432–437.
20. Saint-Exupery, Antoine. *Smysl zhizni* [The Meaning of Life]. Moscow: Eksmo, 2013. 324 p.
21. Fromm E. *Imet' ili byt'* [To Have or to Be]. Moscow: AST, 2014. 320 p.
22. Fromm E. *Iskusstvo byt'* [The Art of Being]. Moscow: AST, 2014. 348 p.
23. Shor Yu. M. *Kul'tura kak perezhevaniye (Gumanitarnost' kul'tury)* [Culture as an Experience; The Humanitarian Aspect of Culture]. St. Petersburg: SPbGUP, 2003. 220 p.
24. Yakovenko A. V. *O kul'turno-tsivilizatsionnom mnogoobrazii mira* [On the Cultural and Civilizational Diversity of the World]. *Etnos. Normy i tsennosti v epokhu globalizatsii: nauch. konf. London, 14 oktyabrya 2013* [Ethnos. The Norms and Values in the Era of Globalization. London, October 14, 2013]. St. Petersburg: SPbGUP, 2014, pp. 7–10.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок В. В. Сопереживание и сотворчество (диалектика и взаимообусловленность) // Психология художественного творчества: хрестоматия. Минск, 2003. С. 465–503.
2. Бродский И. А. Стихотворения. Таллин: Александра, 1991. 256 с.
3. Выготский Л. С. Искусство и психоанализ // Психология художественного творчества: хрестоматия. Минск, 2003. С. 22–43.
4. Гатчев Г. Д. Ментальности народов мира. М.: Алгоритм; Эксмо, 2008. 544 с.
5. Денн М. Логика творческого акта в философии Густава Шпета // Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания М.: Языки славянских культур, 2006. С. 236–250.
6. Иванов С. П. Психология художественного действия субъекта. М.; Воронеж: Модэк, 2001. 640 с.
7. Каган М. С. Избранные труды. Вып. 1: Проблемы методологии. СПб.: Петрополис, 2006. 356 с.
8. Канке В. А. Этика ответственности. Теория морали будущего. М.: Логос, 2003. 352 с.
9. Каравкин В. И. Идеальная модель культуры. М.: ОГИ, 2010. 336 с.
10. Кларк И. Иллюстрированная хроника открытий и изобретений с древнейших времён до наших дней. Наука и технология: люди, даты, события. М.: Астрель, 2002. 332 с.
11. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. М.: Московская школа политических исследований, 2001. 416 с.
12. Мандельштам О. Э. Об искусстве. М.: Искусство, 1995. 416 с.
13. Минаев Э. А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства: монография. М.: Музыка, 2000. 392 с.
14. Надирова Л. Л. Струны общности: теоретические основы развития эмпатии у студентов музыкально-педагогических университетов. Владимир: ВПГУ, 1999. 318 с.
15. Пабст А. Модель глобализации // Этнос. Нормы и ценности в эпоху глобализации: науч. конф., Лондон, 14 октября, 2013. СПб.: СПбГУП, 2014. С. 15–19.
16. Ранк О. Эстетика и психология художественного творчества // Психология художественного творчества: хрестоматия. Минск, 2003. С. 5–21.
17. Родин А. И. Беседы об искусстве. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 320 с.
18. Рошак Т. Истоки контркультуры. М.: АСТ, 2014. 380 с.
19. Сельченко К. Искусство нашей жизни // Психология художественного творчества: хрестоматия. Минск, 2003. С. 432–437.
20. Сент-Экзюпери А. де. Смысл жизни. М.: Эксмо, 2013. 324 с.
21. Фромм Э. Иметь или быть. М.: АСТ, 2014. 320 с.
22. Фромм Э. Искусство быть. М.: АСТ, 2014. 348 с.
23. Шор Ю. М. Культура как переживание (гуманитарность культуры). СПб.: СПбГУП, 2003. 220 с.
24. Яковенко А. В. О культурно-цивилизационном многообразии мира // Этнос. Нормы и ценности в эпоху глобализации: науч. конф. Лондон, 14 октября, 2013. СПб.: СПбГУП, 2014. С. 7–10.

**So that the Spark of Mozart Would not be Extinguished:
Concerning the Issue of Humanitarization of the Present-Day Educational System**

The article substantiates the necessity of humanitarization of the system of education, which is compelled to constantly overcome numerous contradictions characteristic for the contemporary globalizing world. These include the sharp crisis of civilization, implicating a growing aggression in society, as well as the specificity of information civilization, leading to standardization and unification of cultural values and a constantly increasing onslaught of mass cultures, which is not in the least conducive to spiritual flourishing of humanity. A whole set of significant aspects of the issue are disclosed, the immense relevance of which is determined by the interest in it on the part of the members of the scholars' community: philosophers, culturologists, sociologists, psychologists and pedagogues. Based on the results of her research, the author of the article presents the chief methodological approaches to the posed issue and the mechanisms conducive to overcoming the existent contradictions. The conclusion is arrived at, according to which the humanitarization of the present-day system of education presents an effective instrument of social adaptation of personality, the realization of its creative potential and, consequently, of social recovery and the renewal of contemporary society.

Keywords: humanitarization of education, spiritual values, inter-cultural dialogue, aesthetics of thinking, aesthetics of spiritual experience, artistic space of culture.

**Чтобы не угасла искра Моцарта:
к проблеме гуманитаризации современной системы образования**

В статье обосновывается необходимость гуманитаризации системы образования, вынужденной постоянно преодолевать множество противоречий, характерных для современного глобализирующегося мира. Это и острый цивилизационный кризис, влекущий за собой нарастание агрессии в обществе, и специфика информационной цивилизации, ведущая к стандартизации и унификации культурных ценностей, и постоянно усиливающийся натиск массовой культуры, отнюдь не способствующий духовному расцвету человечества. Раскрывается целый ряд значимых аспектов проблемы, чрезвычайную актуальность которых определяет интерес к ней со стороны представителей научной общественности: философов, культурологов, социологов, психологов, педагогов. По результатам проведённых исследований автором статьи представлены основные методологические подходы к выдвинутой проблеме, механизмы, способствующие преодолению существующих противоречий. Делается вывод, согласно которому гуманитаризация современной системы образования являет собой эффективный инструмент социальной адаптации личности, реализации её творческого потенциала, а следовательно, и социального оздоровления и обновления современного общества.

Ключевые слова: гуманитаризация образования, духовные ценности, межкультурный диалог, эстетика мышления, эстетика духовного переживания, художественное пространство культуры.

Anna I. Shcherbakova

ORCID: 0000-0001-7371-7211

Dr. Sci. (Pedagogical),

Dr. Sci. (Culturology),

Active Rector, Professor at the Department
of the Art of Conducting*E-mail: anna.68@list.ru*Moskovskiy gosudarstvennyy institut muzyki
im. A. G. ShnitkeMoscow State A. G. Schnittke Musical Institute
Moscow, 123060 Russian Federation**Щербакова Анна Иосифовна**

ORCID: 0000-0001-7371-7211

доктор педагогических наук,

доктор культурологии,

и. о. ректора,

профессор кафедры дирижёрского искусства

E-mail: anna.68@list.ru

Московский государственный

институт музыки им. А. Г. Шнитке

Москва, 123060 Российская Федерация





А. Е. МАКСИМОВА

Московская государственная консерватория

им. П. И. Чайковского



УДК 782.1+782.91

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.135-141

«АМЕРИКАНЦЫ» В РОССИИ: ОПЕРА Е. ФОМИНА И БАЛЕТ К. КАНОББИО*

*Не владетель я Серая,
Не арап, не турок я.
За учтивого китайца,
Грубого американца,
Почитать меня нельзя!*
А. С. Пушкин

Опера Е. И. Фомина «Американцы» и балет К. Каноббио «Американцы, или Счастливое кораблекрушение» были сочинены авторами в Петербурге с 1788 по 1792 годы. На страницах истории русского музыкального театра XVIII века нередко встречается повторность литературных источников, характерная для репертуара эпохи Просвещения. Исследования «театральных близнецов» всякий раз приносят внезапные открытия. Так, обнаружили неожиданные исторические, сюжетные и музыкальные параллели между «Американцами» – двумя малоизученными произведениями.

Тема Америки в истории музыки данного периода не исследована и представляется весьма интересной. Америка – европейский «антипод» – и сейчас не кажется нам понятной и близкой. Как выглядели Америка и американцы в глазах наших соотечественников в XVIII веке?

Как известно, Америку населяли племена индейцев, не знавших цивилизации. Антитеза «дикий американский варвар – образованный европеец» появляется в эпоху Просвещения и обнаруживается во многих театральных произведениях. Также европейский уклад жизни противопоставлялся культурам «экзотических» стран – Турции, Индии, Китая, и Америка была в их числе. Во второй половине XVIII столетия на сценах российских театров американская тема становится популярной.

Для примера обратимся к прологу А. П. Сумарокова «Прибежище добродетели» с музыкой Г. Раупаха и Й. Штарцера, с хореографией

Ф. Гильфердинга. Предположительно премьера спектакля состоялась 5 сентября 1759 года. В спектакле были задействованы певцы, драматические актёры (среди них Ф. Волков и И. Дмитриевский), танцовщики. Сочинение написано в стихотворной форме [7, с. 99–134]. Аллегорические и мифологические персонажи повествуют о добродетелях России, восхваляя монархов – Петра I и его дочь Елизавету. Добродетелям противопоставлены варварские обычаи других народов. В ходе повествования разыгрываются сценки между парами Азиатов, Африканцев и Американцев. Американский эпизод становится кульминацией спектакля: американец и американка, олицетворяя изгнанный из своих земель и порабощённый европейским тираном народ, заканчивают жизнь самоубийством. Гений подводит итог, называя европейцев бесчеловечными и восхваляя достоинства российской монархии.

Героиня трагедии Вольтера «Альзира, или Американцы» (1736), переведённой на русский язык Д. И. Фонвизиним и изданной в собрании его сочинений (1761–1762), дочь вождя инков Альзира, соединила свою жизнь с испанским конкистадором доном Гусманом, сыном и преемником правителя Перу дона Альвареса. Её возлюбленный Замора, считавшийся погибшим, поднимает восстание и убивает соперника. Перед смертью Гусман прощает Замору.

Русский актёр и автор драматических произведений П. А. Плавильщиков сочинил лирическую трагедию в двух действиях с хорами и балетами «Ленса, или Дикие в Америке» (музы-

* Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ «Русский балетный театр на рубеже XVIII–XIX веков», проект № 16-0400473.

ка К. Поцци, премьера в московском Петровском театре, 1799). В центре этой истории – пленная англичанка Ленса, окончившая жизнь на жертвенном костре. Спектакль наполнен обрядовыми сценами и «экзотическим» колоритом, подчёркивающим варварство дикого племени.

Другая «американская» история, повествующая о жизни индейцев-инков, получила жизнь сразу в нескольких операх. С 1784 года при дворе Екатерины II работал итальянский композитор Дж. Сарти. Он привёз в Россию свою оперу «Идалида» (преьера в миланском театре «La Scala», 1783) на либретто Ф. Моретти. Л. Керубини, ученик Сарти, в 1783 сочинил в Милане на то же либретто оперу с одноимённым названием. В 1788-м (год создания «Американцев» Е. Фомина) Д. Чимароза, сменивший ненадолго Сарти на посту придворного композитора и капельмейстера, написал на либретто Моретти оперу «Дева Солнца». Действие всех трёх произведений происходит в Перу XVI века. Молодой кастильский дворянин Энрико, герой испанской войны, высаживается на берегах империи инков. Он влюбляется в Идалиду, Деву Солнца. Во время землетрясения рушится храм, в котором служит Идалида. Энрико спасает возлюбленную и убеждает её бежать с ним. Беглецы пойманы, и Идалиду должны похоронить живо. Энрико выражает намерение умереть вместе с Идалидой. Король инков отменяет старинное варварское наказание.

В последующие годы истории американских инков продолжали разрабатываться на российской сцене. Например, в 1804 году в Петербурге ставилась драма А. Коцебу «Дева Солнца» (балеты И. Вальберха), а в 1820-м Ш. Дидло создал «большой героический балет в пяти действиях, украшенный играми, священными танцами, сражениями, маршами и проч.» «Кора и Алонзо, или Дева Солнца» на музыку Ф. Антолини. Доминантой «американских» сюжетов становятся сравнения: мы – они, Европа – Америка, цивилизация – варварство, завоеватели – рабы. В данном контексте произведения Фомина и Каноббио приобретают особый интерес.

Опера Евстигнея Ипатьевича Фомина (1761–1800) «Американцы» на либретто Ивана Андреевича Крылова сочинена композитором в 1788 году, однако премьера её состоялась лишь в феврале 1800. В год первой постановки оперы был напечатан клави́р, переизданный в 1895 году у Юргенсона. Парти́тура «Американцев» не опу-

бликована. Опера признана высоким образцом русской театральной музыки, но подробно она не изучена.

Балет итальянского композитора Карло Каноббио (1741–1822) «Американцы, или Счастлирое кораблекрушение» в нотных рукописях озаглавлен «Ballo Americano. Американцы, или Щастливое кораблекрушение». Автор музыки много лет служил русскому двору, умер в России. Балет написан спустя всего четыре года после оперы Фомина – комплект сохранившихся рукописных оркестровых партий датирован 1792 годом². Полностью музыка балета неизвестна, нотный текст не издавался, либретто не обнаружено. Интересно, что балет, как и опера Фомина, не был поставлен сразу – первая постановка состоялась не ранее 1798 года. Возможно, отклонение «американских» премьер в годы правления Екатерины II было симптоматичным явлением, о котором скажем отдельно.

Все постановки «Американцев» Фомина, о которых известно документально, проходили в Санкт-Петербургском Большом (Каменном) театре. Премьера состоялась 8 февраля 1800 года, спектакль был повторен 24 и 28 января 1801 года. В конце апреля 1800 года Фомина не стало.

Балет Каноббио ставился на одной сцене с оперой Фомина и едва ли не в те же сроки: известно о постановках 11, 18 сентября и 2 октября 1799 года, а затем 18, 22 января, 25 апреля и 24 августа 1800 года. Хореографами спектакля в разное время указывались Л. Дюпор, Дж. Канциани, И. Вальберх. Выяснить, кому изначально принадлежали сценарий и хореография «Американцев» Каноббио, теперь непросто. Дюпор (1786–1853) в конце 1790-х был совсем юным. Канциани, постоянный соавтор Каноббио, в 1792 году, которым датируется балет, уехал из России. Ученик Канциани И. Вальберх начал балетмейстерскую деятельность в конце XVIII столетия и вполне мог поставить балет в 1799–1800 годы. Отметим сразу, что опера «Американцы» на премьерном показе (а возможно и позднее) сопровождалась балетом с хореографией И. И. Вальберха. Нотный текст оперы не содержит балетных сцен, в либретто также об этом не сказано. Следовательно, балет или балетные сцены были вставными и могли не принадлежать Е. И. Фомину. Выскажем гипотезу, что одноактный балет Каноббио «Американцы» мог исполняться между действиями одноимённой двухактной оперы Фомина.



В 1788 году опера была принята к постановке, но П. А. Соймонов, «директор над зрелищами и музыкой», раскритиковал её текст. В ответ И. А. Крылов написал письмо, после которого оперу сняли со сцены: «решился я отдать на театр другую оперу моего сочинения, под названием “Американцы”, на которую уже и музыка положена г[осподином] Фоминым, одобренным в своем искусстве от Болонской академии аттестатом, делающим честь его знанию и вкусу; что ж до моих речей, то они одобрены г[осподином] Дмитриевским, которого одобрение, по его познаниям, для меня не менее важно, как и академический аттестат <...>. Ваше превосходительство издали приговор, что мою оперу не можно представить, доколе не будет в ней выкинуто, что двух европейцев хотят принести на жертву, и что это револютирует, как вы изволили сказать, слушателей» [4, с. 333].

Действие «Американцев» происходит в Южной Америке, в период покорения индейских племён испанцами. Испанский вельможа и его слуга Фолет из поселения завоевателей отправляются на поиски сестры Гусмана Эльвиры, пленённой «начальником американцев» Ацемом. Ацем влюблён в Эльвиру, а Гусман и Фолет в сестёр Ацема – Цимару и Сорету. Ацем застигает их во время свидания и велит сжечь испанцев. Эльвира вступается за брата, и Ацем великодушно отменяет казнь. Подоспевший отряд испанцев берёт Ацема в плен. Гусман в свою очередь приказывает его освободить. Опера заканчивается всеобщим согласием, три счастливые пары отправляются в Испанию.

Невзирая на свой протест, Крылов всё-таки внёс изменения в текст и снова передал оперу в театральную дирекцию. «И за сим ответом – пишет он Соймонову, – имел я честь ходить к вашему превосходительству шесть месяцев, время, в которое бы могла моя опера давно идти на других театрах» [4, с. 333]. Волокита с постановкой «Американцев» продолжалась в течение 1789 года. Оперу, созданную спустя три года после пугачёвских бунтов, сняли с репертуара по идеологическим причинам. В марте 1789 произошла Французская революция, и это событие оказалось решающим³ [8, с. 420]. Премьера балета «Американцы» могла быть отклонена под тем же предлогом.

После смерти Екатерины II (и незадолго до гибели Павла I в марте 1801) опера вернулась на сцену, не утратив актуальности сюжета.

Премьера состоялась благодаря вмешательству А. И. Клушина, друга и коллеги И. А. Крылова, который в этот период занимал должность режиссёра и цензора российской императорской труппы. В клавире оперы 1800 года издания он размещает предисловие, где благодарит Директора императорских театров А. Л. Нарышкина за возможность представить сочинение на суд публики и пишет, что собственноручно «отредактировал» либретто Крылова, заменил весь прозаический текст. Об обстоятельствах подготовки оперы на сцену узнаём из документов Архива Дирекции императорских театров [1, с. 579–580, 641–642].

Оставляя за рамками небольшой статьи проблемы композиции оперы и балета, сконцентрируем внимание лишь на особенностях музыкальной характеристики «американской» сферы. Авторы театральных произведений XVIII века нередко обращались к сопоставлению европейского и «экзотического» материалов, прибегая для этого к изощрённым и остроумным средствам. Причудливые ритмы, синкопы и комическая оркестровка сопутствуют африканским, турецким, азиатским персонажам опер и балетов. Достаточно вспомнить «янычарскую», «варварскую» музыку, прочно вошедшую в обиход.

Обратимся к балету Каноббио. Балетные номера выдержаны в простых песенных формах. Музыкальный стиль балета вбирает черты как популярных танцевальных жанров (менуэта, гавота, полонеза, тарантеллы, сицилианы и др.), так и нетанцевальной инструментальной музыки. Каноббио сочетает сюитный принцип организации с элементами сквозного развития, преодолевая границы формы.

Изучение стилевых особенностей балета и его музыкальной драматургии позволяет уловить основные линии сюжета, который не удалось восстановить. Исходя из названия балета и опираясь на популярные сюжеты XVIII века, попытаемся представить фабулу. Европейский корабль терпит крушение у берегов Америки, в живых остаётся некий герой (или несколько). Происходит встреча с аборигенами – индейцами. Возможно, герой знакомится с прекрасной незнакомкой. Возникает конфликт с её окружением (например, плен, варварский обряд жертвоприношения, сражение). История заканчивается чудесным избавлением и заключением мира. Обозначим этапы музыкальной драматургии: буря и кораблекрушение (завязка, № 1) – лирико-драматическая

зона (развитие, № 2–8) – героико-драматическая зона (перелом действия и кульминация, № 9–20) – счастливая развязка (№ 21–24).

Первый номер балета вполне соответствует картине морской бури, в которую попадает корабль. Этот номер начинается с затишья, перерастающего в ураган. Музыка достигает драматической кульминации и стихает, движение постепенно замедляется и останавливается. Несколько номеров балета посвящены лирическим и лирико-драматическим образам. Эти номера расположены рядом, образуя единый лирический блок в начале произведения. Большое место в балете занимают действенные номера героико-драматического характера. В основном они написаны в быстрых темпах, в минорном ладу. Их музыка развивается стремительно, использован широкий диапазон, быстрые виртуозные пассажи, фанфарные обороты, пунктирные ритмы. Один из этих номеров (№ 18), вероятно, батальная пантомима с остановками на кульминациях, прерывистой фразировкой, размашистыми скачками в мелодии.

Выделим группу номеров, с помощью которых, как видится, композитор охарактеризовал американских индейцев (см. № 8, 10, 13, 15, 16, 19, 21, 22, 24). Их объединяет, прежде всего, музыкальный материал – прихотливые ритмы, грубоватая мелодика в духе народных танцев (пример № 1).

Пример № 1 К. Каноббио.
Балет «Американцы», № 8

Allegro assai

Предположение о том, что это именно «американская» музыка подтверждается в марше № 15, не относящемся по стилю к европейской военной музыке (пример № 2).

Пример № 2 К. Каноббио.
Балет «Американцы», № 15

Allegro

Похожие приёмы находим в «Африканском танце» из балета В. Мартин-и-Солера «Покинутая Дидона» (1792), исполняемом нумидийскими маврами [5, с. 358].

Фомин предлагает более неожиданную музыкальную характеристику своих американцев, тонкую и ироничную. Его сочинение охватывает жанровые черты итальянской оперы-буффа и героической оперы спасения. Вместе с тем, оно содержит разговорные диалоги, характерные для французской комической оперы и немецкого зингшпиля. Опираясь на музыкальную лексику позднего классицизма, создавая проевропейский вариант жанра (в сравнении с его же «Ямщиками на подставе», 1787), Фомин незаметно привлекает в «Американцев» национальный русский элемент.

Впервые «русский» колорит проявляется в партиях «американок» (!) – сестёр Ацема Цимары и Сореты, напоминая мотив плясовой «Ах вы, сени» (пример № 3).

Пример № 3 Е. Фомин.
Опера «Американцы». Квартет д. I, № 1

[Andante moderato]

Можно было бы считать этот музыкальный фрагмент за курьёзное совпадение, однако в сцене сожжения испанцев аборигенами (д. II, № 13, 14) мотив проявляется дважды. Вокальные строфы хора американцев (№ 13) сменяются оркестровыми ригурнелями, вероятно, предназначенными для танца или пантомимы. Они имеют танцевальный характер, а местами напоминают русский плясовой наигрыш – припев песни «Ах вы, сени» и оттеняют сдержанную молитву поющих, обращённую к Солнцу (пример № 4).

Партия воинственного Ацема исполнена в опере драматизма и патетики, насыщена маршеобразными и фанфарными элементами. Но и в его материал проникает героизированный вариант русской плясовой (д. II, № 14, пример № 5).

Указанные цитаты размещены в партиях американских индейцев и могут расцениваться как проявление простонародного «варварского» элемента в сравнении с благородством цивилизованных европейцев. Музыкальная ирония Фомина находит подтверждение в тексте разговорных



Пример № 4

Е. Фомин.

Опера «Американцы». Д. II, № 13

[Andantino]

Пример № 5

Е. Фомин.

Опера «Американцы». Д. II, № 14

диалогов либретто Крылова. В уста Фолета – комического персонажа – он вкладывает высказывания, порочащие европейские нравы, тогда как Ацем предстаёт защитником истинных человеческих ценностей: «Ацем. Жестокие Гишпанцы! вы не довольны тем, что похищаете наше золото; вы хотите лишить нас первого сокровища: невинности и добродетели»⁴. Фолет представляется учеником андалузского философа Дона Цапато. Ссылаясь на величайшую пользу философии (неведомой дикарям), он обнаруживает свою глупость и невежество: «Фолет. Да что ж мне делать с такими скотами, которые не учили ни Риторике ни Философии? Чем можно растрогать тех, которые не умеют рассуждать ни objective ни subjective? И которые в глаза не видывали Дон Цапато, Педрилло, Фердинандо? <...>. Фолет. Можно ли здесь просвещенной женщине остаться? она умрет от скуки. У вас нет ни карет, ни модных лавок, ни чепчиков, ни тюрбанов; а ты сам видишь, что это великая потеря для Философии. Ацем. У нас есть то, что делает человека счастливым; сердце, добродетель, спокойствие»⁵.

Произведения, созданные в России на американский сюжет, связаны невидимыми нитями истории и литературно-музыкальных тенденций эпохи. В них скрыты неисследованные ранее стилевые приёмы и композиторские находки. Сквозь призму «американских» сочинений раскрывается непознанное представление русского общества XVIII века о «Новом Свете».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стихотворение «К Наталье» написано юным поэтом в лицейские годы и датируется серединой 1813 года. Пушкин посвятил эти строки крепостной актрисе домашнего театра графа В. В. Толстого в Царском селе. Текст наполнен упоминаниями персонажей из произведений, поставленных на сцене театра. В данном отрывке поэт, по-видимому, намекает на оперы «Похищение из сераля» В. А. Моцарта, «Февей» В. А. Пашкевича на текст Екатерины II («учтивый китаец») и «Американцы» Е. И. Фомина на либретто И. А. Крылова.

² Американцы, или Счастливое кораблекрушение (Ballo americano). Балет в 1 д. Музыка К. Каноббио // ЦМБ – 14А/о. Амер., № 155560, орк. голоса.

³ Из дневника секретаря Екатерины II А. В. Храповицкого: «31 [января 1793]. По утру дошло к Ея Величеству известие que malheureux Louix XVI fut decapité le 10 (21) Janvier 1793 [фр.: что несчастный Луи XVI был обезглавлен 10 (21) января 1793]. Наложен траур на шесть недель. Замечательно стечение чисел: 10 Января 1775 года в Москве казнен Пугачев» [8, с. 420].

⁴ Американцы. Опера комическая в двух действиях. Музыка г. Фомина. С Петербургского издания 1800 года. Москва у П. Юргенсона. С.-Петербург у И. Юргенсона. Варшава у Г. Зенневальда. М., 1895. 155 с. С. 10.

⁵ Там же. С. 15–16.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Дирекции императорских театров. Вып. 1 (1746–1801), отд. 2. М.: Книга по Требованию, 2012. 675 с.

2. Добровольская Г. Н. Балет // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. XVIII век. СПб., 1996. Т. 1, кн. 1. С. 79–116.

3. Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII – начала XX века). Минск: Четыре четверти, 1999. 376 с.
4. Крылов И. А. Полн. собр. соч.: в 3 т. / ред. Д. Д. Благой. М.: ГИХЛ, 1946. Т. 3. Басни. Стихотворения. Письма. 608 с.
5. Максимова А. Е. Русский балетный театр екатерининских времён. Россия – Запад. М.: Композитор, 2010. 420 с.
6. Порфирьева А. Л. Фомин // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. XVIII век. СПб., 1999. Т. 1, кн. 3. С. 196–200.
7. Российский театр, или Полное собрание всех российских театральных сочинений. В Санкт-Петербурге: при Императорской Академии наук: 1786–1794. Ч. 17–18, 1787–1788.
8. [Храповицкий А. В.] Дневник А. В. Храповицкого. 1782–1793. По подлинной его рукописи, с биографической статьёю и объяснительным указателем Николая Барсукова, члена Археографической комиссии. Издание А. О. Базунова. СПб., 1874. 610 с.
9. Butler M. R. Gluck's *Alceste* in Bologna: Production and Performance at the Teatro Comunale, 1778 // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 65. No. 3. Fall 2012, pp. 727–776. DOI: 10.1525/jams.2012.65.3.727.
10. Doe J. Opéra-comique on the Eve of Revolution: Dalayrac's *Sargines* and the Development of “Heroic” Comedy // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 68. No. 2, Summer 2015, pp. 317–374. DOI: 10.1525/jams.2015.68.2.317.
11. Ferraguto M. Beethoven à la moujik: Russianness and Learned Style in the “Razumovsky” String Quartets // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 67. No. 1, Spring 2014, pp. 77–124. DOI: 10.1525/jams.2014.67.1.77.
12. Frolova-Walker M. A Ukrainian Tune in Medieval France: Perceptions of Nationalism and Local Color in Russian Opera // *19th-Century Music*. Vol. 35. No. 2. Fall 2011, pp. 115–131. DOI: 10.1525/nmc.2011.35.2.115.
13. Rathey M. Mozart, Kirnberger and the idea of musical purity: revisting two sketches from 1782 // *Eighteenth Century Music*. Vol. 13. Iss. 2, September 2016, pp. 235–252. DOI: 10.1017/S1478570616000063.

REFERENCES

1. *Arkhir Direktsii imperatorskikh teatrov* [The Archive of the Directorate of Imperial Theatres]. Issue 1 (1746–1801), p. 2. Moscow: Kniga po Trebovaniyu [Book upon Demand], 2012. 675 p.
2. Dobrovolskaya G. N. Balet [The Ballet]. *Muzikal'nyy Peterburg: entsiklopedicheskiy slovar'. XVIII vek* [Musical St. Petersburg: Encyclopedic Dictionary. 18th Century]. Volume 1, Book 1. St. Petersburg, 1996, pp. 79–116.
3. Dulova E. N. *Baletnyy zhanr kak muzykal'nyy fenomen (russkaya traditsiya kontsa XVIII – nachala XX veka)* [The Ballet Genre as a Musical Phenomenon (The Russian Tradition of the Late 18th and Early 20th Centuries)]. Minsk, 1999. 376 p.
4. Krylov I. A. *Poln. sobr. soch.* V 3 t. T. 3. Basni. Stikhotvoreniya. Pis'ma [Complete Works in 3 Volumes. Volume 3. Fables. Poems. Letters]. Edited by D. D. Blagoy. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura [Artistic Literature] State Press, 1946. 608 p.
5. Maksimova A. E. *Russkiy baletnyy teatr eкатерининskikh vremyon. Rossiya – Zapad* [The Russian Ballet Theatre of the Times of Catherine the Great. Russia – West]. Moscow: Kompozitor, 2010. 420 p.
6. Porfir'eva A. L. Fomin [Fomin]. *Muzikal'nyy Peterburg: entsiklopedicheskiy slovar'. XVIII vek* [Musical St. Petersburg: Encyclopedic Dictionary. 18th Century]. Volume 1, Book 3. St. Petersburg, 1999, pp. 196–200.
7. *Rossiyskiy teatr, ili Polnoe sobranie vsekh rossiyskikh teatral'nykh sochineniy. V Sankt-Peterburge: pri Imperatorskoy Akademii nauk: 1786–1794* [The Russian Theater or a Complete Collection of all Russian Theatrical Works. In St. Petersburg: Affiliated with the Imperial Academy of Sciences: 1786–1794]. Part 17–18, 1787–1788.
8. [Khrapovitskiy A. V.] *Dnevnik A. V. Khrapovitskogo*. 1782–1793. Po podlinnoy ego rukopisi, s biograficheskoy stat'eyu i obyasnitel'nym ukazatelem Nikolaya Barsukova, chlena Arkheograficheskoy komissii [Diary of A. V. Khrapovitsky. 1782–1793. Following its Genuine Manuscripts, with a Biographical Article and Explanatory Indicator by Nicholas Barsukov, a Member of the Archeographic Commission]. Edition A. O. Bazunov. St. Petersburg, 1874. 610 p.
9. Butler M. R. Gluck's *Alceste* in Bologna: Production and Performance at the Teatro Comunale, 1778. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 65. No. 3. Fall 2012, pp. 727–776. DOI: 10.1525/jams.2012.65.3.727.
10. Doe J. Opéra-comique on the Eve of Revolution: Dalayrac's *Sargines* and the Development of “Heroic” Comedy. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 68. No. 2, Summer 2015, pp. 317–374. DOI: 10.1525/jams.2015.68.2.317.
11. Ferraguto M. Beethoven à la moujik: Russianness and Learned Style in the “Razumovsky” String Quartets. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 67. No. 1, Spring 2014, pp. 77–124. DOI: 10.1525/jams.2014.67.1.77.
12. Frolova-Walker M. A Ukrainian Tune in Medieval France: Perceptions of Nationalism and Local Color in

Russian Opera. *19th-Century Music*. Vol. 35. No. 2. Fall 2011, pp. 115–131. DOI: 10.1525/ncm.2011.35.2.115

Eighteenth Century Music. Vol. 13. Iss. 2, September 2016, pp. 235–252. DOI: 10.1017/S1478570616000063

13. Rathey M. Mozart, Kirnberger and the idea of musical purity: revisiting two sketches from 1782.

«Американцы» в России: опера Е. Фомина и балет К. Каноббио

Опера Е. И. Фомина «Американцы» (1788) и балет К. Каноббио «Американцы, или Счастливое кораблекрушение» (1792) созданы авторами в Петербурге. Исследование этих малоизученных произведений, основанное на документальных литературных и нотных источниках, привело к неожиданным историческим, сюжетным и музыкальным параллелям. Сочинения объединяет «американский» сюжет: многие музыкально-театральные спектакли XVIII века в жанрах пролога, драмы, оперы и балета посвящены истории американских индейцев (империи инков) и их завоевания европейцами. Сценические судьбы «Американцев» Фомина и Каноббио похожи: спектакли не сразу попали на сцену, а затем ставились в Большом (Каменном) театре Санкт-Петербурга в сезон 1800 года, что позволяет предполагать исполнение балета в рамках оперы. Опера Фомина на текст И. А. Крылова в 1788 году снята с постановки из-за «революционных» событий сюжета; премьеру балета могли отклонить под тем же предлогом. Особый интерес в музыке сочинений представляют тематические характеристики американских индейцев, данные в рамках классического стиля. Их роднит прихотливый синкопированный ритм, грубоватая мелодика, свойственная народным танцам, оркестровка в манере янычарской музыки. При этом Фомин остроумно вводит в оркестровые ритуартели и вокальные темы индейцев интонации русской плясовой, противопоставляя «варварство» дикого племени цивилизованности европейцев. Сквозь призму «американских» сочинений, дополняющих самобытную стилистическую область театральной музыки на экзотические сюжеты, раскрывается представление русского общества XVIII века о Новом Свете.

Ключевые слова: опера, балет, русский музыкальный театр XVIII века, императрица Екатерина II.

— “The Americans” in Russia: the Opera of Yevstigney Fomin and the Ballet of Carlo Canobbio —

Yevstigney Fomin’s opera “The Americans” (1788) and Carlo Cannobio’s ballet “The Americans or a Happy Shipwreck” (1792) were both created by the composers in St. Petersburg. Research of these little-known compositions, based on documental literary and musical sources, led to unexpected historical, narrative-based and musical parallels. The compositions are united by an “American” plots: many musical-theatrical performances in the 18th century written in the genres of prologue, drama, opera and ballet are devoted to the history of the American Indians, the empire of the Incas and the conquest of them by the Europeans. The stage performance destinies of Fomin’s and Cannobio’s “The Americans” are similar: they were not immediately performed, having been staged at the Large (Stone) Theater of St. Petersburg a little while later, at the 1800 season, which makes it possible to presume that the ballet was staged as part of the opera. The performance of Fomin’s opera, set to the text of Ivan Krylov, was cancelled in 1788 due to the presence of “revolutionary” elements in its plot; the premiere of the ballet may have been taken off the repertoire for the same reason. Of special interest in the music of both compositions are the musical depictions of the American Indians within the framework of the Classical style. They are united by fanciful syncopated rhythms, rough types of melodies, typical of folk dances, and orchestration in the vein of Janissary music. At the same time, Fomin humorously introduces into the orchestral ritornellos and vocal themes of the Indians intonations of Russian dance music, juxtaposing the “barbarity” of the wild tribe with the civilized character of the Europeans. Through the prism of these “American” compositions, complementing the original stylistic domain of theater music written on exotic subject matter, the perception of 18th century Russian society on the New World is disclosed.

Keywords: opera, ballet, 18th century Russian musical theater, Empress Catherine II.

Максимова Александра Евгеньевна

ORCID: 0000-0001-8360-9599

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории русской музыки

E-mail: alexmaximova@mail.ru

Московская государственная консерватория

им. П. И. Чайковского

Москва, 125009 Российская Федерация

Alexandra E. Maximova

ORCID: 0000-0001-8360-9599

PhD (Arts),

Associate Professor at the Department

of the History of Russian Music

E-mail: alexmaximova@mail.ru

Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. P. I. Chaykovskogo

Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Moscow, 125009 Russian Federation



А. Г. КОРОБОВА

Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского



УДК 78.072.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.142-150

Культурное наследие в исторической оценке

Б. В. АСАФЬЕВ И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» – любой из людей читающих знает, какое произведение начинается этой фразой. «Музыкальная форма как явление социально детерминированное прежде всего познаётся как форма... социального обнаружения музыки в процессе интонирования» – каждому музыковеду знакома эта фраза и имя автора, который подобный образом начинает свой главный труд.

Борис Владимирович Асафьев (1884–1949) – выдающийся музыкальный учёный XX века. Как писал его младший современник и коллега Юрий Всеволодович Келдыш в статье для «Музыкальной энциклопедии» (1973), «его деятельность знаменует новый этап в развитии музыкальной науки. Асафьев – основоположник советского музыковедения»¹. Позднее в «Музыкальный энциклопедический словарь» (1990) внесена правка: один из основоположников. Как бы то ни было, никем не оспаривается, что Асафьев чрезвычайно много сделал для становления отечественной школы музыковедения в его современном смысле. Действительно, Асафьев задал некие новые векторы развития музыкальной науки, способствовал формированию её современной системы координат, – и наше музыковедение уже немислимо вне его теории интонации, концепции симфонизма, идей в области истории и теории музыки и многого другого. Его разработки стали фундаментом развития целых научных направлений. Ряд исследований, ныне ставших уже классикой отечественной музыкальной науки, апеллируют к работам Асафьева или прямо опираются на его труды, на что указывают сами авторы. Отдельные основные музыкально-теоретические идеи Асафьева развивались также и зарубежным музыковедением, в частности, концепция процессуальности музыкальной формы и теория интонации². Однако до

сих пор некоторые из ценных идей учёного – в силу тех или иных обстоятельств – не получили осязательного научного резонанса. Например, идеи в области теории музыкальных жанров, которая отечественным музыковедением начала развиваться позднее. Сегодня представляется возможным проделать своеобразную реконструкцию асафьевской концепции музыкальных жанров, опираясь на исследование его работ.

Оттолкнёмся от начального тезиса, что данная проблематика, не декларированная в названиях публикаций и не выделяемая в контексте идей, постоянно оставалась в поле научных исканий Асафьева и отличалась достаточной разносторонностью разработки. Высказанное положение не покажется парадоксальным, если учесть, что вопросы жанра, по сути, органично входят в круг основной проблематики асафьевских исследований. Ведь одной из корневых в его научной деятельности (и музыкально-общественной тоже) была проблематика, касающаяся связи музыки с жизнью, – феномена музыкального общения, общения через музыку. Именно это в существенной степени определяет тематику и пафос всего научного творчества Асафьева. В самом деле, горячо отстаиваемый учёным диалектический взгляд на музыкальную форму идёт от убеждения, что это – форма человеческого общения, осуществляемого специфическими – музыкальными – средствами. Другая фундаментальная теория (вызревавшая во взаимосвязи с первой) – теория интонации – имеет тот же корень: музыка как интонационно-осмысленное высказывание, на котором основано общение Композитора, Исполнителя и Слушателя. Мысли по поводу музыкального образования, просвещения, отдельные теоретические и исторические работы – буквально всё (особенно после «прозрения», о котором Асафьев писал в письме В. В. Держановскому от 21 сентября 1924 г., см.: [7, с. 138]) пронизано этой объединяющей

идеей, в свою очередь оттачивавшейся по мере обращения к множеству конкретных вопросов. В середине 1920-х годов Асафьев усиленно разрабатывает область проблем, непосредственно связанных с захватившей его тогда идеей «музыкального быта»³. Нельзя не заметить, что «момент прозрения» оказал плодотворное влияние на всю его последующую деятельность, – это была как раз та самая идея, которая, словно катализатор, помогла в сравнительно короткий срок оформиться базовой системе взглядов Асафьева, дала им основу и перспективу.

Само *общение*, по Асафьеву, наряду с созданной различными средствами направленностью формы на восприятие, осуществляется прежде всего через (обратимся к авторской терминологии) «общительные», «массово-распространённые» интонации, входящие в «интонационный “капитал” эпохи» (или «словарь»), в «сумму музыки». Будучи привнесены композитором в его произведение, они создают возможность для последнего быть понятным слушателю – «общительным», – становясь «гидами», «ариадниной нитью» (см.: [2, с. 281, 226, 267]) новых интонаций и замысла сочинения⁴. К кругу этих «общительных интонаций», наряду с типовыми речевыми интонациями, популярными интонациями профессиональной музыки, относятся также «странствующие и перенимаемые бытовые интонации» музыки непрофессиональной. Однако «переинтонирование» (воспользуемся этим ёмким асафьевским понятием) материала бытовой музыки в композиторской – один из важнейших аспектов современной теории жанров.

Сказанное и позволяет утверждать, что вопросы теории музыкальных жанров, нигде в трудах Асафьева специально не заявленные, постоянно находились в его поле зрения. Опираясь на разбросанные по многочисленным работам мысли Асафьева, касающиеся данной научной сферы, попытаемся воссоздать его жанровую концепцию (в широком смысле – как систему представлений и собственно позиций, ракурса видения). В центр рассмотрения выделим три её аспекта, важнейших и для современной теории жанров:

- сущность жанра в музыке;
- явление отражения («переинтонирования») бытовой музыки в композиторской, и связанный с этим, –
- вопрос о соотношении данных, наиболее крупных, родов музыки.

Но прежде обратим внимание на лексику⁵: сами термины жанровой сферы у Асафьева отличаются (как и многие другие) нестабильностью применения, вариантностью соотношения в контексте с обозначаемым понятием. То есть, с одной стороны, варьируются терминологические обозначения какого-либо явления (синонимия), с другой – смысл, вкладываемый в тот или иной термин (омонимия). Аппелируя к сущностям и неизменно стремясь к эмоциональности и выразительности своего слова, Асафьев как будто специально избегает единообразия строго терминологического выражения – как в ранних, так и в поздних работах. Это даёт интересный материал для исследования.

Например, термин «жанр» встречается в работах учёного, практически не преобладая, наряду с такими синонимическими – по употреблению в контексте – выражениями, как «область», «сфера», «стиль», «стилистические слои», «стилевые разновидности», «разновидности формы», «жанровые формы», «народно-национальные формы», «интонации», «звучащие категории», «массив», «образование», «слой», «отрасль», «разветвления», «виды и типы музыки» и т. д.⁶ Естественно, что, встречаясь в другом контексте, эти выражения могут иметь у Асафьева другое значение. В то же время множественно значение и самого термина «жанр» в разных работах: от «жанра марша» до понимания термина в традициях изобразительного искусства (как жанризма – изображения характерных сцен из будничной жизни). Последнее у Асафьева наиболее часто (типичный пример: Гайдн – «художник жанра»). Показательно для отношения к термину «жанр» то, что ни в первом издании «Путеводителя по концертам» (Петроград, 1919), ни при его последующей переработке этот термин так и не был вынесен Асафьевым в отдельную статью, хотя понятие встречается весьма часто в связи с конкретными музыкальными явлениями. К самому *понятию* жанра у Асафьева мы ещё вернёмся.

Воспользуемся терминологической вариантностью как инструментом для выяснения взглядов Асафьева по третьему из поставленных вопросов – соотношению основных жанровых классов / родов музыки: «первичного» и «вторичного», как позднее назвал их В. А. Цуккерман («первый» и «второй пласт», по В. Дж. Коуэн) или «обиходного» и «преподносимого», по А. Н. Сохору (*Umgangsmusik* и *Darbietungsmusik*, по Г. Бесселеру).

Первый из указанных родов обозначается Асафьевым следующим образом: «музыка массового общения», «народная музыкальная практика», «музыка коллективного художественного опыта», «объективно-народное искусство», «музыка бытовая», «творчество устной традиции» и т. д. Обозначения второго рода музыки: «художественная музыка», «музыка индивидуального изобретения», «индивидуальное композиторское творчество», «личное искусство», «надбытовая музыка», «творчество письменной традиции» и др. В обоих рядах нами приведены только термины, коррелирующие с соответствующим обозначением другого рода музыки как понятийная пара.

Выстроенные попарно, данные понятия помогают отчётливее выявить взгляды Асафьева на сущность каждого из основных родов музыки и на параметры их разделения, поскольку синонимы каждой из двух групп можно воспринимать как отражение факта, что различение родов базируется не на одном, а ряде критериев. В целом просматриваются по крайней мере пять параметров дифференциации, связанных с социальными функциями музыки, характером её возникновения и бытования:

- музыка как инструмент общения – музыка как сфера собственно искусства;
- музыка как продукт устоявшейся коллективной практики – как результат индивидуального композиторского изобретения;
- объективный характер творчества (массовость) – личное творчество (индивидуальность);
- связь с потребностями быта – над бытом;
- изустность хранения и передачи – письменная фиксация.

Если обратиться от терминологии непосредственно к текстам работ Асафьева⁷, то признаки разделения пополняются. Собственно *критериев* разделения жанров на бытовые и профессиональные Асафьев не называет (явно имея их, что называется, для себя), – он лишь характеризует каждый род музыки по неким приметам. Но сопоставление этих «примет» делает возможным следующий шаг: выявление и систематизацию параметров разделения жанров на бытовые и профессиональные. Прделаем эту операцию, «переведа» на язык современной жанровой теории. Тогда можно обобщить, что бытовые, народные и профессиональные жанры различаются:

1) по самой функции музыки (утилитарная либо художественная);

2) по соотношению общего – и личного, индивидуального как в области содержания, так и средств выражения (в первом случае – опора на привычное и общеупотребительное, во втором – историческая тенденция к индивидуализации творчества);

3) по типу коммуникации:

- различны обстановка и условия исполнения,
- различны функции участников коммуникации («цеховая» специализация музыкантов в профессиональной музыке – и отсутствие таковой в народном творчестве),
- различна степень сложности музыки как для исполнения, так и для восприятия,
- различны способы хранения и передачи музыки (устный и письменный).

Таким образом, хотя в работах Асафьева нет специально систематизации критериев жанрового разделения – в них содержатся предпосылки создания такой систематизации, причём вполне современной. Необходимо подчеркнуть: какими бы самоочевидными ни казались приведённые асафьевские положения, надо помнить, что мы сейчас неизбежно воспринимаем их с точки зрения сегодняшней музыкальной теории жанров, которой в то время ещё не существовало как отдельной области музыкознания. По существу, Асафьев на несколько десятилетий опередил здесь развитие отечественной науки (и не только отечественной).

Второй из названных выше аспектов жанровой проблематики, обозначенный как «переинтонирование» бытовой музыки в профессиональной композиторской, занимает особое место в эстетике и аксиологии Асафьева с их ведущим критерием жизнеспособности и общезначимости произведения, заключающимся в требовании интонационной «общительности» музыки. Несмотря на преимущественную фрагментарность высказываний по данному вопросу, работы Асафьева дают достаточно ясное представление о взглядах учёного на само явление. Подчеркнём, что эти взгляды пронизаны присутствием Асафьева историзмом.

Например, в статье «Культивирование народной песни в городе»⁸ Асафьев выделяет «основные этапы эволюции культуры песни в городе», отличающиеся один от другого типом отношения к народному творчеству в целом. С тремя этапами в освоении народной музыки композиторами связаны у Асафьева три различ-

ных типа её «переинтонирования», о которых он пишет и в других работах – уже независимо от хронологии.

Обобщая (на основе ряда работ Асафьева) характеристику трёх типов «переинтонирования» народной музыки в композиторской, их можно представить следующим образом:

– «переинтонирование» с ориентацией на общеевропейские нормы («по немецкой колее» – «этнографизм», «подражательность» и «цитатничество»),

– «переинтонирование» с ориентацией на идею народности и национальности («стилизованность»),

– «переинтонирование» с ориентацией на смысл и качество самого материала, его своеобразие (народное как основа «звукоречи» композиторского произведения) – «метод звуко-мышления».

В «Книге о Стравинском» (1929, первой русской книге о композиторе) заходит речь ещё об одном уровне отображения жанровости – предельно абстрагированного, когда воплощается не конкретный типаж, а сама идея жанра. Когда создаётся *звукопонятие* – «своего рода музыкальное эсперанто» («в смысле незаражённости национальными и остро эмоционально субъективными интонациями языка») [1, с. 256].

Таким образом, не оперируя, конечно, лексикой более позднего музыкознания, Асафьев, по существу, отразил в своих работах все основные уровни «обобщения через жанр» (воспользуемся термином А. А. Альшванга): от «распевания в сыром виде» до «звукопонятия». Выявление индивидуального метода претворения народных жанров в творчестве того или иного композитора – один из важнейших аспектов его характеристики Асафьевым. Под данным углом зрения учёный оценивает практически всех крупных русских композиторов.

Итак, анализ текстов показывает, что работы Асафьева содержат широкое осмысление вопросов и в связи со вторым из выделенных нами аспектов теории жанров – по поводу претворения жанровости в композиторских произведениях, причём как в смысле претворения жанровых истоков тематизма, так и жанровой модели в целом. Всё это разрабатывается с помощью универсальной, в его понимании, категории «интонации». Но интонация как феномен живой практики имеет у него коммуникативные детерминанты, она сама – основа «общительности» музыки и инструмент человеческого общения

через музыку (что и манифестируется в первой фразе «Музыкальной формы», приведённой в начале статьи). Однако коммуникативный параметр относится современной наукой к числу не только жанроразличительных, но конституирующих жанр – здесь можно сослаться на классические для музыкальной теории жанров работы Вальтера Виоры [20], Карла Дальхауза [14], Германа Данузера [15], А. Н. Сохора [9], а также учёных следующего поколения. Многие из них в различной форме высказывали мысль о роли жанра как «медиатора» между музыкантом и слушателем, между музыкальным искусством и общественной средой. И здесь мы «репризно» возвращаемся к первому вопросу – о сущности жанра.

Ещё на «первой волне» музыкальной социологии в российском музыковедении Асафьев настойчиво обращал внимание на коммуникативные детерминанты функционирования различных видов музыки, фактически закладывая тем самым предпосылки для последующего развития новой отрасли теоретического знания. Так, в «Добавлении» к первой книге «Музыкальной формы», содержащем обобщения наблюдений учёного «над процессами музыкального становления и кристаллизации форм музыки в человеческом сознании», в качестве отдельного пункта выделено: «7. Категории форм и виды становления музыки обусловлены ещё целым рядом факторов, на которые до сих пор было мало обращено внимание. Это – установка на “пространство” и на среду слушателей» [2, с. 186]. И далее Асафьев приводит ряд примеров зависимости жанра от условий его реализации, от общественных форм бытования музыки, заключая: «Итак, музыка концертно-симфоническая и камерная, музыка салонная и домашняя, пленэрная жанровая музыка улиц, площадей, садов, бульваров, кафе, музыка пышных празднеств, величавых процессий и т. д. – всё это требует различных видов оформления...» [там же, с. 188].

Довоенное музыкознание не создало теории жанров – начало её интенсивного развития как особого направления теории музыки приходится уже на вторую половину XX в., когда теоретическая мысль переключается, условно говоря, с «жанров» на «жанр», и основным вопросом, вокруг которого формируется проблемное поле новой теории, становится вопрос *что такое музыкальный жанр?*⁹ Но в 1920-е годы был сделан важный шаг: перенос внимания с «внутренней

жизни» отдельного произведения на функционирование музыки в определённой среде, обществе, что и определило рассмотрение «форм социального обнаружения музыки». Такой ракурс, как уже говорилось, был связан со становлением музыкальной социологии. Как знак времени, в музыковедческий лексикон активно входит понятие «музыкальный быт» (Б. В. Асафьев, Б. Л. Яворский и др.), которое в социально-ориентированном искусствоведении всё шире используется наряду с аналогичными понятиями – «литературный быт», «театральный быт» и т. п. Подчеркнём и ещё одну параллель в исканиях музыковедения и филологии тех лет: это понятие «интонации» как феномена коммуникации. Его практически в одно время разрабатывают Б. В. Асафьев и М. М. Бахтин, второй – на материале словесного творчества, первый – музыки, но также опираясь на филологическое значение¹⁰.

В западном музыковедении данная тенденция (1920-е годы) была отмечена прежде всего появлением работ Генриха Бесселера, среди которых с точки зрения становления теории жанров обычно выделяют фрайбургский доклад «Основные вопросы музыкального слышания» (1925), где, полемизируя с Риманом, Бесселер формулирует положение об особом принципе музыкальной коммуникации – «действенное обращение с музыкой [Umgehen mit Musik] в обществе» [13, S. 12]. Мы не можем с уверенностью сказать, знал ли Асафьев именно эту работу Бесселера. В «Музыкальной форме» он упоминает статью «Studien zur Musik des Mittelalters» – в «ряду вдумчивых аналитических работ», которые помогли ему «доверчивее отнестись к давно уже прорабатываемым мною проблемам музыкального оформления и почувствовать под собою твёрдую почву» [2, с. 27–28].

Как можно видеть, Асафьев высказал немало ценных мыслей и положений, которые обретают актуальность в контексте современной теории музыкальных жанров. Но поскольку эта научная область Асафьевым, как и современным ему музыковедением, тогда ещё не обособлялась, то его взгляды на жанровую проблематику не были сконцентрированы им в какой-либо специальной работе. Кроме того, Асафьев, активно исследуя жанровую область музыки и фактически разрабатывая категорию жанра, достаточно редко употребляет сам термин «жанр» (причём у него преобладало, как уже говорилось, словоупотребление в традициях изобразительного

искусства). Данная особенность становится понятной в историческом контексте.

Ещё на начало XIX века слово *genre* в России употребляли во французском написании. Как, например, это фиксирует один из словарей 1828 года (статья по биологии). В литературоведческий обиход слово «жанр» (в русской транскрипции, для обозначения родов литературы) ввёл А. Н. Веселовский в 1860-х гг. – в русле полемики с Гегелем. Но и в конце XIX в. один из русских критиков книги Брюнетьера использовал это слово как подчёркнуто иноязычное: «GENRE, т. е. “род”». Эти факты приводит литературовед А. С. Субботин [10, с. 16–17], отмечая, что одной из причин такого отношения к термину был авторитет В. Г. Белинского, через статью которого «Разделение поэзии на роды и виды» в русскую литературную науку пришла аристотелевско-гегелевская систематика [10, с. 12] (французского термина «жанр» Белинский не использовал). Свою роль на определённом этапе сыграли известные нигилистические идеи Б. Кроче, отвергавшего в его «Эстетике» (1902¹¹) жанр как категорию, противоречащую самой сути искусства. Показательно, что в «Энциклопедическом словаре» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона автор статьи «Жанр» (1890, т. 22) указывает (видимо, учитывая достаточно осязаемое к этому времени негативное отношение к «классицистскому» понятию рода в среде литературоведов) лишь одно значение – искусствоведческое: «бытовая живопись, занимается изображением сцен из общественной и частной жизни» (с. 722).

Что касается сферы музыки, то сошлёмся на диссертацию И. А. Пресняковой¹², изучившей более ста российских изданий указанного периода: здесь также пользовались словом «род», а не французским «жанр». В этом свете становится более понятным предпочтение Асафьевым терминов «род» и «вид» – «жанру». С 1920-х термин «жанр» получает распространение как в литературоведении (здесь большую роль сыграла так называемая «формальная школа», отношение к которой впоследствии было неоднозначным), так и в музыковедении. При этом, как показывает в упомянутой статье Субботин, вплоть до 1960-х гг. значение термина «жанр» в русскоязычном литературоведении оставалось размытым, так как ему не придавали самостоятельного значения, заменяя словами «род», «вид», «разновидность», «вид рода» и даже «некое видовое понятие» [10, с. 5–6]. Это не могло не оказывать влияния и на музыковедение.



Таким образом, ориентируясь не на *термин* «жанр», а на само *понятие* и на *представления* о музыкальных жанрах и их функционировании, появляется возможность говорить о достаточно развитой концепции музыкальных жанров у Асафьева. Данная статья – результат попытки воссоздать эту «виртуальную» концепцию, собрав по множеству работ учёного детали («пазлы») некой общей картины. В рассредоточенном виде и не маркированные специальным термином «жанр» мысли Асафьева, которые могли бы выдвинуть его на роль одного из предтеч современного учения о жанре в музыке, не оказали должного влияния на формирование новой теории. Однако нельзя забывать, что не одно поколение отечественных музыковедов выросло под воздействием трудов и идей Асафьева, его научной методологии – того, что образно называют «школой Асафье-

ва». «Без преувеличения можно сказать, – писал Д. Д. Шостакович еще в 1943 году, – что мы, музыканты советской формации, так или иначе – все его ученики и питомцы. Одни слушали его лекции, другие воспитывались по его книгам, третьи испытывали на себе его благотворное влияние через общую атмосферу идей и точек зрения, им созданную и вокруг него сложившуюся» (цит. по: [7, с. 433]).

И хотя в силу исторических причин нет оснований утверждать, что Асафьев стоял у истоков отечественной теории жанров, – несомненно то, что взгляды учёного на жанр как явление музыкального искусства отличались большой развитостью и разносторонностью, что он исследовал жанр в его конкретных проявлениях и отражениях, продвигаясь к значительным теоретическим обобщениям, не потерявшим и сегодня свою ценность и перспективность.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Келдыш Ю. В. Асафьев Б. В. // Музыкальная энциклопедия. М., 1973. Т. 1. Стб. 236.

² См., например: Newman W. S. Musical Form as a Generative Process // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 12, № 3 (Mar., 1954), pp. 301–309; Kučera V. Vývoj a obsah Asafjevovy intonační teorie // Hudební věda-Knihovna Hudebních rozhledů. 1962/1, s. 7–21; Kluge R. Definition der Begriffe Gestalt und Intonation // Beiträge zur Musikwissenschaft. 1964, No 6. S. 85–100; Иранек Я. Некоторые основные проблемы марксистского музыковедения в свете теории интонации Асафьева: пер. с чеш. // Интонация и музыкальный образ / под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М., 1965. С. 53–94; Jiránek J. Asafjevova teorie intonace, její geneze a význam. Praha: Academia, 1967. 303 s.; Brown M. H. The Soviet Russian concepts of “intonazia” and “musical imagery” // Musical Quarterly. 1974. Vol. LX, No. 4, pp. 557–567; Osborne N. La forme musicale comme processus // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. Vol. 17, No. 2 (Dec., 1986), pp. 215–222; García Gómez A. Teoría de la entonación. Sobre el proceso de formación de la música en la vida y obra de Boris V. Asaf'ev (1884–1949): Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras; Departamento de Música, 2008. 998 p.

³ О разработках понятия «музыкальный быт» в 1920-е годы см. статью В. П. Фомина «Социологические формы осознания музыкальной жизни и культуры в музыкознании 20-х годов» (Музыкальное искусство и наука: сб. ст. М.: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 191–214). Подчеркнём, что формирование данных взглядов у Асафьева шло в русле бурно развивавшей-

ся в те годы музыкальной социологии, которая в свою очередь была вызвана к жизни новой тогда наукой – социологией искусства, и тенденция эта носила общеевропейский характер (см. подробнее в масштабном обзоре в кн. Н. Новака [19], ч. 2 «Musiksoziologie in der DDR unter Berücksichtigung der UdSSR»).

⁴ О «проращении» этих идей в отечественном музыкознании см., в частности, статью Л. Н. Шаймухаметовой, посвящённую «мигрирующим интонационным формулам» [12].

⁵ Специфика стиля текстов Асафьева и его терминологии сами по себе уже не раз становились предметом исследования. См., например, статьи Т. В. Черденченко [11] и Е. А. Ногиной [6].

⁶ Приводится по работам Асафьева «Композитор – имя ему народ» (см.: Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 4. С. 17–21), «Памяти Чайковского» (см.: Там же. С. 26–30), «Симфонические этюды» [3], публикации «Краткий конспект лекций профессора Б. В. Асафьева» (Л.: Гос. объедин. раб. Ин-т, Муз. отдел, [1929]. Вып. 1).

⁷ Укажем, прежде всего, на статьи 1926–1927 гг. «Музыка города и деревни» (см.: Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.; Л.: Музыка, 1965. С. 38–43), «Русская народная песня и её место в школьном музыкальном воспитании и образовании» (Там же. С. 102–117), «Бытовая музыка после Октября» (см.: Новая музыка. Год 2, вып. 1 (V) // Октябрь и новая музыка. Л.: Тритон, 1927. С. 17–32).

⁸ См. в кн.: Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. С. 100–110.

⁹ Именно так – «Was ist eine musikalische Gattung?» – называется известная статья К. Дальхауза [14].

¹⁰ О филологических «корнях» своей теории интонации пишет в книге «Моя жизнь» сам Асафьев – в связи с интересующим его «процессом “переосмысления” от эпохи к эпохе элементов “музыкально-интонационного словаря”»: «Как филологу мне этот процесс был давно известен в речевой интонации и изменениях смысла слов» (Асафьев Б. В. О балете.

Статьи, рецензии, воспоминания. М.: Музыка, 1974. С. 253).

¹¹ Русский перевод – 1920 года (пер. с ит. В. Яковенко), переиздан в 2000 году.

¹² Преснякова И. А. Становление русскоязычной музыкально-теоретической терминологии в отечественных музыкальных руководствах конца XVIII – первой половины XIX вв. (1773–1862): дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. 264 с.
4. Консон Г. Р. А. Лосев – Б. Асафьев: смысловые параллели // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1 (6). С. 21–25.
5. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 173 с.
6. Ногина Е. А. Стиль научных работ Б. В. Асафьева // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 35–39.
7. Орлова Е. М. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. – Л.: Музыка, 1964. – 461 с.
8. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984. 302 с.
9. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103 с.
10. Субботин А. С. Жанр как категория истории и теории литературы // Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1976. Сб. 8. С. 3–35.
11. Чередниченко Т. В. Терминологическая система Б. В. Асафьева (На примере исследования «Музыкальная форма как процесс») // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. М., 1978. Вып. 3. С. 215–229.
12. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 18–26.

13. Bessler H. Das Problem des musikalischen Hörens // Das musikalische Hörens der Neuzeit: Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse. Berlin, 1959. Band 104, Heft 6. S. 5–15.
14. Dahlhaus C. Was ist eine musikalische Gattung? // Neue Zeitschrift für Musik. 1974, N. 10, Oktober. S. 620–625.
15. Danuser H. Gattung // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: in 26 Bd. – 2-e, neubearb. Ausgabe hrsg. von L. Finscher. Kassel/Basel, 2003. Sachteil 3, Sp. 1042–1069.
16. Kassian, Suzanne Un trait d'union entre la Russie et l'Europe au début du XXe siècle: le musicologue B.V. Asaf'ev // Revue des études slaves. Vol. 84, N. 3/4, Musique et opéra en Russie et en Europe centrale. Paris: Institut d'études slaves, 2013, pp. 495–504.
17. Marino G. «What Kind of Genre Do You Think We Are?» Genre Theories, Genre Names and Classes within Music Intermedial Ecology // Music, Analysis, Experience. Leuven University Press, 2015, pp. 239–254.
18. McKay K. A contextual study of Boris Asafiev's Musical form as a process and application of concepts to his Sonata for solo viola: Dissertation. Edith Cowan University, 2015. 115 p.
19. Nowack N. Grauzone einer Wissenschaft: Musiksoziologie in der DDR unter Berücksichtigung der UdSSR. – Kromsdorf: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften – VDG – Dr. Bettina Preiss, 2006. 425 S.
20. Wiora W. Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965. Leipzig, 1966. S. 7–30.

REFERENCES

1. Asaf'iev B. V. *Kniga o Stravinskome* [A Book about Stravinsky]. Leningrad: Muzyka, 1977. 280 p.
2. Asaf'ev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess*. Kn. 1, 2 [Musical Form as a Process. Books 1, 2]. Second Edition. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
3. Asaf'ev B. V. *Simfonicheskie etyudy* [Symphonic Etudes]. Leningrad: Muzyka, 1970. 264 p.

4. Konson G. R. A. Losev – B. Asaf'ev: smyslovye paralleli [Alexey Losev and Boris Asafiev: Semantic Parallels]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2010, No. 1 (6), pp. 21–25.
5. Korobova A. G. *Teoriya zhanrov v muzykal'noy nauke: istoriya i sovremennost'* [The Theory of Genres in Musical Scholarship: History and Modernity].

Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, 2007. 173 p.

6. Nogina E. A. Stil' nauchnykh rabot B. V. Asaf'eva [The Style of Boris Asafiev's Scholarly Works]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 4 (17), pp. 35–39.

7. Orlova E. M. B. V. Asaf'ev. Put' issledovatelya i publitsista [Boris Asafiev. The Path of the Researcher and Publicist]. Leningrad: Muzyka, 1964. 461 p.

8. Orlova E. M. *Intonatsionnaya teoriya Asaf'eva kak uchenie o spetsifike muzykal'nogo myshleniya. Istoriya. Stanovlenie. Sushchnost'* [Asafiev's Theory of Intonation as a Teaching about the Specifics of Musical Thinking: History. Formation. Essence]. Moscow: Muzyka, 1984. 302 p.

9. Sokhor A. N. *Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke* [The Aesthetic Nature of Genre in Music]. Moscow: Muzyka, 1968. 103 p.

10. Subbotin A. S. Zhanr kak kategoriya istorii i teorii literatury [Genre as a Category of the History and Theory of Literature]. *Problemy stilya i zhanra v sovetskoy literature* [Issues of Style and Genre in Soviet Literature]. Issue 8. Sverdlovsk, 1976, pp. 3–35.

11. Cherednichenko T. V. Terminologicheskaya sistema B. V. Asaf'eva (Na primere issledovaniya "Muzykal'naya forma kak protsess") [The Terminological System of Boris Asafiev (On the Example of the Research Work "Musical Form as a Process")]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka: sb. st.* [Musical Art and Scholarship: Compilation of Articles]. Issue. 3. Moscow: Muzyka, 1978, pp. 215–229.

12. Shaimukhametova L. N. Migriruyushchaya intonatsionnaya formula kak fenomen muzykal'nogo myshleniya [The Migrating Intonational Formulae as a Phenomenon of Musical Thinking]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2011, No. 2 (9), pp. 18–26.

13. Bessler H. Das Problem des musikalischen Hörens [The Problem of Musical Hearing]. *Das musikalische Hörens der Neuzeit: Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der*

Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch–historische Klasse [Musical Hearing of Modern Times: Reports on the Negotiations of the Saxon Academy of the Sciences in Leipzig. Philological-Historical Class]. Berlin, 1959. Band 104, Heft 6. S. 5–15.

14. Dahlhaus C. Was ist eine musikalische Gattung? [What is a Musical Genre?]. *Neue Zeitschrift für Musik* [New Journal of Music]. 1974, N. 10, Oktober, S. 620–625.

15. Danuser H. Gattung [Genre]. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [Music in History and the Present]: in 26 Bd. 2-e, neubearb. Ausgabe hrsg. von L. Finscher. Kassel/Basel, 2003. Sachteil 3, Sp. 1042–1069.

16. Kassian S. Un trait d'union entre la Russie et l'Europe au début du XXe siècle: le musicologue B. V. Asafiev [A Hyphen Between Russia and Europe at the Beginning of the 20th Century: Musicologist Boris Asafiev]. *Revue des études slaves* [Magazine of Slavic Studies]. Vol. 84, N. 3/4, Musique et opéra en Russie et en Europe centrale – Paris: Institut d'études slaves, 2013, pp. 495–504.

17. Marino G. "What Kind of Genre Do You Think We Are?" Genre Theories, Genre Names and Classes within Music Intermedial Ecology. *Music, Analysis, Experience*. Leuven University Press, 2015, pp. 239–254.

18. McKay K. *A contextual study of Boris Asafiev's Musical form as a process and application of concepts to his Sonata for solo viola: Dissertation*. Edith Cowan University, 2015. 115 p.

19. Nowack N. *Grauzone einer Wissenschaft: Musiksoziologie in der DDR unter Berücksichtigung der UdSSR* [A Grey Area of Scholarship: Musical Sociology in the GDR under the Scrutiny of the USSR]. Kromsdorf: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften – VDG – Dr. Bettina Preiss, 2006. 425 S.

20. Wiora W. Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen [A Historical and Systematic Consideration of the Musical Genres]. *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965* [German Yearbook of Musicology for 1965]. Leipzig, 1966. S. 7–30.

Б. В. Асафьев и отечественная теория музыкальных жанров

Наследие выдающегося музыкального учёного Б. В. Асафьева поражает не только обширностью, но и разносторонностью. Многие его разработки стали фундаментом развития целых направлений отечественного музыкознания. Наряду с этим, некоторые из ценных идей Асафьева в силу тех или иных обстоятельств не получили ощутимого научного резонанса. В частности, идеи в области теории музыкальных жанров, которая в отечественном музыкознании начала развиваться позднее. Так, несомненной актуальностью для данного направления современной науки обладают мысли Асафьева о коммуникативных детерминантах функционирования различных жанров, о видах «переинтонирования» бытовой музыки в композиторской, профессиональной и т. д. В опоре на исследование ряда трудов учёного оказалась возможной своеобразная «реконструкция» асафьевской концепции музыкальных жанров. В центр рассмотрения вынесены три её аспекта, важнейших и для современной теории: сущность жанра в музыке, явление отражения бытовой музыки в композиторской и связанный с этим вопрос о соотношении данных родов музыки. Анализ трудов Асафьева показывает, что, хотя он не разрабатывал собственно жанровую теорию (в музыкознании его времени она

ещё не выделялась), им высказан целый ряд теоретических обобщений, не потерявших свою глубину, перспективность и сегодня.

Ключевые слова: Б. В. Асафьев, музыкознание, музыкальные жанры, теория жанров, композиторское переинтонирование народной музыки.

Boris Asafiev and the Russian Theory of Musical Genres

The legacy of the outstanding musical scholar Boris Asafiev is phenomenal not only in its breadth, but in its diversity. Many of his elaborations have provided a basis for development of entire different directions of Russian musicology. However, some of Asafiev's ideas, due to various circumstances, have not received their due perceivable scholarly resonance. This is especially true in regards to his ideas in the domain of the theory of musical genres, which has begun to develop in Russian musicology at a later date. Thus, an undoubted reality for the present direction of contemporary scholarship is presented by Asafiev's thoughts on communicative determinants of functioning of various genres, on the types of "re-intonating" of vernacular music in the composers' professional and other kinds of music. In reliance on the research of a number of the scholar's works, a peculiar kind of "reconstruction" of Asafiev's conception of musical genres became possible. Three of its aspects, which are also extremely important for contemporary music theory, are brought into the core of examination: the essence of genre in music, the phenomenon of reflection of vernacular music in academic music and the question about the correlation of these types of music connected with it. An analysis of Asafiev's works shows that even though he did not develop the theory of genre proper (it was not yet fully developed in the musicology of his time), he asserted a whole set of theoretical generalizations, which have not lost their profundity and perspective today.

Keywords: Boris Asafiev, musicology, musical genres, the theory of genres, compositional re-intonating of folk music.

Коробова Алла Германовна

ORCID: 0000-0003-3115-4099

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки

E-mail: 2011korobova@mail.ru

Уральская государственная

консерватория имени М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

Alla G. Korobova

ORCID: 0000-0003-3115-4099

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music Theory Department

E-mail: kor.all@list.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. P. Musorgskogo

The Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation



М. С. КОБЗЕВА

*Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова*

УДК 782.91

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.151-156

СИНТЕЗ БАЛЕТА И СЮИТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДАРИУСА МИЙО

Балет занимает особое место в творчестве Дариуса Мийо. Это определено не только количественными показателями – композитором в этом жанре создано шестнадцать сочинений, – но и тем, что в танцевально-сценических произведениях французского мастера не менее ярко, чем в его сюитах, проявила себя творческая индивидуальность, тяга к поиску и экспериментам.

Как видно из представленной таблицы, Мийо обращался к балету на протяжении всей своей жизни.

Таблица 1. Балетные произведения Д. Мийо в хронологическом порядке

№	Наименование балета	Год создания
1.	«Человек и его желание»	1918
2.	«Бык на крыше»	1919
3.	«Сотворение мира»	1923
4.	«Салат»	1924
5.	«Голубой экспресс»	1924
6.	«Веер Жанны»	1927
7.	«Мысли»	1933
8.	«Моисей»	1940
9.	«Весенние игры»	1944
10.	«Колокола»	1946
11.	«Адам Мируар»	1948
12.	«Сны Иакова»	1949
13.	«Сбор лимонов»	1950
14.	«Роза ветров»	1957
15.	«Ветка птиц»	1959
16.	«Сбор винограда»	1960

Композитора данный жанр привлекал многими качествами: исконно присущей ему зрелищностью; возможностью сопоставлений разных характеров в рамках единой сюжетной линии; ясностью форм, допускающей при этом использование сложных технических приёмов; символической природой танца, раскрывающей

глубину смысловых подтекстов; соединением классических традиций и новых радикальных идей. Очевидно, что балетная эстетика Д. Мийо выросла на национальной почве. Многие его произведения преемственно связаны с комедиями-балетами Мольера – Люлли [5, с. 296], проникнутыми злободневным содержанием и жизненностью характеров. Балетам Д. Мийо так же, как и сочинениям Мольера – Люлли, свойственны ясная логика развития, чёткость форм и, главное, опора на композиционные принципы танцевальной сюиты.

Можно утверждать, что балеты Мийо – та жанровая сфера, в которой принципы сюитности выражены наиболее ярко. Это обусловлено рядом факторов исторического характера. Прежде всего, следует указать на то, что балет «вырос» из сюиты, напомним, что в XVI веке этим термином обозначали хореографические номера под музыку популярных танцев [там же]. Несомненно, что во многих театрально-сценических произведениях Мийо проявление сюитных принципов композиции обусловлено прочными связями с традициями французского балета (периода до реформы Новерра) и итальянской комедии масок, что позволяет композитору привносить лёгкость и ясность в музыку и при этом демонстрировать богатство выразительных возможностей излюбленного им жанра сюиты.

Наблюдения над процессом жанрового взаимодействия балетов и сюит в творчестве Мийо дают основания судить о двуступенной природе этого феномена. Первая – насыщение балетного спектакля свойствами сюиты, позволяющее безоговорочно атрибутировать сюитную природу сочинений. Вторая – прямое «перерастание» балета в сюиту, когда один жанр становится поводом для создания на его основе другого, что фиксируется авторской ремаркой: балет-сюита.

Рассмотрим, как происходит насыщение балетного спектакля чертами сюиты на примере

балета Мийо «Бык на крыше». Следует отметить, что композитор задумывал данное произведение в совершенно иной жанровой плоскости, рассчитывая на использование сочинённой им музыки в фильме, наподобие кинолент Чарли Чаплина, в то время весьма популярных. Поэтому изначально автор скорее был настроен на написание сюиты к фильму. Однако идейный вдохновитель «Шестёрки» Жан Кокто предложил композитору другой жанровый ракурс – превращение создаваемого произведения в балетный спектакль. Композитору понравилась задумка Кокто, который написал к уже готовой музыке сценарий балета-пантомимы. Идея оправдала себя. Билеты на премьеру были раскуплены, а в дальнейшем «Бык на крыше» приобрёл большую популярность.

Остановимся подробнее на вопросе претворения в данном сочинении сюитных принципов композиции. Прежде всего, укажем, что жанровыми истоками музыки в балете «Бык на крыше» явились городские «уличные» танцы. Как отмечает Л. Кокорева, произведение имело «скандальную репутацию ... отчасти из-за банальных мелодий танго и матчишей, услышанных Мийо на карнавале в Рио-де-Жанейро и включённых в партитуру» [4, с. 38]. Танцевальная музыка буквально пронизывает всё сочинение. Мелодии, близкие по характеру к излюбленным Мийо жанрам бразильских танцев («танго, матчишей, самбо, португальских фадос» [7, с. 135]), сменяют одна другую и имеют светлый, жизнерадостный, а порой и зажигательный характер. Эмоциональный «пульс» танцу, прежде всего, задаёт ритмический рисунок. Например, в теме рефрена (балет опирается на композиционный каркас формы рондо) ритмы самбы формируют активный стремительный, празднично окрашенный образ, в «Танце двух женщин» слышны характерные ритмы танго, а в медленных изящных темах проглядывают лёгкие матчиши. Таким образом, сменяющие друг друга танцевальные разнохарактерные образы выявляют тесные связи балета с сюитными произведениями композитора, построенными на прихотливых ритмах бразильской танцевальной музыки, с характерными пунктирными, синкопированными ритмами, опорой на двудольный размер, широким использованием приёмов ритмической полифонии. Благодаря этому образуется своеобразный второй жанровый пласт, активно проявляющий

себя в рамках балета.

Несмотря на отсутствие в сочинении «Бык на крыше» номерной структуры (одноактный балет), в его форме присутствуют ясные членения на разделы. Это ощущение глубоких цезур возникает благодаря наличию полных кадансовых оборотов в окончании каждой темы, несмотря на то, что мелодико-гармоническое завершение разделов не поддерживается, как это часто бывает, паузированием в голосах оркестра. Роль такой временной грани выполняют несколько связующих тактов, основанных на общих формах движения, лишённых мелодического начала, с опорой на простые тонико-доминантовые гармонические последования. Именно так автор маркирует завершение внутренних разделов формы. Во время этой своеобразной «смены декораций» замедляется темп (ритенуто), снижается, почти стихает динамика. Всё это формирует у слушателя чувство завершения одного композиционно-смыслового блока и ожидание начала следующего. Благодаря этим средствам, произведение воспринимается как целое, но разделённое на небольшие части, подобные пьесам в сюите.

Большую роль в создании эффекта сюитности играет и принцип контраста, проявляющий себя на тематическом, темповом, динамическом, тембровом, тональном уровнях. «Заявляет» же он о своем приоритетном значении уже с первых тактов балета. Так, «Бык на крыше» открывается мажорной темой-рефреном – активной, яркой, стремительной, излагаемой оркестром *tutti*. Контрастом звучит следующая за ней медленная, тихая и спокойная лирическая мелодия струнных инструментов в сопровождении высоких деревянных духовых (до минор). Ещё раз подчеркнём, что танцевальные жанры, различные по своему эмоциональному наклонению, сменяют друг друга на протяжении всего сочинения: например, после яркого праздничного танго в «Танце двух женщин» следует более спокойная мелодия матчиша, за которым вновь возвращается звучавший ранее зажигательный ритм самбы (тема Бармена). Подобное чередование контрастных тем, в сочетании с отмеченными особенностями внутреннего композиционного членения формы, создают иллюзию номерной структуры, ассоциирующейся с сюитностью.

Отмеченный эффект подчеркнут и активностью тембровых контрастов, обусловленных

образными и динамическими процессами. Так, полный состав оркестра исполняет рефрен и яркие жизнеутверждающие темы, такие как «танец Букмекера», «Игра началась». Медленные лирические темы поручены то высоким струнным, то солирующему кларнету. К ним могут добавляться иные инструментальные краски, но как оттеняющие, фоновые, подчёркивающие индивидуальность темы. Так, например, происходит в «Танце Полицейского», где тема звучит приглушённо, у струнных инструментов, к которым во втором предложении добавляются подголоски деревянных духовых. Исключение составляет ударная группа, в характеристике лирической образности не принимающая участия.

Единственный параметр, не применяющийся в создании контраста, это размер (2/4). Возможно, это продиктовано спецификой бразильских танцев, с характерной для них двудольностью, в силу чего композитор сохраняет присущую им метрическую природу.

Проявлению сюитности в общих контурах балетной композиции способствует также чёткая структура внутренних разделов, с преобладанием простых форм. Соответственно, раздел рефрена – «Бармен», а вслед за ним и «Игра», «Игра негра», «Сирена полиции» написаны в форме периода. Первый эпизод «Кафе принимает гостей», а также «Появление Женщин», «Появление Мужчин», «Кафе-молочная», «Танец Букмекера», «Воскрешение Полицейского» опираются на закономерности простой двухчастной формы. В простой трёхчастной построены «Танец Полицейского», «Мужчины», «Танец Саломеи», «Moinsanime». Использование сложных форм – скорее исключение, как, например, сложная двухчастная в «Танго двух женщин» или тема Бармена в заключении.

Нередко простые формы композитор усложняет чертами вариационности, как, например, в разделах: «Полицейский», «Tresanime. Sorties». А в «Танце Негра» Мийо вводит пятичастную рондообразную форму. Можно отметить, что в балете, как и сюитах композитора, наблюдается усложнение формы к середине и концу произведения.

Таким образом, в балете «Бык на крыше» проявились в разной степени все черты танцевальной сюиты: контрастность, танцевальность, лаконичность форм, камерный состав оркестра и даже признаки номерной структуры. Отмеченное позволяет констатировать взаимовлияние

сюитного и балетного жанров в рассмотренном балете Мийо.

Качественно иной уровень жанрового взаимовлияния балета и сюиты, отмеченный нами ранее как прямое «перерастание» балета в сюиту, есть результат максимального накопления черт сюиты в рамках балета. Таких жанровых «микстов» у Мийо немало. Например, на страницах своей автобиографии композитор пишет, что «забавы ради» из 12 эпизодов балета «Салат», «предназначенных как специально для карнавала», он составил сюиту «Карнавал в Эксе» [7, с. 203]. Балет «Мысли» композитор также переделывает в фортепианную сюиту, а «Сны Иакова» изначально определяет, как сюиту с хореографией или балетную сюиту, где уже в жанровом наименовании отмечена органичная связь исследуемых жанров.

Остановимся в качестве примера на балете ор. 294 «Сны Иакова». Произведение разделено на пять отдельных номеров («Подушка Иакова», «Сон первый: небесная лестница», «Пророчество», «Сон второй: борьба с тёмным ангелом и благословением», «Израиль») соответственно сюитному принципу композиции. Неслучайно оно носит название «балетная сюита», то есть автор открыто заявляет о соединении двух жанровых моделей. Сочинение рассчитано на камерный инструментальный состав: гобой, скрипка, альт, виолончель, контрабас. Камерность проявляет себя не только в отношении оркестрового состава. Здесь, как и в балете «Бык на крыше», простые двух- и трёхчастные формы (нередко с чертами вариационности) естественно сменяют друг друга.

Гармоническую основу разделов составляют превалирующие автентические обороты, что типично и для сюитных произведений Д. Мийо. Номерная структура сохраняется частично. Три различных по масштабам первых номера (двух- и трёхчастные композиции) следуют без перерыва, однако благодаря чётко обозначенным каденциям и смене тональностей, они не сливаются воедино, а сохраняют статус самостоятельных разделов.

В балете «Сны Иакова» не менее ярко, чем в «Быке на крыше» даёт о себе знать контраст тем. Однако здесь он проявляет себя скорее не в жанрово-танцевальной природе тематизма, а в их общем характере, смене темпов, тональностей, динамических оттенков. Так, первая часть «Подушка Иакова» экспонирует тему не танцевальную по природе, она звучит у гобоя

в сопровождении струнных инструментов просветлённо и спокойно, будто видение, с медленным медитативным разрастанием в процессе развития.

Следующая за ней вторая часть «Сон первый: небесная лестница» более подвижна, с характерным пиццикато у струнных. Но, несмотря на различный характер, вторая часть интонационно связана с первой. При завершении тем темп несколько замедляется в ожидании нового раздела. Последующий контраст ещё более существен. Так, четвёртая часть «Сон второй: борьба с тёмным ангелом и благословением» представляет совершенно иной характер, по сравнению с предыдущими частями. Это самая активная, обладающая стремительным характером пьеса цикла. Основу её составляет активное восходяще-нисходящее движение пассажного типа, с обильным использованием приёма глассандо, что создаёт эффект вихревого движения, реализуемого силами струнной группы инструментов. Следующая часть – «Израиль», напротив, медленная, плавная и спокойная. После бурной четвёртой части пятая воспринимается более резким контрастом, нежели первые два номера. Таким образом, контраст усиливается к концу произведения, как

это было в сюитах старинных мастеров.

Итак, в хореографических сочинениях Д. Мийо органично представлен синтез сюитного и балетного жанров. Более того, «транспонирование» сюитных принципов на иные жанровые модели, в данном случае – на балеты, становится характерной чертой почерка автора. В их использовании проявляются значимые общестилевые черты творчества композитора, а именно, тяготение к танцевальным жанрам с опорой на городской фольклор, драматургия, основанная на «кадровой» смене картин-зарисовок, лаконичность форм, ясность гармонии, многоуровневость проявления принципа контраста, фундирующего воплощение кратких, но рельефных по музыкальной образности картин-впечатлений. Всё это способствует реализации одной из ведущих для художника идей о безграничном разнообразии мира. Открывая перспективы заявленной темы о роли жанрового синтеза в творчестве Д. Мийо, следует отметить, что сюитные принципы находят своё претворение не только в балетах, они распространяются на оперные, а также на симфонические и камерные произведения, выступая в роли стилевой доминанты творчества в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабич Н. Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2012. 192 с.
2. Вязовкина В. А. Проблемы неоромантизма в западноевропейском балетном театре 1900–1930-х годов: эволюция образа героя-творца: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. 212 с.
3. Кобзева М. С. Бразильская тема в творчестве Д. Мийо // Статьи молодых музыковедов / ред.-сост. В. Н. Дёмина. Ростов н/Д., 2014. Вып. 3. С. 15–24.
4. Кокорева Л. М. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1986. 335 с.
5. Красовская В. М. Балет // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973. Т. 1. Стб. 296.
6. Кэнлян С. Особенности циклообразования в западноевропейской инструментальной музыке первой половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. 182 с.
7. Мийо Д. Моя счастливая жизнь. М.: Композитор, 1999. 395 с.
8. Пирожкова Ю. С. Проблема жанрово-стилевого синтеза в балетах Д. Мийо и А. Петрова на тему

сотворения мира // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: сб. ст. Ростов н/Д., 2009. С. 216–224.

9. Lynn R. B. Milhaud // The Magazine for Serious Record Collectors is the property of Fanfare. 2015. Mar-Apr. 2015, pp. 390–391.
10. Lynn R. B. Milhaud L'Orestie d'Eschyle // Ibid., pp. 393–395.
11. Mason D. Darius Milhaud's spoken word recordings // Classical Recordings Quarterly. March 2011, Issue 64, pp. 20–23.
12. Matthew-Walker R. Darius Milhaud – Une Vie Heureuse Milhaud // Classical Recordings Quarterly. Summer 2014, pp. 92–93.
13. Snook P. A. Milhaud Le Train Bleu // The Magazine for Serious Record Collectors is the property of Fanfare. July-August 2013, pp. 446–447.
14. Solum J. Milhaud's Sonatine for Flute and Piano: A Masterwork from the Jazz Age // Essay Flutist Quarterly. July 2013, pp. 26–29.

REFERENCES

1. Babich N. F. *Muzyka v plasticheskom teatre rubezha XX–XXI vekov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Music in the Plastic Theater at the Turn of the 20th and 21st Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2012. 192 p.
2. Vyazovkina V. A. *Problemy neoromantizma v zapadnoevropeyskom baletnom teatre 1900–1930-kh godov: evolyutsiya obraza geroya-tvortsya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Issues of Neo-Romanticism in Western European Ballet Theater from the 1900s to the 1930s: the Evolution of the Image of the Creator Hero: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2014. 212 p.
3. Kobzeva M. S. Brazil'skaya tema v tvorchestve D. Miyo [The Brazilian Theme in the Works of Darius Milhaud]. *Stat'i molodykh muzykovedov* [Articles of Young Musicologists]. Edited by V. N. Demina. Rostov-on-Don, 2014, pp. 15–24.
4. Kokoreva L. M. *Darius Miyo. Zhizn' i tvorchestvo* [Darius Milhaud. Life and Art]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 335 p.
5. Krasovskaya V. M. Balet [Ballet]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Edited by Yu. V. Keldysh. Volume 1. Moscow, 1973, col. 296.
6. Kenlyan S. *Osobennosti tsikloobrazovaniya v zapadnoevropeyskoy instrumental'noy muzyke pervoy poloviny XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Special Features of Cycle Formation in Western Instrumental Music of the First Half of the 20th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2011. 182 p.
7. Miyo D. *Moya schastlivaya zhizn'* [Milhaud D. My Happy Life]. Moscow: Kompozitor, 1999. 395 p.
8. Pirozhkova Yu. S. Problema zhanrovo-stilevogo sinteza v baletakh D. Miyo i A. Petrova na temu sotvoreniya mira [The Problem of Genre and Stylistic Synthesis in the Ballets of Darius Milhaud and Andrei Petrov on the Subject of the Creation of the World]. *Sovremennye aspekty khudozhestvennogo sinteza v muzykal'nom iskusstve: sb. st.* [Contemporary Aspects of Artistic Synthesis in Music: a Compilation of Articles]. Rostov-on-Don, 2009, pp. 216–224.
9. Lynn R. B. Milhaud. *The Magazine for Serious Record Collectors is the property of Fanfare*. 2015. Mar-Apr. 2015, pp. 390–391.
10. Lynn R. B. Milhaud L'Orestie d'Eschyle. *Ibid.*, pp. 393–395.
11. Mason D. Darius Milhaud's spoken word recordings. *Classical Recordings Quarterly*. March 2011, Issue 64, pp. 20–23.
12. Matthew-Walker R. Darius Milhaud – Une Vie Heureuse Milhaud. *Classical Recordings Quarterly*. Summer 2014, pp. 92–93.
13. Snook P. A. Milhaud Le Train Bleu. *The Magazine for Serious Record Collectors is the property of Fanfare*. July-August 2013, pp. 446–447.
14. Solum J. Milhaud's Sonatine for Flute and Piano: A Masterwork from the Jazz Age. *Essay Flutist Quarterly*. July 2013, pp. 26–29.

Синтез балета и сюиты в творчестве Дариуса Мийо

Балет – один из ведущих жанров в творчестве выдающегося французского композитора XX века Дариуса Мийо. Непреходящий интерес композитора к этому жанру объясняется его особой зрелищностью, возможностями сопоставлений разных характеров в рамках единой сюжетной линии, простотой и ясностью форм, символической природой танца, раскрывающего глубину смысловых подтекстов, соединением классических традиций и новых радикальных идей.

Отталкиваясь от факта особой роли синтеза искусств в XX столетии и органичного использования синтезирующего начала в творчестве Д. Мийо, автор статьи утверждает, что одним из значимых для композитора микстов является воздействие на его балеты признаков сюитного жанра. Обоснование тяготения Мийо к данному типу синтеза основано на исторических предпосылках взаимовлияния его составляющих – связях с итальянской комедией масок, а также на том, что в XVI веке под термином балет подразумевали хореографические номера под музыку популярных танцев. Автором выделяются два пути взаимовлияния исследуемых жанров: насыщение балетного спектакля свойствами сюиты, позволяющее атрибутировать сюитную природу произведений, и прямое «перерастание» балета в сюиту, когда один жанр становится поводом для создания на его базе – другого. Исследование этих форм синтетического единства, осуществлённое на основе одноактного балета «Бык на крыше» и балетной сюиты «Сны Иакова», позволило констатировать разную степень проявления в названных балетах таких черт сюитного жанра, как опора на танцевально-жанровую основу, номерная структура, доминирование принципа контраста, композиционная простота разделов целого.

Ключевые слова: балет, сюита, синтез жанров, Дариус Мийо, французская «Шестёрка», «Бык на крыше», «Сны Иакова».

The Synthesis of Ballet and the Suite in the Music of Darius Milhaud

Ballet is one of the leading genres in the music of the outstanding 20th century French composer Darius Milhaud. The composer's lasting interest in this genre could be explained by its special spectacular qualities, possibilities of juxtaposing various characters within the framework of a single plot, the simplicity and clarity of form, the symbolic nature of dance, which discloses the depth of semantic implications, combinations of classical traditions with new radical ideas.

Stemming from the fact of the special role of synthesis of the arts in the 20th century and the organic use of the synthesizing element in the music of Darius Milhaud, the author of the article asserts that one of the combinations significant for the composer is the impact on Milhaud's ballets of traits of the genre of the suite. The substantiation of the composer's attraction to this type of synthesis is based on historical suppositions of mutual influence of its components – connections with the Italian masque comedy, as well as the fact that in the 16th century the term of ballet presumed choreographic numbers set to the music of popular dances. The author highlights two ways of mutual influence of the examined genres: saturation of the ballet performance with attributes of a suite, making it possible to attribute the suite-like nature of the compositions and the direct "outgrowth" of the ballet into the suite, when one genre becomes the cause for creating another one on its foundation. Research of these forms of synthetic unity carried out on the basis of the one-act ballet "Le Boeuf sur le Toit" and the ballet suite "Les Reves de Jacob" has made it possible to assert various levels of manifestation in the aforementioned ballets of such features of the suite genre as a reliance on the dance genre foundation, numbered structure, the predominance of the principle of contrast, and the compositional simplicity of the respective sections of the entire work.

Keywords: ballet, suite, synthesis of genres, Darius Milhaud, the French "Les Six," "Le Boeuf sur le Toit," "Les Reves de Jacob."

Кобзева Мария Сергеевна

ORCID: 0000-0002-9249-7602

аспирантка кафедры теории музыки
и композиции*E-mail: masha.cobzewa1991@yandex.ru*Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

Maria S. Kobzeva

ORCID: 0000-0002-9249-7602

Post-graduate student at the Music Theory
and Composition Department*E-mail: masha.cobzewa1991@yandex.ru*Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. S. V. RakhmaninovaRostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation



М. А. КОНЯЕВА

*Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова*



УДК 378.037

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.157-162

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ЗАБОЛЕВАНИЯ СТУДЕНТОВ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ И ИХ ПРОФИЛАКТИКА СРЕДСТВАМИ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Ведущая концептуальная особенность современной системы физического воспитания представлена установкой на комплексное формирование основ физической культуры, которая рассматривается во взаимосвязи со всеми составляющими общей культуры человека. Важное место в данном процессе отводится культуре здорового образа жизни, во многом определяющей фактор здоровья. Модернизация системы высшего профессионального образования диктует решение вопросов сохранения и укрепления здоровья всех участников образовательного процесса. Как отмечает И. Е. Коновалов, изучающий особенности физического воспитания студентов-музыкантов, модернизация направлена на развитие «мотивационно ценностной ориентации, ... профессионально значимых психофизических и функциональных способностей, повышение качества профессионального обучения» [5, с. 25].

Занятия профессиональным искусством для музыкантов нередко становится источником заболеваний. При этом для студентов вузов музыкального профиля «...состояние здоровья и низкая физическая подготовленность становятся тормозом в совершенствовании исполнительской техники...» [2, с. 23]. Чтобы этому не подвергаться, преподавателям физического воспитания следует уделять особое внимание физической подготовке студентов вузов музыкального профиля, так как «органичное и естественное музыкальное искусство возникает только тогда, когда тело исполнителя достаточно тренировано и гибко, чтобы чутко реагировать на смену душевных переживаний...» [там же].

Учёные-практики не раз обращали внимание педагогов-музыкантов на негативные последствия перенапряжения, являющиеся причиной многих заболеваний. К снижению профессиональной работоспособности ведёт переутомление. Как отмечает С. Тац, «...профессиональные

болезни могут быть зачастую в связи с неправильно сформированными профессиональными навыками, недостаточным потенциалом соматического здоровья и морфофункциональных резервов адаптации организма» [9, с. 11].

Самое распространённое профессиональное заболевание среди музыкантов – дискинезия, характеризующаяся расстройством координации двигательных действий, в том числе и при выполнении профессиональной работы. Заболевание проявляется как сбой физиологической работы мышц, причиной чего становятся физические особенности организма, а также недостаточная тренированность исполнительского аппарата¹.

От профессиональных болезней испытывают дискомфорт и теряют работоспособность многие музыканты, в связи с чем проблемами двигательного аппарата должны заниматься не только врачи, физиологи, но и вузовские преподаватели музыки и физической культуры. В то же время вопросы профилактики профессиональных заболеваний всё ещё недостаточно разработаны.

Ряд исследователей считают, что важно изучение взаимосвязи между физической активностью и отсутствием болезней среди молодёжи, поскольку это может обеспечить преимущества для образовательных организаций по всему миру². Физическая активность имеет много преимуществ по отношению к здоровью, включая снижение риска ожирения и негативного воздействия стресса, играет важную роль в предотвращении хронических заболеваний. Доказано, что систематическое выполнение физических упражнений способствует укреплению как физического, так и психического здоровья³.

Сегодня специалисты признали, что занятия спортом, активный отдых, регулярные физические нагрузки оказывают положительное влияние на ряд факторов риска, снижая их. Здоровый

образ жизни помогает избежать многих заболеваний⁴. Следовательно, большую часть проявлений нездоровья можно предотвращать, если реализовывать эффективные программы профилактики, опираясь в том числе и на достижения спортивной медицины.

К сожалению, педагоги-музыканты не находят времени для занятий вопросами профилактики профессиональных заболеваний у своих студентов, кроме того, они не имеют зачастую необходимой теоретической подготовки, касающейся данной области.

Актуальные исследования со всего мира, касающиеся различных аспектов воздействия упражнений, нацеленных на улучшение показателей здоровья, представлены в журнале «Наука тренировки и фитнес»⁵. Учёные показывают преимущества регулярных физических упражнений, снижающих риски гипокинетических заболеваний, таких, как сахарный диабет, ишемическая болезнь сердца, остеопороз, радикулит, ожирение. В то же время регулярные тренировки значительно улучшают общее самочувствие, помогают преодолеть стресс, лёгкую депрессию.

Современные представления о пользе физической активности в предупреждении ликвидации последствий различных заболеваний, которые вызывают озабоченность во всем мире, изложила в своей статье Ш. Танака [14, с. 1150]. «Физическая активность является одним из наиболее важных шагов в том, что американцы всех возрастов могут предпринять, чтобы улучшить свое здоровье», – отмечает Х. Коуэлл в сборнике «Рекомендации по физической активности для американцев и обзор научной литературы» [11, с. 115].

Специальные комплексы упражнений по лечебной гимнастике, предназначенные для студентов-исполнителей, имеющих профессиональные заболевания, предлагают отечественные педагоги-музыканты (см.: [4, с. 69]). В процессе упорной работы исполнителей над техническими трудностями произведений музыкальный инструмент порой становится не помощником в творчестве, а неким подобием спортивного тренажёра. Результатом этого оказывается накапливающаяся усталость, появление болей, развитие профессиональных заболеваний. На пути поиска выхода из подобных ситуаций оригинальный способ совершенствования техники музыкантов разработала А. А. Шмидт-Шкловская. Для работы над технически сложными местами произведений она

предложила использовать «элементарные технические формулы» (см. подробнее об этом: [10, с. 60]).

Иметь развитые, натренированные мышцы для исполнителя является профессиональной необходимостью. Этого можно достичь, занимаясь физической культурой и различными видами спорта. Одно из главных физических качеств, важных для музыкантов – выносливость. Как показывает анализ профессиональной деятельности, существенно развить выносливость можно при регулярных занятиях плаванием. Данный вид спорта помогает координировать, согласовывать движение всех основных мышц. Плавание также помогает расслабить те мышцы, которые находятся в постоянном гипертонусе и наиболее подвержены большим нагрузкам во время продолжительных занятий на музыкальном инструменте.

Преимущественным видом спорта для музыкантов считает плавание О. В. Бессонова [3]. Положительное влияние занятий плаванием на повышение эластичности суставов отмечает в своих работах И. Е. Коновалов, подчёркивая, что это «позволяет исполнителю эффективно овладеть ... техническими элементами, освоение которых ввиду слабой развитости качеств было затруднительным» [5, с. 25].

Зарубежные исследователи свидетельствуют о том, что среди спортсменов немалую популярность набирает погружение в холодную воду после тренировки, поскольку снижает утомляемость и ускоряет послетренировочное восстановление⁶. Спортивный опыт благотворного влияния воды на организм возможно использовать и музыкантам в практике занятий физической культурой.

Профессиональному совершенствованию музыкантов через развитие динамической координации, силы и гибкости кисти, регулирование функций зрения способствуют такие спортивные игры, как бадминтон и настольный теннис⁷.

Исследования состояния здоровья студентов, проведённые нами в Саратовской консерватории, характеризуются следующими показателями: первое место занимают заболевания опорно-двигательного аппарата (сколиоз); второе место – заболевания рук (дискинезия, болезнь Рейно, синдром кистевого туннеля, невромиозит); далее следуют мышечные заболевания (мышечный спазм, мышечная невралгия, статическая контрактура мышцы), заболевания сосудов (варикоз-



ное расширение вен), голосовых связок, органов дыхания, желудочно-кишечного тракта, стоматит. У студентов I–II курсов, согласно наблюдениям, на первой позиции стоят заболевания позвоночника (сколиоз), далее – заболевания рук, сосудов, органов дыхания, желудочно-кишечного тракта, голосовых связок (острый ларингит, хронический ларингит), стоматит, сердечно-сосудистые и мышечные заболевания.

Общая картина по некоторым профессиональным заболеваниям у студентов III курса отличается от карты заболеваний студентов младших курсов. Так, у вокалистов-третьекурсников чаще встречаются заболевания острым ларингитом, переходящие в хроническую форму. В группу риска по данному заболеванию, как известно, входят представители «высказанной речи» (певцы, учителя, дикторы). На старших курсах чаще болеют бронхитом вокалисты, музыковеды и студенты, играющие на ударных и духовых инструментах (бронхитом, трахеитом). Первое место так же, как и у студентов I–II курсов, занимают заболевания позвоночника (сколиоз). У пианистов развиваются различные заболевания рук и в целом мышечные заболевания: дискинезия, мышечный спазм, мышечная невралгия, невромиозит.

При исполнении виртуозных произведений музыкантам необходима выносливость, без которой музыкант не мог бы выдерживать большую нагрузку и напряжение репетиционной работы, а также продолжительную игру во время концертных выступлений. Однако тренировка на выносливость должна быть строго регламентирована, так как при перенапряжении могут проявиться негативные последствия, приводящие к профессиональным болезням, требующим специализированного лечения. Перенапряжение может привести не только к болевым ощущениям, но даже к ограничению трудоспособности, а изредка и необходимости переквалификации.

Изучение данного вопроса вынуждает, к сожалению, констатировать факт увеличения про-

фессиональных заболеваний у старшекурсников художественных вузов. Одна из причин данного негативного явления заключается в том, что большинство первокурсников не ведут здоровый образ жизни. Стремится к нему лишь малая часть студентов (основными элементами считая занятия спортом, отсутствие вредных привычек). Студенты, занимающиеся в спортивных секциях и имеющие спортивные разряды, считают, что их эти проблемы их не касаются. Некоторые студенты называют элементы ЗОЖ, которые не всегда удаётся реализовать: соблюдать правильный режим питания и проводить время на воздухе.

Результаты социологических исследований учёных различных вузов перекликаются с анкетированием студентов Саратовской консерватории.

Среди основных факторов риска здоровья студенты консерватории называют курение и злоупотребление алкоголем, как стереотипы пропаганды здорового образа жизни, а также отмечают перегруженность учебного процесса, недостаток физической активности, состояние окружающей среды [6, с. 6083].

Большинство студентов, ведущих условно нездоровый образ жизни, употребляют алкоголь, курят, неправильно питаются и проводят много времени за компьютером. Некоторые из студентов интересуются вопросами здорового образа жизни, но большинство даже не задумываются над пользой подобной информации. Часть студентов считают, что они слишком молоды, чтобы заботиться о здоровье. Очевидно беспечное отношение молодёжи к своему здоровью и дефицит пропаганды средствами массовой информации здорового образа жизни. При этом недостаточное осознание студентами младших курсов важности физической культуры не имеет тенденции к изменению. Многие молодые люди считают, что занятия физической культурой полезны, но не обязательны.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об этом пишут А. А. Нестеров и С. Тац (см.: [7, с. 12]).

² См., в частности: Amlani Neha Mukesh, Fehmidah Munir. Physical activity affects the absence of disease? // Journal of Sports Medicine, July 2014, Volume 44, Issue 7, p. 887.

³ См.: Brymer Eric, Davids Keith. Designing the environment to promote physical and psychological benefits of physical activity: a Multidisciplinary perspective // Journal of Sports Medicine July 2016, Volume 46, Issue 7, pp. 925–926; Amlani Neha Mukesh, Fehmidah Munir. Physical activity affects the absence

of disease? // *Journal of Sports Medicine*, July 2014, Volume 44, Issue 7, pp. 887–907; Mutikainen Sara, Fer Tiina, Karhunen Leila, Marjukka Kolehmainen, Kainulainen Heikki, Lappalainen Raimo, Koala M. Urho. Predictors of increased physical activity during the 6-month observation period among overweight and sedentary healthy young men // *Science & fitness. Pte Ltd*, 2015, Volume 13, Issue 2, pp. 63–71.

⁴ См.: Jacobsson Jenny, Timpka Toomas. Classification of prevention in sports medicine and epidemiology // *Journal of Sports Medicine*, 2015, Volume 45, Issue 11, p. 1483.

⁵ См.: Wang Jianxiong, Sijie tan b Liquan Cao b. Training with maximum intensity of oxidation of fat, improvement of health related physical fitness in obese middle-aged women // *Science & fitness. Pte Ltd*, 2015, Volume 13, Issue 2, pp. 111–116.

⁶ См.: [15, с. 1095]. По мнению Иэна Уилкока, Джона Кронины, Вейна А. Хинга, «холодная вода погружения, в отличие от контрастирующей терапии воды, ведёт к более быстрому возвращению исходного уровня упражнения» [12, с. 747].

⁷ На это указывает, в частности, О. В. Бессонова [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасенко Е. Э. Формирование мотивационно-ценностного отношения к физической культуре у студентов специальной медицинской группы: дис. ... канд. пед. наук. М., 2006. 25 с.

2. Батурина В.Г. Физическое воспитание студентов-пианистов: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Л., 1972. 28 с.

3. Бессонова О. В. Физическое воспитание – основа борьбы с профессиональными заболеваниями у студентов-музыкантов. URL: http://nsportal.ru/sites/default/files/fizicheskoe_vospitanie_osnova_borby_s_professionalnymi_zabolevaniyamiu_studentov-muzykantov.doc, 2016 (дата обращения: 21.08.2016).

4. Воропаев Е. П. Проблемы и методы психофизического совершенствования музыкантов и актеров // *Образование личности*. М., 2012. № 3. С. 68–78.

5. Коновалов И. Е. Особенности физического воспитания студентов музыкальных вузов: состояние и проблемы // *Физическая культура: воспитание, образование, тренировка*. 2011. № 3. С. 25–30.

6. Коняева М. А. Исследование мотивационно-ценностных отношений студентов Саратовской консерватории к вопросам формирования и сохранения здоровья // *Фундаментальные исследования: электронный научный журнал*. 2015. № 2 (ч. 27). С. 6083–6087. URL: <http://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=38623>.

7. Нестеров А. А., Тац С. Средства и методы системы восстановления специальной работоспособности представителей сценического искусства // *Вестник Балтийской педагогической академии*. СПб., 2004. Вып. 56. С. 11–17.

8. Рязанцев А. А. Профессионально-прикладная физическая подготовка студентов музыкальных вузов, исполнителей на духовых инструментах: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2009. 23 с.

9. Тац С. Средства и методы системы восстановления специальной работоспособности музыкантов и танцоров: автореф. дис. ... канд. пед. наук. СПб, 2004. 19 с.

10. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков. 2-е изд. Л.: Музыка, 1985. 70 с.

11. Cowell, Hailey A. Recommendations on Physical Activity for Americans and a Review of the Research Literature // *Public Health in the 21st century*. Hauppauge, New York: Publishing house “New Science”, 2011, pp. 115–120.

12. Wilcock Ian M., Cronin John B., Hing Wayne A. Physiological Response to Immersion in Water // *Journal of Sports Medicine*. September 2006, Volume 36, Issue 9. pp. 747–765.

13. Hopkins, Gabriel. Sports Injuries: Prevention, Management and Risk Factors // *Sports and Athletics Preparation. Performance and psychology*. Publishing house “Science new”, 170, 2015, pp. 56–58.

14. Tanaka, Shigeho. Evaluation of Physical Activity and Sedentary Lifestyle // *Physical Activity, Exercise, Sedentary Lifestyle and Health*. Springer, Heidelberg, Tokyo, New York, London, Dordrecht, Japan, 2015, pp. 1150–1165.

15. Ihsan Mohammed, Watson Greig, Abbiss Chris R. What are the Physiological Mechanisms Exercise, Cold Water Immersion and Recovery after Prolonged Exercise in Endurance and Intermittent Exercise? // *Journal of Sports Medicine*, 2016, pp. 1095–1109.

REFERENCES

1. Afanasenko E. E. *Formirovanie motivatsionno-tsennostnogo otnosheniya k fizicheskoy kul'ture u studentov spetsial'noy meditsinskoy gruppy: dis. ... kand. ped. nauk* [The Formation of a Motivational and Value-

Oriented Attitudes towards Physical Training among the Students of a Special Medical Group: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Education]. Moscow, 2006, 25 p.

2. Baturina V. G. *Fizicheskoe vospitanie studentov-pianistov: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk* [Physical Education of Piano Students: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Education]. Leningrad, 1972. 28 p.
3. Bessonova O. V. *Fizicheskoe vospitanie – osnova bor'by s professionalnymi zabolevaniyami u studentov-muzykantov* [Physical Education – the Basis for Combatting Occupational Diseases among Music Students]. URL: http://nsportal.ru/sites/default/files/fizicheskoe_vospitanie_osnova_borby_s_professionalnymi_zabolevaniyami_u_studentov-muzykantov.doc, 2016 (21.08.2016).
4. Voropayev E. P. *Problemy i metody psichofizicheskogo sovershenstvovaniya muzykantov i akterov* [Problems and Methods of Psycho-Physical Perfection of Musicians and Actors]. *Obrazovanie lichnosti* [Education of Personality]. Moscow, 2012, N. 3, pp. 68–78.
5. Konovalov I. E. *Osobennosti fizicheskogo vospitaniya studentov muzykal'nykh ssuzov: sostoyanie i problemy* [Peculiarities of Physical Training of Students of Musical Colleges: the Condition and the Problems]. *Fizicheskaya kul'tura: vospitanie, obrazovanie, trenirovka* [Physical Culture: Upbringing, Education, Training]. 2011, No. 3, pp. 25–30.
6. Konyaeva M.A. *Issledovanie motivacionno-tsennostnykh otnosheniy studentov Saratovskoy konservatorii k voprosam formirovaniya i sokhraneniya zdorov'ya* [Research of Motivational and Value-Oriented Relations of Saratov Conservatory Students to the Formation and Preservation of Health]. *Fundamental'nye issledovaniya: Elektronnyy nauchnyy zhurnal* [Electronic Scientific Journal “Basic Research”]. 2015, No. 2 (part 27), pp. 6083–6087. URL: <http://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=38623>.
7. Nesterov A.A., Tats S. *Sredstva i metody sistemy vosstanovleniya spetsial'noy rabotosposobnosti predstaviteley stsenicheskogo iskusstva* [The Means and Methods of Recovery of Special Working Capacity among Representatives of the Performing Arts]. *Vestnik Baltiyskoy pedagogicheskoy akademii* [Bulletin of the Baltic Pedagogical Academy]. St. Petersburg, 2004. Issue. 56, pp 11–17.
8. Ryazansev A.A. *Professional'no-prikladnaya fizicheskaya podgotovka studentov muzykal'nykh vuzov, ispolniteley na dukhovykh instrumentakh: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk* [The Professional Applied Physical Preparation of Students of Musical Institutions of Higher, Performers on Wind Instruments: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Education]. Moscow, 2009. 23 p.
9. Tats Samuel. *Sredstva i metody sistemy vosstanovleniya spetsial'noy rabotosposobnosti muzykantov i tantsorov: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk* [The Means and Methods of Recovery of Special Working Capacity of Musicians and Dancers: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Education]. St. Petersburg, 2004, 19 p.
10. Shmidt-Shklovskaya A. A. *O vospitanii pianisticheskikh navykov* [About the Upbringing of Pianistic Skills]. Edition 2. Leningrad: Muzyka, 1985, 70 p.
11. Cowell, Hailey A. *Recommendations on Physical Activity for Americans and a Review of the Research Literature. Public Health in the 21st century*. Hauppauge, New York: Publishing house “New Science”, 2011, pp. 115–120.
12. Wilcock Ian M., Cronin John B., Hing Wayne A. *Physiological Response to Immersion in Water. Journal of Sports Medicine*. September 2006, Volume 36, Issue 9. pp. 747–765.
13. Hopkins, Gabriel. *Sports Injuries: Prevention, Management and Risk Factors. Sports and Athletics Preparation. Performance and Psychology. Publishing House “Science New”, 170, 2015, pp. 56–58.*
14. Tanaka, Shigeho. *Evaluation of Physical Activity and Sedentary Lifestyle. Physical Activity, Exercise, Sedentary Lifestyle and Health*. Springer, Heidelberg, Tokyo, New York, London, Dordrecht, Japan, 2015, pp. 1150–1165.
15. Ihsan Mohammed, Watson Greig, Abbiss Chris R. *What are the Physiological Mechanisms Exercise, Cold Water Immersion and Recovery after Prolonged Exercise in Endurance and Intermittent Exercise? Journal of Sports Medicine*, 2016, pp. 1095–1109.

Профессиональные заболевания студентов вузов культуры и искусств и их профилактика средствами физической культуры

В статье рассматриваются результаты исследования причин и факторов развития профессиональных заболеваний у студентов консерватории. Установлено, что причинами их являются неправильно сформированные профессиональные навыки, недостаточный потенциал соматического здоровья. Исследования выявили факт увеличения профессиональных заболеваний и расширения карты самих болезней к старшим курсам. Чтобы достичь высоких результатов в профессии музыканта необходимо поддерживать активный тонус мышц и их эластичность. Следовательно, актуален вопрос повышения и постоянного поддержания высокого уровня физической подготовленности студентов. Музыкальное искусство будет органичным и естественным в том случае, когда исполнитель физически достаточно тренирован и гибок. Из этого следует, что развитие и тренированные мышцы у музыкантов – это жизненная и особенно – профессиональная необходимость. Достичь этого можно, занимаясь зимними и летними видами спорта, гимнастикой, спортивными играми.

Для музыкантов всех специальностей главным физическим качеством является выносливость. Как свидетельствует анализ профессиональной деятельности музыкантов, развить её можно при регулярных занятиях плаванием, как физиологически обоснованным профилирующим видом спорта. Тем не менее, у студентов консерватории не происходит осознания роли физической культуры (большинство считают физическую культуру делом полезным, но не обязательным).

Ключевые слова: профессиональные заболевания, двигательные расстройства рук, перенапряжение мускулатуры, тонус мышц, эластичность мышц, мышечная невралгия, физическое здоровье, физическая подготовленность, исполнительский аппарат, профилирующий спорт.

Professional Diseases of Students of Educational Institutions of Culture and the Arts and their Preventive Maintenance by Means of Physical Culture

The article examines the results of research of the causes and factors of development of professional diseases among students of artistic educational institutions and conservatories. It is ascertained that the reasons for this are presented by improperly formed professional skills and insufficient potential of somatic health. Research has revealed the fact of increase of professional diseases and expansion of the card of the diseases themselves to senior university courses. Professional diseases of musicians start developing at the stage of formation of the musician's personality or, in other words, during the period of development of performing and artistic skills as a result of the violation of the natural physiological laws of the work of the muscles and their functions. This may be caused both by distortion of work skills and physical features of the organism, as well as the insufficiency of training of the performing apparatus. Successful work on the part of musicians requires active tension of muscles and their elasticity, so this results of the constant rising of the question of improving the level of students' physical preparedness, which presents the basis for a high level of physical health. An organic and natural sound of music happens only when the body of the musician is sufficiently trained and is flexible to respond to changing emotional experiences. It is necessary to develop and train the muscles, to practice various varieties of sports, gymnastics and athletic games applicable for the winter and the summer. Analysis of professional and artistic activities of musicians shows that physiologically grounded profiled sport for them is swimming, which is conducive to development of stamina. This presents the crucial physical quality for musicians of all specialties. Nevertheless, conservatory students do not come to an awareness of the role of physical culture: most of them consider physical activity to be a useful but not indispensable activity.

Keywords: professional diseases, movement disorders of the hands, muscular neuralgia of the performing musician, the musician's physical health, the musician's performing apparatus, profiling sport.

Коняева Марина Алексеевна

ORCID: 0000-0002-8883-5736

кандидат педагогических наук,
профессор кафедры гуманитарных
дисциплин и физической культуры

E-mail: konyaevama@mail.ru

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Marina A. Konyaeva

ORCID: 0000-0002-8883-5736

PhD (Pedagogical),
Professor at the Department
of Humanitarian Disciplines
and Physical Culture

E-mail: konyaevama@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, 410012 Russian Federation





Поздравляем с Юбилеем!

ЛАБОРАТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ (ВОЛГОГРАД) – 10 ЛЕТ

Десять лет тому назад, первого сентября 2007 года в одной из учебных аудиторий Астраханской консерватории собралась группа музыковедов. Так начались Первые чтения по музыкальному содержанию. Со следующего года они переместились в город Волгоград и стали открывать каждый новый учебный год. Вскоре на этом фундаменте сформировалась Лаборатория музыкального содержания. Её базой стал Волгоградский институт искусств и культуры, но в состав Лаборатории вошли исследователи и педагоги и из других регионов: Астрахани, Краснодара, Майкопа, Саратова, Красноярска, Москвы. Учёные и педагоги с разными творческими интересами и судьбами объединились в крепкую и целеустремленно развивающуюся научно-педагогическую школу, возглавляемую доктором искусствоведения, профессором Л. П. Казанцевой.

Деятельность членов Лаборатории многообразна. Прежде всего, она заключается в *научных исследованиях*, охватывающих большую область познания, сконцентрированную вокруг смыслообразования. Смысловой аспект музыки стал «общим знаменателем» весьма разнообразных проектов, позволив каждому члену Лаборатории найти свой, индивидуальный аспект изучения. Выработываемые в Лаборатории идеи легли в основу диссертационных проектов. За прошедшие годы семеро членов Лаборатории успешно защитили кандидатские диссертации, двое – докторские.

Результаты исследований регулярно показываются на ежегодных *Научных Чтениях*, которые по сути своей стали специальным творческим проектом, где выдвигаются новые идеи, апробируются новые исследовательские аспекты, докладываются текущие результаты, подводятся итоги многолетних работ. Проводимые в Лаборатории исследования выносятся на суд и более широкой общественности. Это происходит на всероссийских и международных научных конференциях. За прошедшие годы авторы выступили в Москве, Санкт-Петербурге, Саратове, Волгограде, Астрахани, Ивановке Тамбовской области, Казани, Салавате, Сочи, Курске, Петрозаводске, Красноярске, Самаре, Майкопе,

Волжском. Особо выделились участия в таких ответственных музыковедческих форумах, как Первый (Санкт-Петербург, 2013) и Второй (Москва, 2015) конгрессы Российского общества теории музыки, конференция «Достижения и перспективы междисциплинарного музыкознания», посвящённая 20-летию кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской консерватории (Москва, 2011). Постепенно география выступлений расширяется и охватывает зарубежье – Лондон и Дарем (Великобритания), Афины и Салоники (Греция), Левен (Бельгия), Лукку (Италия), Прагу, Даугавпилс (Латвия), Вильнюс, Белград, Элените и Плевен (Болгария), Тбилиси.

Постоянно осуществляемая исследовательская работа находит своё отражение в публикациях. В первую очередь, следует назвать три выпуска материалов научных чтений под общим названием «Музыкальное содержание: пути исследования» (ред.-сост. Л. П. Казанцева): Вып. 1. Краснодар: ХОРС, 2009, 156 с.; Вып. 2. Майкоп: Магарин О. Г., 2012, 199 с.; Вып. 3. Астрахань: Волга, 2016, 182 с. Сюда же следует отнести 18 монографий. Опубликованы десятки статей, в том числе в журналах, рецензируемых ВАК и зарубежных изданиях. Некоторые книги и статьи получили признание научной общественности, а их авторы удостоены званий лауреатов и дипломантов конкурсов.

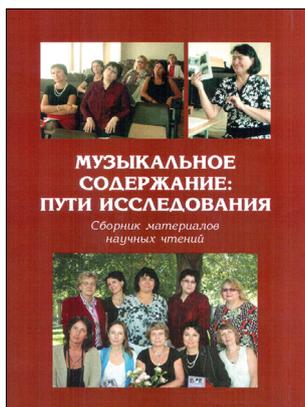
Естественно, что идеи, вызревающие в ходе научных исследований и Чтений, входят в *учебный процесс*. Таковые получили практическое внедрение в учебных курсах «Теория музыкального содержания», «Музыкальное содержание» и «Музыкальное содержание в контексте культуры». В исследование сущностного начала музыки вовлекаются и студенты. Они выполняют дипломные работы и рефераты по музыкально-содержательной тематике, добиваясь при этом положительных результатов.

В поле зрения членов Лаборатории постоянно находится и проблематика *методики преподавания* музыкального содержания, вопросы оснащения знаниями и педагогическими установками коллег, работающих в учебных заведениях. Так, Л. П. Казанцева выступила с ма-

стер-классами по музыкальному содержанию в Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова и Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова (2013). Она же провела курс лекций в Белорусской академии музыки, мастер-классы в Университете им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург) и Музыкальном училище Плевена (Болгария) (2014).

Многосторонняя деятельность Лаборатории музыкального содержания отражена на специальном, постоянно обновляемом сайте www.muzsoderjanie.ru. При этом научная, педагогическая и методическая ветви этой деятельности не страдают «герметической» замк-

нутостью – они корреспондируют с тем, что делается в близких по тематике научно-педагогических структурах России: на кафедре междисциплинарных специализаций Московской государственной консерватории (заведующая – доктор искусствоведения, профессор В. Н. Холопова) и в Лаборатории музыкальной семантики Уфимского государственного института искусств (руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Шаймухаметова). Все вместе взятые, они вписываются в масштабное научно-педагогическое направление, развиваемое отечественным музыкознанием, – «музыкальное содержание».



Музыкальное содержание: пути исследования: сборник материалов научных чтений

/ ред.-сост. Л. П. Казанцева. Астрахань: Волга, 2016. Вып. 3. 183 с.

ISBN 978-5-98066-189-2

В издании опубликованы доклады участников научных чтений по проблемам музыкального содержания, состоявшихся в Волгограде в 2012 и 2013 гг. В них нашли отражение вопросы жанра (оперы, симфонии, баллады, мелодрамы), музыкальной образности, семантики тональности, исполнительства в профессиональной музыке и фольклоре.

Для музыкантов-профессионалов, студентов музыкальных вузов и средних музыкальных учебных заведений, а также читателей, интересующихся проблемами музыкального искусства.