

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский
научный
специализированный
журнал

2007, 1 (1)

Основан в октябре 2007 года

Главный редактор
Л. Н. Шаймухаметова

Редакционная коллегия

И. В. Алексеева — отв. секретарь
Б. Г. Ашхотов
А. С. Базиков
С. П. Галицкая
А. И. Демченко
В. Р. Дулат-Алеев
Л. П. Казанцева
Т. И. Калужникова
М. Г. Кондратьев
А. Л. Маклыгин
В. Н. Сыров
Г. Р. Тараева
А. В. Толстых
Е. Б. Трёмбовельский
Е. Н. Федорович
В. Н. Холопова
А. М. Цукер
Б. А. Шиндин
А. Н. Якупов

Председатель Совета учредителей ректор Уфимской
государственной академии искусств им. Загира Исмагилова
И. Г. Галяутдинов

Учредители:

- 12 российских музыкальных вузов и вузов искусств:
— ФГОУ ВПО «Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова»;
— ФГОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория (институт)»;
— ФГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова»;
— ФГОУ ВПО «Казанская государственная консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова»;
— ФГОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (институт) им. Л. В. Собинова»;
— ФГОУ ВПО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»;
— ФГОУ ВПО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова»;
— ФГОУ ВПО «Воронежская государственная академия искусств»;
— ФГОУ ВПО «Уральская государственная консерватория (институт) им. М. П. Мусоргского»;
— ФГОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»;
— ФГОУ ВПО «Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»;
— ФГОУ ВПО «Северо-Кавказский институт искусств».

Адрес редакции:

450077, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: (347) 272-49-05.

ISSN 1996-5326

© Проблемы музыкальной науки, 2007

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77 - 29960 от 17 октября 2007 г. Индекс подписки 80018.

Главный редактор:
Шаймухаметова Людмила Николаевна — доктор искусствоведения, профессор
 Телефон: (347) 272-49-05; e-mail: lab234nt@yandex.ru

Ответственный секретарь журнала:
Алексеева Ирина Васильевна — доктор искусствоведения, профессор
 e-mail: PMS@07yandex.ru

Редакционная группа выпуска:
 Научные редакторы: **Казанцева Л. П.** — доктор искусствоведения, профессор;
Карпова Е. К. — кандидат искусствоведения, доцент
 Редактор, переводчик иностранных текстов: **Толстых А. В.**
 Технический редактор, корректор: **Абубакирова Г. Ю.**

Дизайн: **Аскаров Р. Н.** Верстка: **Абдеев Р. Ш.**
 Ответственный за выпуск: **Ахмадуллин М. Л.**

Административная группа выпуска:

Галаутдинов И. Г. — председатель Совета учредителей журнала, ректор Уфимской государственной академии искусств, доктор филологических наук, член-корр. Академии наук Республики Башкортостан, профессор

Краснова О. Б. — проректор по научной и творческой работе Саратовской государственной консерватории, кандидат социологических наук, профессор
Саввина Л. В. — проректор по научной работе Астраханской государственной консерватории, кандидат искусствоведения, профессор

Скрынникова О. А. — проректор по научной работе Воронежской государственной академии искусств, кандидат искусствоведения, профессор

Цукер А. М. — проректор по научной работе Ростовской государственной консерватории, доктор искусствоведения, профессор

Шуранов В. А. — проректор по научной работе Уфимской государственной академии искусств, кандидат искусствоведения, профессор

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии. Факт пересылки означает согласие на передачу редакции авторских прав на издание рукописи. Рецензии авторам не сообщаются, рукописи не возвращаются. Мнение редакции не всегда совпадает с мнением авторов материалов. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Издание осуществляется на совокупные средства учредителей или на авторские средства (в случае отсутствия договоров между редакцией и учредителями).

Подписано в печать 21.12.2007 г. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.
 Сдано в набор 21.10.2007 г. Уч.-изд. л. 32,3. Усл.-печ. л. 35,5. Тираж 1000 экз. Заказ № 075.

Адрес издательства:
 «Нефтегазовое дело», 450055, г. Уфа, Пр. Октября 144/3, оф. 418.
 Тел. (347) 231-39-49, 274-11-08, e-mail: orient4@rambler.ru
 Отпечатано в типографии «Восточная печать».

- 5 *О концепции и перспективах журнала «Проблемы музыкальной науки»*
- 9 *Представляем редакционную коллегию*
- 15 *Горизонты музыковедения Horizons of musicology*
- 15 *Холопова В. Н.*
Теория музыкального содержания как наука
- 25 *Казанцева Л. П.*
Теория музыкального содержания в Астраханской консерватории
- 31 *Шаймухаметова Л. Н.*
Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики)
- 44 *Александрова Л. В.*
Претворение концепции структурализма в пьесе для ударных «Таинственные соплеменники» Б. Тищенко
- 54 *Девуцкая Н. В.*
Опыт анализа и содержательно-семантической интерпретации серийных структур
- 67 *Теоретические проблемы музыкального содержания Theoretical problems of musical content*
- 67 *Бозина О. А.*
Семантика тональностей в музыке Н. А. Римского-Корсакова
- 78 *Мозгов С. А.*
К проблеме исследования моделей концептуального пространства в музыке К. Дебюсси
- 89 *Музыкальный текст и исполнитель Musical text and its performer*
- 89 *Смирнова Н. М.*
Нотный текст как исполнительская партитура
- 100 *Асфандьярова А. И.*
Знаки-образы музыкальных инструментов в художественном контексте пасторальных тем фортепианных сонат Й. Гайдна
- 115 *Музыкальная культура народов мира Musical culture of the nations worldwide*
- 115 *Карташова Т. В.*
Литературные традиции вокального жанра тхумри Северной Индии
- 125 *Алпатова А. С.*
Звуковая картина мира как информационная модель архаической и традиционной культуры
- 141 *Ферапонтова Е. В.*
Яннис Ксенакис — линия жизни
- 151 *Клобукова (Голубицкая) Н. Ф.*
Тайна «секретной пьесы» (из истории музыки для кото)
- 159 *Сыров В. Н.*
Джаз и европейская традиция
- 167 *Конференции, семинары, симпозиумы*
- 167 О международной научной конференции «Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития»
- 168 О международной научной конференции «Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства»
- 170 *Музыкальная культура народов России Musical culture of the nations in Russia*
- 170 *Кондратьев М. Г.*
Два вида арханки в музыкальной культуре чувашского народа
- 179 *Вишневская Л. А.*
Акустический элемент бурдонно-певческой модели черкесов и карачаевцев
- 189 *Полозова И. В.*
Иргизский напев и певческое творчество старообрядцев иргизских монастырей
- 192 *Культурное наследие в исторической оценке Cultural heritage as evaluated from a historical perspective*
- 192 *Демченко А. И.*
Контексты, подтексты и «посттексты» творчества М. И. Глинки
- 203 *Федорович Е. Н.*
Об адекватности оценки творчества Э. Г. Гилельса
- 213 *Художественный мир музыкального произведения Artistic universe of a musical work of art*
- 213 *Корниченко Е. Ю.*
Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля
- 226 *Волкова П. С.*
Музыкальное прочтение стихотворения А. Пушкина «Дар напрасный, дар случайный» (к проблеме типологии понимания текста)
- 233 *Шевченко О. В.*
«У бездны мрачной на краю» (черты романтической балладной поэтики в «Пиковой даме» П. И. Чайковского)
- 239 *Диссертационный совет: научный обзор, хроника, архивы*
- 239 Первый на Юге России (О диссертационном совете Ростовской консерватории)
- 241 *Иноватика в музыкальном образовании Innovation in musical education*
- 241 *Кутец Л. А.*
Музыкальная картина мира как образовательный феномен (на материале современных российских учебных изданий)
- 249 *Кузнецова Н. М.*
Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах»

Российский журнал «Проблемы музыкальной науки» — единственное в России специализированное автономное (не являющееся приложением к другим изданиям) периодическое издание научного профиля в области музыки. Это отличает его от ряда существующих художественно-публицистических, научно-популярных журналов, не предполагающих научные публикации основным содержанием своей работы.

Журнал призван отражать объемную целостную картину развития отечественного музыковедения с учетом его академических, фундаментальных и прикладных приоритетов, а также региональных и национальных особенностей развития музыкального искусства. Возможно перспективное взаимодействие и сотрудничество с ведущими международными научными обществами, привлечение к публикации авторов из различных городов России и зарубежных стран.

Цель формирования отдельных выпусков — обозначить приоритетные научные направления, представить ведущие российские научные школы и оригинальные концепции, перспективные для интенсивного обновления методологии исследований, разработки инновационных научных проектов, развития потенциала вузовской и академической науки и ее связей с практикой.

Периодичность выпуска — два раза в год, объем до 40 печ. л. Издание выполняется на современном полиграфическом уровне, содержит цветные и черно-белые иллюстрации и имеет современный книжный дизайн.

Главный редактор
Л. Н. Шаймухаметова



Шаймухаметова Людмила Николаевна — ведущий профессор кафедры теории музыки Уфимской государственной академии искусств, автор оригинальной концепции и методологии семантического анализа музыкального текста. В 1994 г. выполнила кандидатскую диссертацию под руководством доктора искусствоведения, профессора М. Г. Арановского, а в 2000 г. защитила докторскую диссертацию в Государственном институте искусствознания (Москва). Имеет свыше 120 научных работ и учебных пособий: монографии, статьи, серии издательских (учебных и методических) проектов с грифами министерств Российской Федерации.

С 2001 г. успешно функционирует созданная Л. Н. Шаймухаметовой Лаборатория музыкальной семантики и связанная с авторской методологией научная школа. Кандидатские и докторские диссертации Лаборатории были представлены в различных диссертационных советах России (Москве, Ростове-на-Дону, Новосибирске, Магнитогорске). Практическая семантика как инновационное направление музыкальной педагогики,

основанное автором, нашла широкое распространение. В Австрии (Вена) на основе концепции креативного обучения успешно функционирует частная школа-студия (Private Musikschule «Spielstatt»); в этом проекте участвуют российские и зарубежные специалисты.

За последние годы (2002—2007) благодаря усилиям Л. Н. Шаймухаметовой было издано свыше 20 научных междувозовских сборников статей.

В 2001 г. Л. Н. Шаймухаметова приступила к разработке инновационного проекта «Креативное обучение — XXI век» по специальности «Музыковедение» с углубленным освоением новейших педагогических технологий.

В 2001 г. ей присвоено почетное звание «Заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан», в 2006 г. — «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации».

Является членом Международной Ассоциации музыковедов и лингвистов («Word and Music Studies»).

О КОНЦЕПЦИИ И ПЕРСПЕКТИВАХ ЖУРНАЛА «ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ»

Последнее десятилетие, как известно, отмечено созданием большого числа новых проектов в сфере СМИ: рынок заполнен книжной, журнальной, газетной и всевозможной другой печатной продукцией. Издатель, наконец, получил возможность самостоятельной деятельности, а читатель — право широкого выбора. Ученый-музыковед, однако, никогда не был избалован повышенным вниманием со стороны СМИ. Тем не менее, у музыкантов сложилась определенная система взаимодействия с издателями, академическая привязанность авторов к любимым (и заслуженно почитаемым) авторитетным журналам. Попасть же на их страницы рядовому исследователю стоило многих усилий: прежде всего — ввиду объективной ограниченности полезной площади, отводимой журналами на научные публикации, а также в силу некоторых иных — в том числе, и социальных причин. Не секрет, что монополия давно установлена и поддерживается столичными авторами. Журналы при этом, стараясь быть интересными читателю и освещая весь диапазон музыкальной жизни, отдают, как правило, предпочтение музыковеду-критику, музыковеду-публицисту. Именно СМИ в последнее время изрядно поработало имиджмейкером, установив современный приоритет музыковеда — общественного деятеля, журналиста, шоумена. О бедном ученом замолвить слово... некому.

Дефицит научных публикаций долгое время компенсировался традицией издания внутривузовских и межвузовских сборников научных трудов — различных по тематике либо заявленных как широкая или конкретная приоритетная проблема. Многие из них, например, научные исследования Московской консерватории — «Проблемы музыкальной науки» (сост. В. Н. Холопова), «Музыкальное искусство и наука» (сост. Ю. Н. Рагс, Е. Н. Назайкинский), «Вопросы музыкальной формы» (сост. Вл. Протопопов) или серия научных сборников «Вопросы теории и эстетики музыки», выпущенная ЛГИТМИКом (сост. А. М. Климовицкий и М. Г. Арановский), приобрели академический статус и до сих пор востребо-

ваны читателем. Со временем подготовка научных серий стала делом чести не только Московской консерватории и Российской академии музыки им. Гнесиных, но и большинства российских вузов. Последние, заметим, больше преуспели в части издания материалов конференций, отражающих «живое слово», нежели в разработках глубоких и специализированных проблем.

Почему все же так настойчиво вызревала и, наконец, сформировалась идея создания нового научного специализированного журнала? Ответы на этот вопрос содержатся в высказываниях и размещенных ниже приветственных выступлениях членов редколлегии. Благодарим всех участников за отклики и не станем повторять многое из того, с чем полностью согласны. Но хотелось бы сформулировать ряд принципов нашей будущей совместной деятельности, необходимых журналу как самостоятельному научному изданию, где главным действующим лицом предполагается фигура исследователя-ученого. Этот статус, надеюсь, будет способствовать созданию объективной научной картины мира в области музыкознания — его фундаментальной и прикладной ветви, которые сегодня немислимы без вузовской науки, без участия молодых талантливых ученых.

Наша общая задача — показать горизонты музыкознания: различные подходы, методологию, перспективы междисциплинарных исследований, знакомить с новыми трудами известных ученых, освещать деятельность научных школ и диссертационных советов, рассказывать о конференциях, семинарах, симпозиумах, публиковать творческие портреты выдающихся исследователей. В одном из ближайших выпусков мы планируем организовать дискуссию «Какой быть вузовской науке» — об ответственности ученых и их вкладе в реформу образования, в развитие «болонского процесса». Приглашаем всех желающих принять участие в этом важном разговоре. Заявленные в первом номере рубрики в дальнейшем могут меняться, но могут быть и продолжены.

К сожалению, мы должны постоянно поддерживать свою жизнеспособность не только творче-

скими, но и коллективными финансовыми усилиями. Журнал не является коммерческим проектом, консерватории-соучредители ограничены возможностями бюджетных средств, поэтому основное финансовое бремя ложится на авторов. Однако вовремя внесенные организационные и учредительские взносы значительно помогут его облегчить, а также создать хотя бы не большой, но постоянный и прочный фонд развития, который будет способствовать утверждению статуса нового проекта, совершенствованию уровня его исполнения. Хотелось бы в будущем устраивать конкурсы работ молодых ученых, выделять и поощрять лучшие публикации, обеспечить оплату труда рецензентам. Все это возможно даже в наших стесненных условиях, если каждый из вузов-соучредителей возьмет на себя «роль мецената» по отношению к собственным коллегам и молодым авторам. Будем рады принять новые идеи и конкретные предложения.

На сегодняшний день и в ближайшем будущем видится следующее.

Задачи журнала:

- поднять статус и приоритет вузовского (в том числе — периферийного) научного знания путем распространения объективной информации о научных школах и научных направлениях современного музыкознания;
- способствовать интеграции академической науки и профессионального музыкального образования;
- постоянно поддерживать развитие научных школ и концепций вне зависимости от географической принадлежности и удаленности от столичных научных центров;
- поддерживать разработки молодых ученых;
- способствовать оптимизации методологии междисциплинарных гуманитарных исследований для преодоления эмпиризма и узкоцеховой направленности;
- укреплять связи между академической наукой и музыкальным образованием, между профессиональными научно-исследовательскими институтами и музыкальными вузами России и зарубежных государств;
- способствовать повышению образовательного и научного уровня в системе профессионального музыкального образования;
- способствовать своевременному и оперативному обеспечению учреждений и организаций сферы культуры и образования информацией о результатах и новейших достижениях в области науки;
- способствовать поддержке разработок по адаптации научных знаний к области профессионального исполнительства и образования.

Программные установки:

- дальнейшее расширение сети региональных редакционных представительств по вузам и научно-исследовательским институтам России, способным обеспечить новой качественной информацией о современных научных разработках;
- заключение договоров о сотрудничестве с ведущими вузами и научно-исследовательскими учреждениями России с целью интеграции научного знания и его распространения благодаря деятельности журнала;
- заключение договоров с министерствами Российской Федерации, областными управлениями культуры для расширения научного влияния и получения информации из регионов;
- заключение договоров с методическими центрами в различных регионах России с целью распространения журнала и сбора информации по профильным проблемам музыкального образования;
- проведение журналом российских и международных интернет-конференций;
- проведение конкурсов на лучшие публикации с учреждением премий для молодых исследователей;
- создание серийных тематических приложений по профильным проблемам музыкознания и работе ведущих научных центров, проблемных научно-исследовательских лабораторий России;
- ежегодное включение журнала в каталоги Роспечати с целью его массового распространения;
- творческое сотрудничество с диссертационными советами российских учреждений культуры с целью размещения обзоров современных достижений науки.

*Л. Н. Шаймухаметова,
главный редактор
журнала «Проблемы музыкальной науки»,
доктор искусствоведения, профессор,
зав. Лабораторией музыкальной семантики
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова*



*Уважаемые читатели журнала,
дорогие коллеги!*

В ноябре 2006 г. на Международной научно-практической конференции «Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития», организованной Астраханской государственной консерваторией, было принято важное решение об учреждении нового российского специализированного научного журнала «Проблемы музыкальной науки».

Инициативу, выдвинутую научной общественностью, активно поддержали администрации и ученые советы вузов. В состав учредителей журнала вошли 12 российских консерваторий, вузов искусства и культуры.

Старт новому проекту дала редакционная коллегия, в состав которой вошли ведущие ученые — музыковеды, педагоги, профессиональные музыканты-исполнители.

Большинство специалистов, выразивших согласие сотрудничать с журналом, не только имеют богатый личный творческий опыт, но и работают в диссертационных советах музыкальных вузов России. Такой мощный форпост позволяет надеяться на высокое качество публикаций, научную новизну, строгий отбор статей, объективность профессиональных оценок.

Еще совсем недавно невозможно было представить себе создание журнала в столь широком пространстве: от Москвы до Дальнего Востока, от северных рубежей России до Кавказа. Сейчас же ученые всех возрастных категорий и профессиональных рангов, независимо от географического местонахождения, могут публиковать результаты своего труда, обозначив свой вклад в различные области науки.

Для этого есть весь необходимый арсенал — как технический, так и юридический: компьютерная связь, полиграфические ресурсы, право организации новых проектов и регистрации СМИ. Помимо перечисленного, мы видим и другое: стремление развивать и совершенствовать научные направления и школы.

Не случайно, видимо, так расположились звезды в год исторически знаменательной даты — 450-летия добровольного вхождения Башкирии в состав России: редакционную и издательскую базу журнала было решено разместить в Уфе. Наша республика всегда славилась своей доброжелательностью, добрососедскими отношениями со всеми народами, особой толерантностью к различным культурам и менталитетам. Уфимская академия искусств за 40 лет своей деятельности сформировала серьезный контингент специалистов, получивших образование в лучших консерваториях России и продолживших профессиональные традиции, в том числе, и в области исследования музыки как специфического явления искусства. На базе Лаборатории музыкальной семантики в Уфе сформировалась научная школа, послужившая источником и импульсом к созданию многих фундаментальных разработок. На их основе развиваются прикладные направления в области практической семантики, инновационной педагогики. Широкие научные связи и контакты наших специалистов с другими консерваториями помогли создать журнал как одну из перспективных форм научного сотрудничества.

С пожеланиями успехов в добром начинании

*Н. Г. Галиютдинов,
председатель Совета учредителей журнала,
ректор Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исамагилова, член-корр. Академии наук
Республики Башкортостан, доктор филологических наук, профессор*

Горячо приветствую будущих авторов и читателей нашего журнала с появлением новых возможностей для взаимодействия с различными научными школами и методологическими направлениями. Искренне надеюсь, что журнал станет стимулом для дальнейшего развития не только отечественной, но и зарубежной музыкальной науки, обозначит ее новые горизонты. Желаю «Проблемам музыкальной науки» творческого долголетия. Полагаю, что издание станет «открытым полем» для творческого процесса формирования новых проблем, решение которых предстоит в ближайшем будущем.



*Н. В. Алексеева,
ответственный секретарь журнала
«Проблемы музыкальной науки»,
доктор искусствоведения, профессор,
зав. кафедрой теории музыки
Уфимской государственной академии
искусств им. Загира Исамагилова*



Е. К. Карлова — научный редактор журнала «Проблемы музыкальной науки», кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова



Т. Ю. Абубакирова — технический редактор и корректор журнала «Проблемы музыкальной науки»

От редакции

Уважаемые авторы и читатели!

Ознакомьтесь, пожалуйста, с правилами представления рукописей в журнал, принятыми нашей редакцией.

1. Набор текста выполняется на компьютере в редакторе MS Word: шрифт — Times New Roman, размер шрифта — 14, межстрочный интервал — полторный; поля страниц: верхнее, нижнее, левое и правое — 2,5 см; расстановка переносов — автоматическая. Объем статьи — не более одного печатного листа (24 страницы формата А4).

2. Краткую аннотацию на русском и английском языках (не более десяти строк) следует оформлять отдельными файлами. Редакция оставляет за собой право при необходимости дорабатывать аннотацию или заказывать новый вариант текста штатному переводчику.

3. Ссылки затекстовые помещаются после основного текста в виде примечаний.

4. По желанию автора к статье может прилагаться список литературы, при этом ссылки на нее указываются внутри текста в квадратных скобках. Список литературы составляется в соответствии с ГОСТ 7.1-2003.

5. Иллюстрации, нотные примеры выполняются методом компьютерной графики или нотографии. Набранный нотный текст переводится в формат рисунков с разрешением 600 dpi. Нотный пример должен сопровождаться информацией: слева — сквозная нумерация (пример № 1 и т.д.), справа — автор с инициалами, название произведения, его части и т.п. Сопроводительная информация набирается в редакторе MS Word, размер шрифта — 12.

6. Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

7. Статьи следует присылать в электронном виде на адрес редакции. К статье прилагаются сведения об авторе: фамилия, имя, отчество полностью, ученая степень и звание, полное наименование места работы; рабочий или домашний адрес; телефон, адрес электронной почты.

ПРЕДСТАВЛЯЕМ РЕДАКЦИОННУЮ КОЛЛЕГИЮ



В. Г. Ашотов
 доктор
 искусствоведения,
 профессор,
 проректор по учебной
 работе
 Северо-Кавказский
 государственный
 институт искусств

Обозначенная цель создания журнала поистине благая и хочется надеяться, что новый печатный орган займет подобающее место в российской музыкальной культуре, послужит мощным стимулом активизации научно-практической работы вузов и ее интеграции с современной академической наукой. Потенциальным авторам желаю новых творческих озарений, глубоких исследований, результаты которых естественно впишутся в орбиту отечественного и мирового музыкального научного пространства.



А. С. Базиков
 доктор
 педагогических наук,
 профессор, ректор
 Гамовского
 государственного
 музыкально-
 педагогического
 института
 им. С. В. Рахманинова



С. П. Галицкая
 доктор
 искусствоведения,
 профессор,
 зав. кафедрой
 этномузыковедения
 Новосибирской
 государственной
 консерватории
 (академии)
 им. М. И. Глинка

Появление «Проблем музыкальной науки» — яркое и знаменательное событие в мире отечественного музыковедения. На страницах журнала, несомненно, найдут отражение многие музыковедческие исследования, а у читателей появятся широкие возможности ознакомиться с новейшими достижениями отечественного музыковедения. Искренне хочется верить, что это благое начинание ждет прекрасное будущее. Как говорится, большому кораблю — большое плавание!



А. И. Демченко
доктор
искусствоведения,
профессор, председатель
регионального
диссертационного
совета Саратовской
государственной
консерватории
им. А. В. Собинова,
академик РАХ

Идея создания подобного журнала в последнее время ощущалась как настоятельная, давно назревшая необходимость. Основанием для нее уже несколько десятилетий является тот факт, что большая музыкальная наука вершится не только в Москве и Петербурге. Можно назвать ныне едва ли не десяток других ее крупных центров, и основные из них закономерно стали соучредителями издания, предлагаемого вниманию читателей. Верю в плодотворное будущее нашего начинания, и да сопутствует ему удача во всех отношениях!



В. Р. Дулат-Алеев
доктор
искусствоведения,
профессор
Казанской
государственной
консерватории
им. Н. Г. Жиганова

Приветствуя появление нового музыковедческого журнала, хочется надеяться, что отечественное музыкознание расширит свое пространство и с его помощью наука о музыке будет более активно развиваться в региональных научных и научно-образовательных центрах России. Кроме того, журнал, выпускаемый несколькими консерваториями, без сомнения, будет способствовать укреплению и развитию научных контактов, в которых музыковеды остро нуждаются. Особенно это важно для молодых ученых, которые начинают свой профессиональный путь в условиях быстро меняющейся информационной среды. Новому журналу хочется пожелать скорейшего обретения статуса одной из трибун отечественной науки о музыке.



Л. П. Казанцева
доктор
искусствоведения,
профессор
Астраханской
государственной
консерватории

Думаю, многие из нас в последние годы не раз убеждались в том, сколь труден доступ к профессиональной музыковедческой информации. При кажущейся многочисленности изданий статьи и даже крупные исследования, особенно публикующиеся за пределами столицы, сегодня, к сожалению, отнюдь не всегда находят своего благодарного читателя. Надеюсь, журнал поможет укрепить наш диалог о музыке. Авторам — довести свои наблюдения, размышления и открытия до профессиональной общественности, а читателям узнать о том, что волнует коллег-музыкантов.



М. Г. Кондратьев
доктор
искусствоведения,
профессор, зав. отделом
искусствоведения,
главный научный
сотрудник Челябинского
государственного
института
гуманитарных наук
академии
Международной
академии наук
педагогического
образования

Инициатива создания подобного журнала — признак новой ситуации в культуре России. Процессы в художественной культуре, искусстве, разные по масштабам, идут повсюду. Люди живут и питаются главным образом той духовной энергией, которую дает местная почва. Через нее получают свою интерпретацию и классика, и современность; однако есть и свои плоды, и свои проблемы. Их надо уметь увидеть, что является задачей специалистов, работающих в регионах. Журнал — это переход от простых констатаций к профессиональному осмыслению.



Т. И. Калужникова
доктор
искусствоведения,
профессор, Уральской
государственной
консерватории
им. М. П. Мусоргского

Создание нового научного журнала можно считать важным событием в жизни российских ученых-музыковедов. Надеюсь, что этот печатный орган станет достойной трибуной для талантливых, смело и независимо мыслящих исследователей — авторов оригинальных научных идей, методов, направлений.



А. Л. Маклыгин
доктор
искусствоведения,
профессор,
проректор по научной
работе Казанской
государственной
консерватории
им. Н. Г. Жиганова



Е. Б. Трёмбовельский
доктор
искусствоведения,
профессор,
зав. кафедрой
теории
и истории музыки
Воронежской
государственной
академии искусств

Концепция журнала говорит о его высоком предназначении, чем вызваны и мои приветственные пожелания-суждения. Журнал призван стать «новыми глазами» музыковедения и своего рода окном в мир новых представлений о современных и старых явлениях, поскольку, как известно, даже к надоевшему предмету можно возродить интерес, если найти нетривиальный подход к его изучению. Пожелание создателям и учредителям журнала: постоянно осознавать всю меру ответственности за каждый принимаемый к публикации материал. Сейчас, когда печатается так много низкопробной научной макулатуры, это особенно важно. Серьезное издание просто обязано быть неким противовесом-ориентиром и критерием истинности научного творчества. Для окончательной реализации многих оригинальных научных идей нужна особая «взлетно-посадочная площадка», приземлившись на которую, эти идеи могли бы дозреть, быть дооформлены и затем уже вновь отправлены ко всем, кто уважает науку как «лучший способ удовлетворения личного любопытства». Пусть же и наш журнал станет такой площадкой, причем особенно надежной!



Г. Р. Тараева
кандидат
искусствоведения,
профессор,
зав. кафедрой
инновационной
педагогики
Ростовской
государственной
консерватории
(академии)
им. С. В. Рахманинидова

Научный академический журнал нужен нам прежде всего для того, чтобы создать панораму науки и методических исканий в вузах страны в целостности и убедительной полноте. Одна из главных тем консолидации видится в том, чтобы более четко адресовать науку учебному процессу, образованию музыкантов. Инновации в обучении нередко просто стихийны, и практически никто не занимается мониторингом, сравнительным анализом. Между тем, это вопрос жизнестойкости науки — ее способности сместить акценты с изучения привычных объектов на реалии музыкального искусства в современной культуре.

Большой поклон инициаторам и организаторам «Проблем музыкальной науки»! Творческой, плодотворной, интересной жизни журналу!



А. В. Толстых
редактор и переводчик
иностраных текстов,
зав. кафедрой русского
языка Специального
высшего учебного
заведения ВФИ (Вена)



В. Н. Сыров
доктор
искусствоведения,
профессор
Нижегородской
государственной
консерватории
(академии)
им. М. П. Ткаева,
председатель
диссертационного
совета
при Нижегородской
государственной
консерватории

От имени нижегородцев приветствую читателей нового журнала «Проблемы музыкальной науки», необходимость в котором давно назрела. Журнал наш — это великолепная возможность представить во всей полноте региональные музыковедческие школы. У каждой, я думаю, есть свои традиции и научные достижения. Прекрасная возможность наладить диалог и взаимообмен творческими идеями! Дать слово молодым! Хочется пожелать нашему детищу не замыкаться в пространстве академических проблем, а отражать всю палитру многоликого музыкального мира.



Е. Н. Федорович
доктор педагогических
наук, профессор,
проректор по научной
работе Уральской
государственной
консерватории
им. М. П. Мусоргского

Горячо поддерживаю создание межвузовского журнала по проблемам музыковедения и педагогики музыкального образования. Обмен мнениями по актуальным вопросам музыкальной науки необходим. Журнал также поможет ученым оформить результаты своих исследований, найденных в кандидатских и докторских диссертациях. Хочу пожелать всем деловой, строгой и доброжелательной атмосферы в совместной работе.



В. Н. Холопова
доктор
искусствоведения,
профессор,
зав. кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского

Желаю новому журналу «Проблемы музыкальной науки» стать «окном в Россию», в котором будут видны достижения разных музыкально-научных школ и направлений нашей обширной страны. Желаю ему стать центром обмена информацией, столь необходимого для гармоничного развития российской музыкальной науки. Полагаю, что информация сможет отражать и многоцветье зарубежного музыковедения на Западе и Востоке. Надеюсь, что «Проблемы» смогут поднять проблемы не только прошлого, настоящего, но и будущего российской и мировой музыкальной культуры.



Б. А. Шиндин
доктор
искусствоведения,
профессор, проректор
по научной работе,
председатель
диссертационного
совета при Новосибир-
ской государственной
консерватории
(академии)
им. М. И. Глинки

Российская музыкаль-
ная периодика в ее жур-
нальном варианте ограни-
чена во многих смыслах.
Она не отражает и десятой
доли реалий, присущих
современной художествен-
ной жизни. Словно за-
стывшая в гранитном ру-
сле журналистика, она явно
не соответствует постоян-
но расширяющемуся му-
зыкальному пространст-
ву: по-прежнему в центре
внимания находятся имен-
на, творческие события,
связанные преимуще-
ственно с двумя городами
России. Одна из особен-
ностей последних лет обус-
ловлена стремлением пе-
риферийных центров
снять «информационную
блокаду» путем организа-
ции собственных журна-
лов, таких, например, как
«Сибирский музыкаль-
ный альманах» (Новоси-
бирская консерватория),
«Южно-Российский му-
зыкальный альманах» (Рос-
товская консерватория).

Принципиальной в
развитии этой тенденции
стала идея информацион-
ного объединения музы-
коведческих сил в журнале
«Проблемы музыкальной
науки», в котором отзо-
вется слово многих пе-
риферийных музыкальных
вузов. Надо надеяться, что
новый журнал станет жур-
налом-открытием: новых
проблем и концепций, но-
вых имен, новых перспек-
тив развития отечествен-
ной науки о музыке.



А. М. Цукер
доктор искусствоведе-
ния, профессор, прорек-
тор по научной рабо-
те, зав. кафедрой исто-
рии музыки, председа-
тель диссертационного
совета при Ростовской
государственной кон-
серватории (академии)
им. С. В. Рахманинова

Сегодня вузовская му-
зыкальная наука чрезвы-
чайно разнообразна по
направлениям, школам,
широка по своей геогра-
фии. Я надеюсь, что но-
вый журнал будет способ-
ствовать более тесному
общению ученых-музыка-
ведов страны, а главное,
откроет дорогу в «большое
музыкальное» молодым
талантливым исследова-
телям.



А. Н. Якупов
доктор
искусствоведения,
профессор, директор
ЦМШ при Московской
государственной
консерватории
им. П. И. Чайковского,
председатель регио-
нального диссертацион-
ного совета при Магни-
тогорской государст-
венной консерватории
(академии)
им. М. И. Глинки.

Музыковедческая
мысль, рожденная в про-
цессе долгого и мучитель-
ного научного поиска, ра-
но или поздно неизменно
должна обрести свою
судьбу и достойный про-
фессиональный статус.
На этом пути журнал как
важный коммуникатив-
ный инструмент СМИ
может помочь ученому
выйти за пределы кабин-
етного пространства и
распространить новые
идеи, концепции, теорети-
ческие модели в широкой
социальной среде, сделать
их достоянием общества,
широкого круга специа-
листов и просвещенных
любителей музыки.



В. Н. ХОЛОПОВА

*Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского*

УДК 781.68.072

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ КАК НАУКА

Если привести общепринятое определение науки, оно будет звучать так: «Сфера человеческой деятельности, функция которой — выработка и теоретическая систематизация объективных знаний о действительности; <...> включает как деятельность по получению нового знания, так и ее результат — сумму знаний, лежащих в основе научной картины мира»¹. Критерием научной объективности знания считается возможность воспроизведения полученного опыта, эксперимента, результата другими учеными.

В знаниях о музыке статус науки, безусловно, давно завоеван такими отраслями, как история музыки, различные композиционные учения — элементарная теория музыки, гармония, полифония, форма. Теория музыкального содержания, с таким наименованием, заявила о себе сравнительно недавно — в конце XX — начале XXI веков, и была вызвана острейшей культурной необходимостью этого времени. Она требует своего анализа.

Представляется довольно аксиоматичным, что в музыке, музыкальных произведениях, есть содержание. В таком случае должна быть и его теория. Это утверждение кажется особенно естественным с позиции многовековой русской культуры, эстетике которой традиционно присущ реализм (пусть в широком смысле слова). Проблемность на современном уровне науки начинается с ведущего термина — «содержание». Чтобы понять ее остроту, вернемся в недалекое прошлое.

В русской музыке советского периода произошел тот научно-культурный сбой, который принесло с собой Постановление ЦК ВКПб 1948 года. Оно обвинило самых лучших отечественных композиторов

в «формализме», в «увлечении формой в ущерб содержанию», в результате чего у передовой интеллигенции — в порядке сопротивления — сложилось сомнительное отношение к понятию «содержание» — как к фетишу партийной идеологии. К тому же все композиционные учения требовали их активнейшего развития — и ради полноты освоения классики (в широком смысле), и особенно — ради приведения к соответствию с современным музыкальным языком. Работа была проделана титаническая, но теоретикам-новаторам, думавшим о проблемах связности музыкальной композиции, о предотвращении ее распада — даже путем числовых расчетов, — было не до решения проблем нового музыкального содержания. Тем более, что некоторые лидеры западного авангарда, например, К. Штокхаузен, выводили за пределы музыкального сочинения такую категорию музыкального содержания, как музыкальная эмоция (а без нее, как доказано психологами, невозможно восприятие музыки), исключали столь распространенную категорию содержания, как изобразительность, — и отечественные теоретики не могли не проникнуться этими установками. В результате названных обстоятельств для восстановления безвинно пострадавшей категории «содержание» потребовалось несколько десятков лет — намного больше, чем для ликвидации последствий 1948 года в самой советской культуре.

Пока категория «содержания» в музыкознании СССР пребывала в «замороженном» состоянии, близкие ей области бурно развивались в западной университетской музыкальной науке — в США, Франции, Скандинавских странах, Германии, Италии, Чехословакии, Польше и других странах. Уди-

вительно, что на Западе не одно десятилетие существовала герменевтика, в принципе дававшая большую свободу догадкам о сюжетах и образах инструментальных произведений. Так, А. Шеринг в книге «Бетховен и поэзия» (1936) предполагал, что Allegretto из 7-й Симфонии Бетховена связано с похоронами Миньоны из «Вильгельма Майстера» Гете, Соната *As dur* op. 110 — с трагедией Шиллера «Мария Стюарт», а Вальдштейн-соната — с «Одиссеей» Гомера, песнью 23². (Замечу, что толкования Allegretto из 7-й Симфонии и 31-й Сонаты в российской теории представляются более обоснованными). В книге «О толковании музыкального искусства» (1955) Шеринга критиковал Н.-Э. Рингбом³. К. Дальхауз в 1974 опубликовал работу «Музыкальная герменевтика»⁴.

В исследовании музыкальных эмоций инициатива принадлежала психологии — науке, также приобретшей фундаментальность в этом столетии. Интенсивное развитие теории музыкальных эмоций стало основательным подспорьем для изучения музыкального содержания. Например, в музыковедческой литературе постоянно делаются ссылки на книгу Л. Б. Майера «Эмоция и значение в музыке» (1956)⁵. В течение XX века в этой сфере устойчиво закрепились психологические методы исследования. Назовем лишь несколько работ: Л. Ведины «Полипараметровое исследование перцептивно-эмоциональных качеств в музыке» (1972)⁶, С. Нилзена и З. Сезарека «О восприятии эмоционального значения в музыке» (1981)⁷, П. Киви «Звуковое ощущение» (1989)⁸, В. Ф. Томпсона и Б. Робитэйла «Могут ли композиторы выразить эмоции через музыку?» (1992)⁹, Л. Маркони «Музыка, выразительность, эмоция» (2001)¹⁰, П. Н. Джаслина и Дж. А. Слободы «Музыка и эмоция. Теория и исследования» (2001)¹¹.

Опорными для разнородных исследований музыки стали понятия, выработанные новой наукой XX века — семиотикой. Поток семиотических исследований неохватен; выборочно приведу ряд наименований: Т. Кнайф «Что есть семиотика музыки? Критический обзор» (1974)¹², Ж.-Ж. Натье «Функция семантики в музыке» (1975)¹³, М. Имберти (Эмберти) «Значение и смысл в музыке» (1976)¹⁴, И. Волек «Музыкальная структура как знак и музыка как знаковая система» (1981)¹⁵, Я. Йиранек «Основные вопросы музыкальной семиотики» (1985)¹⁶, В. Карбузицкий «Основы музыкальной семантики» (1986)¹⁷, К. Агаву «Игра со знаками: семиотическая интерпретация классической музыки» (1991)¹⁸,

Э. Тарасты (сост.) «Музыкальное значение. Очерки по семиотической теории и анализу музыки» (1995)¹⁹, Р. Монел «Смысл музыки: семиотические очерки» (2000)²⁰, Э. Тарасты «Музыка и знаки. Очерк по музыкальной семиотике» (2006)²¹.

Проблемы семиотики, особенно семантики, привлекли многих (в том числе и молодых) российских музыковедов: М. Арановского, Ю. Бычкова, И. Беленкову, М. Карпычева, С. Мальцева, Л. Шаймухаметову, И. Хусаинова, Л. Акопяна, А. Денисова, Е. Акишину и других. Вопросы музыкальной семантики постоянно обсуждаются на научных конференциях, по результатам которых был опубликован ряд сборников статей: «Музыкальное содержание: наука и педагогика» (Москва — Уфа, 2000; Астрахань, 2002; Уфа, 2004), «Музыкальное содержание: современная научная интерпретация» (Ростов-на-Дону, 2006). Сборники материалов конференций неоднократно выпускала РАМ им. Гнесиных («Семантика музыкального языка» — М., 2004; М., 2005; М., 2006). Астраханской консерваторией опубликован двухтомник материалов конференции по музыкальной семиотике (2006). 7 сборников статей, а также монографии по проблемам семантического анализа выпустила Лаборатория музыкальной семантики Уфимской академии искусств. Среди них: «Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения» (М., 1998), «Семантика старинного уртекста» (Уфа, 2002), «Музыкальный текст и исполнитель» (Уфа, 2004) и др. Крупной отечественной работой, посвященной проблемам музыкальной семиотики и музыкального языка, стала книга М. Бонфельда «Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства» (СПб., 2006).

Возвращаясь к понятию «содержание», заметим, что в представлении отечественных ученых-гуманитариев оно вовсе не было бесспорным. Например, Ал. В. Михайлов, крайне опасавшийся конкретизации в объяснении музыки, вместо «содержание» говорил «то, что» (!). Более распространенным было выражение «так называемое содержание» — без предложения какого-либо прямого термина.

Необходимо сопоставить «содержание» с родственными понятиями: «герменевтика» и «семантика». «Герменевтика», то есть «толкование», широко использовалась в культуре не менее двух тысяч лет. В античности она понималась как истолкование изречений оракулов, позднее — «темных» мест в литературных текстах. Став одной из установок немецкого протестантизма XVI века (перевод Библии с древних языков — как ее толкование), она непосредственно затронула также и музыку. Гениальный композитор-протестант И.-С. Бах своим творчест-

вом толковал Евангелие: выражал аффекты, живописно рисовал картины, концентрировал идеи в символах. На грани XIX—XX веков как раз на основе творчества Баха герменевтическое учение развил Г. Кречмар — своим толкованием аффектов в баховской музыке. Причем, актуальным для него было противостоять получившему широкое распространение учению Ганслика об абстрактном музыкально-прекрасном. Весьма сходная ситуация возникла и через сто лет, на грани XX—XXI веков. Но по сравнению с «содержанием» понятие «герменевтика» более узко: оно позволяет лишь давать толкование, словесное объяснение явления, без анализа имманентной его сути.

Почти такое же соотношение возникает между «содержанием» и «семантикой». В условиях более новой науки — семиотики — некий объект рассматривается как «знак», а семантика — как «значение» этого знака. «Значение» прочно закреплено, не допускает субъективной фантазии и поэтому более строго, чем «герменевтика». «Семантика» близка «герменевтике», но все же более узка, чем «содержание».

Попробуем разъяснить и семиотическую диаду «план содержания» — «план выражения». В этом пункте семиотика удачно координируется с психологическим явлением коммуникативности: «план содержания» — это безъязыковое содержание субъекта для самого себя, «план выражения» — языковое содержание, адресованное субъектом другим лицам. Если содержание для себя — смутное, нечленораздельное, общее, то содержание для других — четко сформулированное, выраженное на каком-либо языке, индивидуальное в зависимости от условий коммуникации: в общении с детьми возникает один «план выражения», со взрослыми-учеными — другой, с широкими массами людей — третий и т. д. Названной диадой теоретики семиотики заменили по существу старую, одностороннюю и догматическую философскую диаду «содержание — форма», внося живой, реальный психологический аспект благодаря введению ситуации общения, коммуникации. Подключенным оказался и языковой компонент: «план выражения» предполагает учет науки о языке со всеми его многочисленными категориями. С точки зрения нашего «содержания», семиотическая дихотомия «план содержания/план выражения» — это два состояния содержания: внутреннего, безъязыкового и внешнего, языкового.

Коснемся также соотношения «содержания» как монокатегории с названной философско-эстетической диадой «содержание/форма». В общем плане следует отметить, что традиционная философия, столетиями существовавшая как наука наук, в XX

веке оказалась потесненной новыми видами знаний, уже упомянутыми выше, — семиотикой и в не меньшей мере психологией. В объяснении такого вида искусства, как музыка, эти смещения в науке сказываются непосредственно. Рассмотрим, к примеру, следующий типичный «музыкальный момент» — волну эмоционального подъема и спада. С позиции психологии она так и описывается: нагнетание напряжения — кульминация — разрядка. А что здесь может дать диада «форма/содержание»: если это форма волны, то почему не содержание волны? И наоборот. Таким образом, одна составная философской диады не отделяется от другой, они реально сливаются в одно, а их искусственное разделение переводит науку в бесплодный средневековый схоластический спор²².

В результате нами избирается: категория «содержание» — как более емкая, в которую входят и герменевтика, и семантика, и диада «план содержания» — «план выражения». При этом философская «форма» понимается в качестве одного из видов «содержания».

Итак, понятие «содержание» в музыке берется как монокатегория (монада), как самостоятельная субстанция. Краткое его определение таково: *содержание музыки — ее выразительно-смысловая сущность*. Кто из великих мыслителей приходил к выводу о таком «моно»? Можно назвать две фигуры — Г.-В. Гегель и В. Г. Белинский. Гегель, составивший, как известно, триаду со словом «содержание» (плюс «форма» и «материя»), тем не менее, был так чуток к искусству, что нашел там гегемонию одного лишь содержания: «В художественном произведении нет ничего другого, помимо того, что имеет существенное отношение к содержанию и выражает его»²³. Белинский сделал вывод о том, что простой талант опирается на достоинства либо одной формы, либо одного содержания, а единство формы и содержания оказывается достоянием одной лишь гениальности. И эту слитность в произведении-шедвре он назвал изобретенным им словом «конкретция». Отметим, что «содержание» как «монопонятие» весьма точно соответствует его обычному употреблению в естественном языке: «каково содержание фильма?» (а не «каковы содержание и форма фильма?», — спрашиваем мы). «*Inhalt*», «*Contents*», — читаем в оглавлениях соответственно немецких и английских книг (но никак не «*Inhalt und Form*», «*Contents and form*»).

Обособление категории содержания в музыке сопряжено с такой же автономностью категории «музыкальная форма» (как музыкальная композиция). Существует учение о музыкальной форме со своей весьма твердой системой понятий. При этом в на-

званиях учебников на эту тему к словам «музыкальная форма» никогда не добавляется: «музыкальная форма и содержание». Связь же между автономными «содержанием» и «формой», разумеется, есть. Форма, композиция, как всякий музыкально-структурный элемент, имеют свое содержательное наполнение. Более того, исторически устоявшиеся, типизированные музыкальные формы заключают в себе типизированное содержание — так же, как и музыкальные жанры. Мы видим, что оправдывается мысль великого философа Гегеля: в музыке нет ничего, что не имело бы отношения к содержанию.

Вездесущность содержания в музыке, однако, не означает замены учением о ней других видов знаний о музыке. Параллелью ей здесь служит словесный язык. В нем есть грамматика (включающая морфологию, синтаксис, пунктуацию), ведающая логикой внутреннего строения и соотношения слов и предложений (корней, суффиксов в словах; глаголов, прилагательных; главных и придаточных предложений и т. п.), и лексикология, изучающая значения слов, синонимы, омонимы, соотношение слов и лексем и т. д. Грамматика одной и той же логикой обслуживает смыслы самых разнообразных слов и не является семантической по своему предназначению. Лексикология же — семантическая по своей природе и легко приходит в соответствие с семантикой как частью семиотики.

В музыке, по аналогии со словесным языком, весь цикл композиционных учений (элементарная теория, гармония, полифония, форма) — это грамматический цикл. Изучение же «музыкальной лексикологии» (смысловых единиц и единиц смысла) — это непосредственная область теории музыкального содержания. Художественный словесный язык и, соответственно, литературное произведение, изучает филология, раскрывая историю создания опуса, тему, сюжет, драматургию, образный строй, характеры героев, исторические параллели и т. д. В музыковедении эти проблемы музыкального произведения во многом берет на себя история музыки, но в своей конкретике оставляет достаточно много места и для теории музыкального содержания.

Из сказанного следует, что теория музыкального содержания никак не может заменять собой цикл грамматических учений, но для полноценного представления о музыке она призвана его уравновесить, особенно в связи с крайней диспропорцией, образовавшейся в настоящее время между гигантскими накоплениями знаний по музыкальной грамматике и несравнимо меньшими — по (условно) «музыкальной лексикологии». История музыки также не дублирует собою учения о музыкальном со-

держании, поскольку такому требуется концентрация вокруг музыкального произведения (и вообще феномена музыки) весьма разнообразных знаний — не только музыкально-исторических, но и фило-софско-эстетических, литературоведческих, психологических, нейропсихологических, общеискусствоведческих, культурологических, семиотических, акустических и др.

Элементы теории музыкального содержания существуют в музыкальной культуре столь же долго, сколь и само музыкальное творчество. В античности это было учение об «этосе», в Ренессансе — об «эффектах» и музыкально-риторических фигурах, в Новом времени — об «аффектах» и «подражании», в начале Новейшего времени — о герменевтике и т. п. В СССР и России фундаментальной инициативой стали трактовки Б. Яворским скрытых смыслов в сочинениях И.-С. Баха, продолжившиеся к концу XX века В. Носиной, Р. Берченко.

Теоретики музыкального содержания конца XX — начала XXI веков дали четкие *определения* предмета. Одно из них — наиболее краткое — было приведено выше. Л. Казанцева, справедливо констатируя, что музыкальное содержание с большим трудом поддается науке, предложила следующую его формулировку: «<...> Воплощенная в звучании духовная сторона музыки, инспирированная композитором при помощи сложившихся в музыке объективированных констант (жанров, звуковысотных систем, техник сочинения, форм и т. д.), актуализированная музыкантом-исполнителем и сформированная в восприятии слушателя»²⁴. А. Кудряшов дал дефиницию музыкального содержания в семиотическом ключе: «<...> Комплексная система взаимодействий музыкально-семантических родов, видов и типов знаков с их как объективно сложившимися значениями, так и преломленными в индивидуальном сознании композитора субъективно-конкретизированными смыслами, которые далее преобразуются в новые смыслы в исполнительской интерпретации и слушательском восприятии»²⁵. Заметим, что в данных определениях содержание не мыслится как закодированное только в нотах, в них учтена асафьевская триада субъектов музыки «композитор, исполнитель, слушатель».

Содержательный подход получил развитие в двух направлениях: 1) семантизация композиционных элементов; 2) выработка собственно музыкально-содержательных категорий.

Объектом *семантизации* естественнее всего стала музыкальная тема: не случайно в эстетике, филологии, теории изобразительного искусства эта категория всегда рассматривалась как содержательная. В капитальных трудах о тематизме отечественных му-

зыковедов Е. Ручьевской и В. Бобровского тема как структурная единица, безусловно, связывалась с образностью, жанровой, стилиевой и эмоциональной окраской. Л. Казанцева посвятила этой проблеме специальную статью «Тема как категория музыкального содержания». Музыкальной теме в названном плане автором было придано общеэстетическое понимание: «<...> Предмет музыкального (образно-звукового) рассмотрения, положенный в основу музыкального произведения или его части, творчества одного композитора или группы композиторов»²⁶. Соответственно автор выделила, например, такие темы, как «портрет» («27 портретов И. Петрова»), «этапы жизни человека» («Молодость» Н. Ракова, «Четыре возраста жизни» Х.К. Русенберга), внешний мир («Времена года» у разных авторов), «астрономическую тему» («Космогонии» А. Жоливе, «Дыхание Космоса» Д. Ульянич) и многое другое. М. Арановский определил музыкальную тему как «объект повышенной семантической концентрации»²⁷, Л. Шаймухаметова выполнила исследование о семантических процессах в музыкальной теме, о содержательных связях темы с музыкальным образом²⁸.

Содержательный подход был найден в свое время и к музыкальной форме — этому, казалось бы, воплощению формально-логического начала в музыке. Обнаружение связей между античной ораторской диспозицией и принципами музыкальной формы показало рече-мыслительные подосновы многих сочинений разных веков, а установление ораторского прототипа, рекомендованного И. Маттезоном в XVIII веке, раскрыло также и интонационно-содержательный характер, например, всех фортепианных сонат Бетховена²⁹. Влияние поэтической баллады, открытое в различных произведениях романтизма, начиная с баллад Шопена, также выявило в них яркие образно-выразительные черты.

Семантизации и герменевтизации активно подвергаются различные этапы обучения музыкальному языку — от ДМШ до ВУЗа. В частности, конкретные исследования в области лексикографии дали возможность распространить содержательный (семиотический) подход в условиях начального обучения детей. Целое направление *практической семантики* сложилось в Уфе под руководством Л. Шаймухаметовой, где она создала и возглавила единственную в России «Лабораторию музыкальной семантики» (при Уфимской государственной академии искусств). Удачной адаптацией семантического метода к учебному процессу можно считать: учебно-методический комплекс «Музыкальный букварь», методические рекомендации «Учимся по Бук-

варю» и «Программу по сольфеджио для начинающих» (Уфа, 2000 и 2005), «Колокольчики» — семантика на уроках сольфеджио (методические разработки в 4-х выпусках, 1998—99), «Веселое сольфеджио» (автор Л. Федорова, 2003), «Интонационные этюды в классе фортепиано» (Л. Шаймухаметова и П. Кириченко, 2002) и многие другие учебные пособия. В рамках концепции креативного обучения в профессиональном направлении Шаймухаметова разработала систему расшифровки и функционирования в контексте музыкальной темы семантических фигур, основанную на связях между устойчивыми оборотами и закрепленными за ними значениями. Ее книга «Семантический анализ музыкальной темы» (М., 1998) явилась своего рода аннотированным «словарем» широко распространенных в музыке интонаций-лексем. М. Карасева в книге «Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха» составила несколько таблиц семантических значений основных интервалов и аккордов, определяемых разными музыкантами³⁰.

Выработка собственно музыкально-содержательных категорий в рассматриваемом слое российского музыковедения включила в себя определение центрального понятия «содержание» и ряда ведущих категорий, их локальную группировку и наиболее общую логическую систематизацию.

О выделении «содержания» в монокатегорию было сказано ранее. Ведущими категориями (в настоящее время) могут быть названы: «интонация» в асафьевском смысле, «музыкальный язык» со смысловой единицей — «музыкальной лексемой», диада «специальное/неспециальное» музыкальное содержание, диада «сознательное/бессознательное» содержание, триада «три стороны музыкального содержания», тотальная наукологическая система «девяти уровней» музыкального содержания.

«Интонация», по Асафьеву, — краеугольный камень российской теории музыкального содержания. Принципиальная историческая новизна этого понятия двойка: интонация — не какой-либо композиционный элемент (интервал, тетракорд, мотив), а музыкальный оборот с относительно закрепленной выразительностью; интонация — не слепок со слова, а чисто музыкальное образование. Среди многочисленных послеасафьевских работ по теории интонации особо выделяется книга В. Медушевского «Интонационная форма музыки» (М., 1993). Автор рассмотрел понятие в новых научных условиях — психологии, нейропсихологии, культурологии, создал емкую типологию интонаций, ввел термины «протоинтонация», «генеральная интонация». Однако определение интонации у Асафьева, как изве-

стно, множественны и различны. Они приобрели удачную конкретизацию в ряде более поздних исследований. К примеру, кратчайшая формулировка дана Л. Казанцевой: «*наименьший образно-смысловой элемент музыки*»³¹. Более подробная приведена в моей книге «Музыка как вид искусства» (воспроизвожу ее с небольшой коррекцией): «*Интонация в музыке — выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом выражении, функционирующее при участии музыкального опыта и внемзыкальных ассоциаций*»³².

Примечательный атрибут интонации составляет ее принципиальная целостность, неразложимость на элементы — мелодическую линию, интервалуку, ритмический рисунок, тембровую окраску и т.д. Используя данные нейропсихологии, Медушевский объяснил и явление целостности — как результат работы правого полушария, — и феномен свертывания (остановки) и развертывания (движения во времени) музыкальной интонации, подтвердив неоднозначность проявления времени в музыке. Подобные выводы продвигают не только музыкальную, но и смежные науки.

«Протоинтонацию» Медушевского в психологическом направлении разработала Д. Кирнарская, подключив близкое понятие — «базисные формы» М. Клайнса. Рассмотрев возникновение протоинтонаций как коммуникативный результат в разных жизненных ситуациях, она выделила несколько «коммуникативных архетипов» в музыке: призыв (говорящий расположен пространственно выше), просьба (он ниже), игра (равноправие участников), медитация (возможное одиночество). Согласно экспериментам Кирнарской, «протоинтонации» способствуют верному восприятию содержания музыки у немusыкантов³³.

Проблема интонации в ее связях с семантикой рассмотрена в публикациях М. Г. Карпычева: «Проблемы художественного содержания азербайджанской музыки» (Новосибирск, 1992), «Теоретические проблемы содержания музыки» (Новосибирск, 1997), «Содержание музыки и ее сверхфункция» (Новосибирск, 1999). В частности, в обобщающей работе «Теоретические проблемы содержания музыки» им утверждена следующая система понятий: интонация «неточная» — пресемантика (понятие, близкое указанной выше «протоинтонации»), интонация «точная» — моносемантика, интонация «многозначная» — полисемантика и интонация «новая» — неосемантика (с.61).

Для научно-учебных целей, первоначальной практической работы с музыкальными произведениями была создана типология интонаций Асафье-

ва в виде «пентады Холоповой»: интонации эмоциональные, изобразительные, жанровые, стилевые, композиционные. Особняком стоит «генеральная интонация». Идея пентады, изложенная в работах данного автора («Музыка как вид искусства» всех изданий; «Теория музыки», ч. 1, «Мелодика», СПб., 2002), вошла в методическое пособие «Музыкальное содержание» для музыкальных школ, составленное автором вместе с Н. В. Бойцовой и Е. М. Акишиной³⁴. Использование пентады интонаций и многими педагогами, и сотнями учащихся явилось тем многократным воспроизведением полученного опыта, который считается критерием научной объективности какого-либо знания. Тысячекратно подтвердилась научная фундаментальность выработанной Асафьевым «интонации», а также правомерность асафьевского определения: «<...> Музыка — искусство интонируемого смысла»³⁵.

«Музыкальный язык» как одна из ведущих категорий теории музыкального содержания теперь получил принципиальное подкрепление. До того «музыкальный язык» рассматривался либо как метафора (по аналогии со словесным языком) и упоминался в кавычках, либо как грамматический аспект музыки — «гармонический язык», «мелодический язык». Оговорим, что некоторыми отечественными и зарубежными учеными отрицалась как языковая, так и семиотическая природа музыки, а также возможность в ней закрепленных семантических значений.

Не касаясь взаимодействий между музыкой и словесным языком, в культуре всегда шедших рядом, вспомним о намеренных действиях музыкантов по перенесению элементов логической организации из области языка в музыкальные произведения. Весь XVIII век в Западной Европе шел под девизом «звукоречи» («Klangrede»), что привело к беспрограммной «абсолютной музыке». Одна из современных работ в этом плане — книга Н. Арнокура «Музыка как звукоречь»³⁶. И все же при сопоставлении логической системы словесного и музыкального языков под вопросом оставался их важнейший уровень — уровень лексемы, наименьшей смысловой единицы. Именно асафьевская интонация и стала аналогией словесной лексемы, получив название «музыкальная лексема». Последней посвящена публикация: В. Холопова «Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление»³⁷. О соотношении лексемы и контекста говорится в моей работе «Музыка как вид искусства» (гл. 2, § 3). Понятие «лексема» по отношению к музыке широко применяет М. Арановский в книге «Музыкальный текст. Структура и свойства»³⁸.

Кристаллизованные музыкальные лексемы в истории музыки существовали с древнейших времен, по крайней мере, со средневековья. Это попевки знаменного распева, обороты музыкально-риторических фигур, лейттемы. Л. Шаймухаметова, занявшись изучением повторяющихся музыкальных оборотов у разных композиторов, дала им наименование «мигрирующие интонационные формулы» в исследовании «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы»³⁹. К этой книге примыкает упомянутый «Семантический анализ музыкальной темы» того же автора. Отбор Шаймухаметовой основан на постоянных источниках формирования значений: *звуковые сигналы* (роговые сигналы, фанфары, колокольные звоны), *речь* (интонации просьбы, мольбы, плача), *музыкальные инструменты* (формулы «знака свирели», «знака бурдона», «наигрыши»), *музыкально-риторические фигуры* (в том числе «образы аффекта»). Автор поставила вопрос и о существовании этих формул в контексте — формировании прямых и переносных значений (первичных и вторичных), их преобразовании и модификации в контекстах произведений различных эпох и стилей. Ту же задачу несколько раньше по отношению к словесному языку решали крупнейшие языковеды: В. Гумбольдт, Ю. Тынянов, А. Потебня, А. Лосев. В результате в музыке были констатированы закономерности, вскрытые в слове: полисемии, слова-хамелеона, многозначности слова и всех категорий.

В том же аспекте миграции устойчивых музыкальных формул (иначе — лексем и семантических фигур) в пространстве музыкального языка выдержаны многие исследования Лаборатории музыкальной семантики и, в частности, И. Алексеевой «Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко»⁴⁰. Автор не только пишет о контрапункте тем и пластов, но прослеживает семантические константы и модификации как типовых остинатных тем, так и меняющихся над-остинатных пластов, демонстрируя реальную внутреннюю жизнь музыкального языка. Недавно вышла еще одна книга Лаборатории, посвященная музыкальной лексикологии — «Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна» А. Асфандьяровой⁴¹.

Наличие устойчивых музыкально-стилевых оборотов отмечали авторы монографий, изучавших творчество какого-либо одного композитора. Это подводило к мысли о возможности составления соответствующего «музыкального словаря». Такие наблюдения находим, например, в книгах В. Комисинского о Р. Щедрина⁴². Разработка теоретическо-

го вопроса о сущности музыкальной лексемы и типология лексем в музыке С. Губайдулиной стали проблемой кандидатской диссертации и публикаций О. Чуриковой⁴³.

В настоящее время наименьшая выразительно-смысловая единица рассматривается не только как единица музыки (интонация), музыкального языка (музыкальная лексема), но и — в специфических терминах — как единица музыкальной семиотики: (*музыкальная*) *семема, сема, семантема*. Однако из-за недостаточной стабильности последних эти достойные внимания понятия пока исследователями музыки оставляются в стороне.

Важнейшим подразделением категорий в теории музыкального содержания — именно содержания, а не герменевтики или семантики — стала диада «специальное/неспециальное» музыкальное содержание⁴⁴. Мною она понимается так: специальное содержание — то, что присуще только музыке, неспециальное — присутствующее как в музыке, так и вне музыки. Избранная терминология указывает на постмарксистско-ленинистский подход, поскольку с тех позиций — «искусство есть отражение действительности» — главным, специальным содержанием считалось бы то, что лежит вне музыки. Область (нашего) неспециального содержания необъятно широка: объективно существующая действительность (космос, природа, стихии), практическая деятельность людей, их социальные и личные отношения, другие виды искусства и т.д. Удивительно, но эта необъятность явлений может быть логически сведена к триаде: идеи, предметный мир, мир человеческих эмоций. И ни одну из составляющих триады оспорить невозможно. Идеи наполняли академическую музыку всегда, на любом ее историческом или стилистическом участке. Это — идеи различных областей человеческого мышления (философия, религия, естественные науки, науки об искусстве), индивидуальные идеи отдельных произведений и т.п. Предметный мир отражался широко, но исторически неравномерно. Человеческие же эмоции в музыке присутствовали постоянно, хотя были чрезвычайно различными в разные эпохи. При этом они то выступали главными «героями» произведения, то действовали завуалированно. Весьма широко дифференцированному неспециальному музыкальному содержанию посвящена книга И. Кривошей «Внемузыкальные компоненты вокального произведения»⁴⁵.

Специальное содержание музыки градуируется в связи со шкалированием, принятым в учении о музыкальной композиции: музыкальный звук с его акустическим строем, тембры голосов и инструментов, звукоряды и интервалы; лады, гармонические

созвучия и системы; ритмическая, метрическая организация; мелодика и фактура; музыкальный тематизм; музыкальная форма. Общее содержание всей иерархии обладает такими качествами, как «эстетическая гармония» и красота, доставляющие человеку удовольствие. Если неспециальное содержание музыки может быть и негативным, и позитивным, то специальное — только позитивно. Как в письме от 26 сентября 1781 года писал Моцарт, «музыка, даже в самой жуткой ситуации, никогда не должна оскорблять ухо, наоборот, она и тогда должна все же доставлять удовольствие, следовательно, оставаться музыкой». И эти красота и удовольствие, всегда явно или подспудно присутствующие в музыке, — именно содержательные понятия (сравним с компонентом «форма» в старой философской дихотомии «форма/содержание»).

Содержательно-семантической триадой категорий выступают «три стороны содержания» — эмоциональная, изобразительная и символическая. Они намеренно выведены из семиотической триады Ч. Пирса «икон-индекс-символ» и действуют в аспекте неспециального содержания: икон — эмоциональная сторона музыки, индекс — изобразительная, символ — символическая⁴⁶. Обращает на себя внимание то, что данная триада понятий идентична указанной выше триаде неспециального содержания — идеи (символ), предметный мир (изобразительность) и человеческие эмоции, — лишь взятой в обратном логическом порядке. Подобная идентичность свидетельствует о неких устойчивых законах человеческого мышления.

Три стороны музыкального содержания оказываются инструментом семантического анализа отдельных музыкальных произведений, и способом обобщения содержания целых музыкальных эпох. В первом случае «три стороны», первоначально идущие не от музыки, должны дополняться «пентадой интонаций», имеющей именно музыкальную природу. Во втором случае триада позволяет с удивительной ясностью увидеть специфику содержания сменяющихся эпох истории музыки. Так, в пределах Нового и Новейшего времени мы наблюдаем: в барокко — оптимально высокое развитие всех трех сторон; в классике — первоплановость эмоциональности, второплановость изобразительности и символики; в романтизме — апогей эмоциональности, активное развитие изобразительности во второй половине XIX века, второплановость символики; в XX в. (эпохе культурной поляризации) — крайности в эмоциях, второстепенность изобразительности, апогей символики⁴⁷.

Однако, как бы ни был развит в музыкальном творчестве (и музыковедении) аспект неспециального содержания, музыка — это искусство и, соответственно природе этого феномена, действует только в условиях всестороннего погружения в сферу бессознательного. Иначе концерт превращался бы в утомительную головоломку. Обращаясь к мысли Асафьева о музыке как языке без понятий, но крайне конкретном, добавим: музыка есть язык, но не все в музыке сводится к языку. Исследование области бессознательного требует привлечения психологических методов. Прочерчивая уровни в этой области, целесообразно выстроить иерархию от низшей границы — подпорогового восприятия, до высшей — представлений, уходящих в фон восприятия⁴⁸. К подпороговому (субсенсорному) уровню принадлежит, в частности, восприятие ультра- и инфразвуков. Эти крайние частоты не уловимы органами чувств, не могут быть осознаны, но их присутствие, скажем, в голосе певца, оказывает немаловажное эмоциональное воздействие на реципиента⁴⁹. К более высоким уровням относятся произвольные реакции ритмомоторики и дыхания аудитории слушателей — на музыкальное исполнение. Они способствуют полноценному и адекватному переживанию смыслоинтонаций и гармоничности их организации. В силу музыкального и жизненного опыта слушатели в основном произвольно ощущают различные музыкальные эмоции произведения, воспринимают типы интонаций. При этом они бессознательно отбирают ведущий смыслоопределяющий фактор в каждой музыкальной интонации, уводя все подчиненные элементы музыкального языка на периферию перцепции (действует психологический принцип «фигура-фон»)⁵⁰. Вся указанная иерархия так или иначе прорисовывает музыкальное содержание, но — произвольно-интуитивным способом.

Наконец, теория музыкального содержания располагает тотальной наукологической системой, выстроенной в иерархию по видам музыковедческих знаний о данном явлении — от самого крупного и обобщенно-объективного уровня до самого частного, индивидуально-субъективного. По отношению к академической музыкальной культуре система насчитывает 9 основных уровней содержания: 1) музыка (академическая) в целом, 2) историческая эпоха, 3) национальная школа, 4) жанр, 5) музыкальная форма, 6) индивидуальный композиторский стиль, 7) отдельное индивидуальное произведение, 8) исполнительская интерпретация, 9) восприятие слушателя⁵¹. В неакадемических культурах какие-то уров-

ни могут отсутствовать, например, в фольклоре — индивидуальный композиторский стиль (творчество анонимно), исполнительская интерпретация и восприятие слушателя (нет деления на исполнителя и слушателя). Тотальна эта система потому, что ее крайние уровни — абсолютны: нет более общего уровня, чем музыка в целом, как нет и более частного, чем индивидуальное восприятие.

Первый уровень — общеискусствоведческий, распространяющийся и на другие виды искусства, объединяющий принципы многомерности, полярных противоположностей и однородного конуса, диады специального/неспециального содержания, живого/неживого, ограниченного/неограниченного, сознательного/бессознательного. Второй уровень — история музыки, содержащая сведения об огромном круге идей искусства. Наиболее подробным исследованием в этом плане является упомянутая книга А. Кудряшова «Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII—XX вв.». Третий уровень освоен в первую очередь искусствоведами, осуществлявшими миссию создания национальной художественной школы, например, В. Белинским. Четвертый основательно проработан эстетиками и музыковедами в советской и российской музыкальной науке: А. Сохором, В. Цуккерманом, О. Соколовым. Пятый стал предметом изучения педагогов по «Аналізу музыкальных произведений». Шестой, с одной стороны, концентрирует все музыковедение, но, с другой стороны, известны и специальные разработки, скажем,

В. Медушевского, М. Михайлова, А. Шнитке (о полистилистике), В. Холоповой. Оригинальный содержательно-стилевой ракурс найден Л. Казанцевой в книге «Автор в музыкальном содержании»⁵². На седьмом (также шестом) уровне Л. Мазелю (с учетом идей Ю. Лотмана) принадлежит установление понятия «художественное открытие». Восьмой уровень охватывается областью музыковедения «история и теория исполнительского искусства». Девятый принадлежит музыкальной социологии (еще ждущей активного развития) и музыкальной психологии, где в качестве специального исследования необходимо назвать книгу Д. Кирнарской «Музыкальное восприятие».

Материалом для теории музыкального содержания служит весьма многочисленная и множась литература, которую невозможно охватить в одной статье. Специфику ее российской ветви, растущей в условиях консерватории, а не университета, составляет ориентация на практическую полезность для музыкантов-профессионалов и слушателей. Возвращаясь к дефиниции науки, данной в начале этого текста, подведем итог: функция теории музыкального содержания — выработка и теоретическая систематизация объективных знаний о действительности (здесь — о музыке и ее восприятии человеком), которая включает и получение нового знания, и, как результат, — подключение к сумме знаний, лежащих в основе научной картины мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наука // Советский энциклопедический словарь. — М., 1984. — С. 863.

² Schering A. Beethoven und die Dichtung. — Berlin, 1936.

³ Ringbom N.-E. Ueber die Deutbarkeit der Tonkunst. — Helsinki, 1955.

⁴ Dahlhaus K. Musikalische Hermeneutik. — Regensburg, 1974.

⁵ Meyer L. B. Emotion and meaning in music. — Chicago, 1956.

⁶ Wedin L. A multi-dimensional study of perceptual-emotional qualities in music // Scandinavian Journal of Psychology. — 1972. — № 13.

⁷ Nielzén S., Cesarec Z. On the perception of emotional meaning in music // Psychology of Music. — 1981. — № 9.

⁸ Kivy P. Sound sentiment. — Philadelphia, 1989.

⁹ Thompson W., Robitaille B. Can composers express emotions through music? // Empirical Studies of the Arts. — 1992. — № 10.

¹⁰ Marconi L. Musica, espressione, emozione. — Bologna, 2001.

¹¹ Juslin P. N., Sloboda J. A. Music and emotion. Theory and research. — Oxford, 2001.

¹² Kneif T. Was ist Semiotik der Musik? Ein kritischer Ueberblick // Neue Zeitschrift für Musik. — 1974. — № 6.

¹³ Nattiez J.-J. La funzione semantica della musica // Versus. — 1975. — № 13.

¹⁴ Imberty M. Signification and meaning in music. — Université de Montréal, 1976.

¹⁵ Volek J. Hudební struktura jako znak a hudba jako znakový systém // Opus musicum. — 1981. — Nr. 12.

¹⁶ Jiranek J. Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik. — Berlin, 1985.

¹⁷ Karbusickj V. Grundriss der musikalischen Semantik. — Darmstadt, 1986.

¹⁸ Agawu V. K. Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music. — Princeton; New Jersey, 1991.

- ¹⁹ Musical signification: essays in the semiotic theory and analysis of music / ed. E. Tarasti. — Berlin; New York, 1995.
- ²⁰ Monelle R. The sense of music: semiotic essays. — Princeton; Oxford, 2000.
- ²¹ Tarasti E. La musique et les signes. Précis de sémiotique musicale. — Paris, 2006.
- ²² В моей книге «Музыка как вид искусства» (М., 1990—91, 1994; СПб., 2000, 2002) в гл. VI, §1 «Прощальный взгляд на дихотомию «форма — содержание» в искусстве» рассмотрены с участием «содержания» и диада, и гегелевская триада, и возможная тетрада, и октада (восьмикомпонентная сетка).
- ²³ Гегель Г.-В. Эстетика. Т. I. — М., 1968. — С. 103.
- ²⁴ Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. — Астрахань, 2001. — С. 10.
- ²⁵ Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. — СПб., 2006. — С. 37—38.
- ²⁶ Казанцева Л. П. Тема как категория музыкального содержания // Муз. академия. — 2002. — № 1. — С. 132.
- ²⁷ Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М., 1998.
- ²⁸ Шаймухаметова Л. Н. Семантические процессы в музыкальной теме: автореф. дис. ... док. искусствоведения. — М., 2000.
- ²⁹ Холопова В. Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. — М., 1979. — Вып. 4.
- ³⁰ Карасева М. Н. Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха. — М., 2002. — С. 163—164, 166, 187—189.
- ³¹ Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания, с. 71. Курсив автора. См. в этой книге также всю гл. 4 «Музыкальная интонация» и отдельное издание данного автора «Музыкальная интонация» (Астрахань, 1999).
- ³² Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. — СПб., 2002. — С. 58.
- ³³ Кириарская Д. К. Музыкальное восприятие. — М., 1997.
- ³⁴ Холопова В. Н., Бойцова Н. В., Акишина Е. М. Музыкальное содержание: методическое пособие для педагогов ДМШ и ДШИ. — М., 2005.
- ³⁵ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ч. 2. Интонация. — Л., 1971. — С. 344. Курсив автора.
- ³⁶ Harnoncourt N. Musik als Klangrede. — München, 1985.
- ³⁷ Холопова В. Н. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление // Слово и музыка / МГК им. П. И. Чайковского. — М., 2002. — Сб. 36.
- ³⁸ Арановский М. Г. Указ. изд.
- ³⁹ Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. — М., 1999.
- ⁴⁰ Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко. — Уфа, 2005.
- ⁴¹ Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна. — Уфа, 2007.
- ⁴² Комиссинский В. О драматургических принципах Р. Щедрина. — М., 1978.
- ⁴³ Чурикова О. О лексическом подходе к музыкальному языку Софии Губайдулиной // Музыкальное содержание: наука и педагогика. — Астрахань, 2002; Она же. Музыкальные лексемы и их роль в вокальных произведениях Софии Губайдулиной // Музыка XX века: вопросы истории, теории, эстетики / МГК им. П. И. Чайковского. — М., 2005. — Сб. 54.
- ⁴⁴ Об этом см. в работе: Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. — М., 2002.
- ⁴⁵ Кривошей И. М. Внемузыкальные компоненты вокального произведения. — Уфа, 2005. Термин «внемузыкальные» говорит, на мой взгляд, о трудностях нахождения искомого слова.
- ⁴⁶ Обоснование дано в статьях: Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика. — М.; Уфа, 2002; Она же. Интерпретация знаков Ч. Пирса в теории музыкального содержания // Семантика музыкального языка / РАМ им. Гнесиных. — М., 2004.
- ⁴⁷ Помимо упомянутой статьи «Три стороны музыкального содержания», см.: Холопова В. Н. Музыкальное содержание: зов культуры — наука — педагогика // Муз. академия. — 2001. — № 2.
- ⁴⁸ Холопова В. Н. Область бессознательного в восприятии музыкального содержания. — М., 2002.
- ⁴⁹ Морозов В. П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация. — М., 1998.
- ⁵⁰ Старчеус М. С. Слух музыканта. — М., 2003.
- ⁵¹ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства, гл. VI—X.
- ⁵² Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании. — М., 1998.

Холопова Валентина Николаевна

доктор искусствоведения, профессор,
зав. кафедрой междисциплинарных
специализаций музыковедов Московской
государственной консерватории
им. П. И. Чайковского



Л. П. КАЗАНЦЕВА

Астраханская государственная консерватория

УДК 781.68.072.3

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ
В АСТРАХАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Теория музыкального содержания — вполне определившаяся сегодня отрасль знания. В Астраханской государственной консерватории проблематика, связанная с музыкальным содержанием, представлена и в научных исследованиях, и в учебном процессе. Предпосылки того, что ныне можно расценивать как одно из научных направлений ВУЗа, складывались достаточно давно. В большой степени они связаны с работами доктора искусствоведения, профессора Казанцевой Людмилы Павловны. Так, еще в первой половине 70-х годов ею, студенткой ГМПИ им. Гнесиных, под руководством Ю. Н. Рагса (ныне доктора искусствоведения, профессора Московской консерватории) писалась дипломная работа «Функции музыкальной интонации», где рассматривались образно-художественные и другие, тесно с ними соприкасающиеся, свойства музыкальной интонации. Много позже выяснилось, что основная идея — системность свойств музыкальной интонации — и другие положения той рукописи оказались актуальны для теории музыкального содержания. Начиная с 1976 года, уже в Астраханской консерватории, родилась кандидатская диссертация «О содержательных особенностях музыкальных произведений с тематическими заимствованиями» (под тем же руководством), а затем и докторская — «Автор в музыкальном содержании» (1998).

В этом контексте появились небольшая книга «Музыкальный портрет» (1995), показывающая образную и тематическую сферу воплощения человека; монография «Автор в музыкальном содержании» (1998), посвященная манифестации композитора в собственном опусе, причем не в авторском стиле, анализировать который — давняя традиция музыкознания, а в образно-художественном мире произведения. Наконец, книга «Основы теории музыкального содержания» (2001) обобщила многие вопросы данной теории, возникающие при изучении музыкального произведения. Совсем недавно она получила продолжение в книгах «Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни» (2004), где предметом изучения стали зако-

номерности, появляющиеся в музыкальном содержании при исполнении и восприятии композиторского опуса, и «Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры» (2005), — о внемузыкальных влияниях на музыкальное содержание.

На сегодняшний день можно говорить о том, что в названных и многочисленных неназванных публикациях сложилась концепция теории музыкального содержания в ее своеобразном авторском ракурсе. Она заключается в видении музыкального содержания как художественной сущности произведения, на воплощение и обнаружение которой прямо или косвенно направлено в музыкальном произведении все, чем оно располагает.

О сути научной концепции, становлении научной школы в Астраханской консерватории рассказывает ее автор.

ОБ АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Если задаться вопросом о том, какова именно эта художественная сущность, то, скорее всего, придется говорить о духовной (в философском понимании этого слова) стороне музыки. Ее порождает система представлений, которые условно можно объединить в три крупные сферы: мир человека (его эмоции, мысли, идеалы, мировоззрение, его жизнь и взаимоотношения с другими людьми), макромир, находящийся за пределами самого человека (мир природы, космоса, вещей, законов бытия, географическое пространство и историческое время), и микромир (познание музыки ее собственных ресурсов). Предметная сторона музыки пребывает в одной из названных сфер или соединяет две из них и даже все три (скажем, в темах «человек и природа», «человек и судьба»). Будучи продуктом деятельности человека, музыка непременно включает в себя и субъективно-личностное начало, прежде всего, рефлексию автора.

Музыкальное содержание понимается как необычайно сложная система, вбирающая в себя целый ряд компонентов. Большинство из них соотносятся в этой системе как уровни иерархии: на основе выразительности звука рождается музыкальная интонация, интонационный процесс формирует собою музыкальный образ, взаимоотношения образов решают некую художественную тему, а та, в свою очередь, так или иначе преломляясь, кристаллизует художественную идею произведения. Промежуточное место между уровнями структуры занимают средства музыкальной выразительности (отчасти сопутствующие звуку, но отчасти оформляющие и музыкальную интонацию). Особая роль принадлежит драматургии, обеспечивающей движение, временной процесс развертывания на разных уровнях — звука, интонации, образа, художественной темы и идеи. Наконец, специфично проявляет себя компонент структуры музыкального содержания, названный мною авторским началом — авторская личность на территории музыкального произведения вездесуща, авторское начало распространено по всей структуре музыкального содержания.

Содержание музыкального произведения не замыкается на композиторском опусе. В последнем формируется лишь основа, стержень, которые затем корректируются исполнителем и слушателем в исполнительском и слушательском слоях содержания. Совокупность композиторского, исполнительского и слушательского слоев только и позволительно с полным правом именовать содержанием музыкального произведения.

В содержании музыкального произведения встречаются отнюдь не только три личности. Смысловая сторона музыки испытывает на себе мощное воздействие музыкальной культуры в виде системы ее жанров, стилей, законов композиции и, в свою очередь, активно воздействует на них. Музыкальное произведение вступает в интертекстуальный смысловой диалог с другими музыкальными и, как показывает широкий контекст художественной культуры, — не только музыкальными произведениями. Наконец, смысловое начало музыки сосредоточивается на пересечении множества токов духовной культуры, исходящих из эстетических, этических, научных, религиозных, философских идей культуры.

ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОБЛЕМЫ В АСТРАХАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Нужно сказать, что в последние несколько лет, и особенно после публикации «Основ тео-

рии музыкального содержания», ситуация в изучении очерченной здесь области научного знания в Астраханской консерватории существенно изменилась. Прежде всего, потому, что значительно чаще стали появляться исследования, в которых вопросы музыкального содержания рассматриваются уже не попутно, а — специально. В первую очередь, необходимо сказать о публикациях и научных докладах кандидата искусствоведения доцента Н. Н. Калиниченко. Уделяя немало времени разработке курса риторики, она естественно увлеклась и музыкальной риторикой, причем не только в западноевропейской барочной среде ее культивирования, но и в русской музыке¹. Профессор О. И. Поповская, в 1990 году защитив кандидатскую диссертацию по теме «Символическая программность в советской музыке 70—80-х годов», не оставляет в своих научных изысканиях область музыкального содержания². Молодой преподаватель И. М. Некрасова удостоена ученой степени кандидата искусствоведения за диссертацию об образах тишины в современной музыке.

О качественных сдвигах в изучении музыкального содержания свидетельствуют также темы работ, выполняемых аспирантами и студентами Астраханской консерватории. Выразительность звука в хоровой музыке современных отечественных композиторов исследуется аспиранткой О. В. Шепшелевой³. Семантике тональности в оперном творчестве Римского-Корсакова посвятила свою диссертацию О. А. Бозина, в музыке И.-С. Баха — дипломную работу С. Орлова.

Для молодых исследователей неизменно привлекательны те или иные области тематики музыки: Восток в творчестве Рахманинова (Д. А. Рахимова), Балакирева (С. Агеева-Грамович), «Восток — Запад» в творчестве Вагнера и Стравинского (Г. Дорджиева, научный руководитель — кандидат искусствоведения, профессор Л. В. Саввина). Под руководством Н. Н. Калиниченко о странствиях как художественной теме музыки западноевропейских романтиков написала дипломную работу Г. Ахмедова, об образе огня в творчестве Скрябина — О. Ситникова, об образах птиц в музыке XIX — середины XX столетий — А. Алекаева. Интерпретацию темы смерти/бессмертия в вокальном творчестве Шостаковича и Денисова рассмотрела Е. Медведева (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Л. П. Иванова).

Отправной точкой нескольких работ стало знакомство с учением о риторике. Студентку

Т. Матвееву оно привело к изучению аффектов в клавирной музыке Ф. Куперена. В классе Н. Н. Калиниченко М. Капралова вышла таким образом на постижение игровой природы музыки европейского Ренессанса, а Т. Николаева — особенностей мышления композитора в органной Пассакалье И.-С. Баха.

Выделю группу исследований, где рассматривается *личностное* и, в частности, *авторское* начало в музыке. Аспирантка М. В. Сальникова пытается выстроить концепцию воплощения музыкой темперамента человека (в том числе и самого композитора), аспирантка Ю. Г. Пичугина изучает авторское начало в романтическом фортепианном концерте, студентка Е. Волкова в дипломной работе сопоставила некоторые личностные свойства Танеева — присущие ему как человеку и запечатленные в его композиторском творчестве.

Молодые исследователи смело обращаются также к решению сложных проблем музыкального содержания, уходящих в область философии музыки. Диссертацию о пространственности как аспекте музыкального содержания К. Дебюсси защитила С. А. Мозгот. О «музыкальном» и его проявлении в немзыкальных видах искусства (преимущественно в современном кино) пишет работу аспирантка Е. В. Эльперина.

Большой эвристический потенциал теории музыкального содержания позволяет под новым углом зрения взглянуть на музыку, казалось бы, довольно основательно изученную. Благодаря музыкально-содержательной проблематике открываются новые грани известных жанровых пластов. Таковая проявляется в изучении симфонического финала западноевропейской музыки середины XX века (О. В. Шмакова), посвященный в отечественной музыке (Т. С. Андрушак, научный руководитель — Л. П. Иванова), транскрипций в творчестве Листа (И. В. Савина). Художественно-содержательные особенности фуги (жанра, досконально известного полифонистам в его композиционно-грамматическом и историко-стилевом аспектах) в творчестве отечественных композиторов XX века исследует И. И. Васирук.

В ряде работ проблемы теории музыкального содержания поставлены не как самостоятельные, а в виде методологической основы, понадобившейся в рассмотрении одного или нескольких вопросов более крупной научной темы. Так, в кандидатской диссертации «Камерно-инструментальная музыка в художественном простран-

стве Серебряного века», успешно защищенной в 2003 году О. В. Шевченко (первой выпускницей аспирантуры), цельность многоликого, казалось бы, Серебряного века показана не только как сходство в принципах музыкального мышления, но и как единство художественных тем, образов и жанров у представителей разных течений. В недавно защищенной диссертации С. С. Севастьяновой о проблеме жанра в музыкальном видео-театре не обошлось без вопросов музыкальной (и не только музыкальной) драматургии и хромотопа. Студенткой О. Чупахиной при анализе феномена танцевальности в балетах Щедрина также была востребована теория музыкального содержания.

Пожалуй, в меньшей степени — всего в одной диссертации (доцента Г. Н. Бескровной о «преднамеренном и непреднамеренном началах» в фортепианном исполнительстве) — с теорией музыкального содержания пока соприкасаются исследования исполнительского характера.

Особо хочу отметить, что содержательный аспект музыкального произведения проник и в выполняемые в Астраханской консерватории научно-методические проекты. Работающая над диссертацией по проблеме оптимизации музыкально-теоретического обучения студентов-вокалистов коллега по кафедре доцент А. Г. Бабаян посчитала необходимым включить в свою концепцию, наряду с традиционными музыковедческими знаниями, также теорию музыкального содержания. Дипломную работу по методике преподавания музыкального содержания в ДМШ пишет В. Еремина, несколько лет преподававшая этот предмет детям. Дипломница О. Плаксина, к тому же и преподаватель сольфеджио в ДМШ, взялась (и успешно справляется) за очень важную тему — разработку методики слухового анализа в группах младших школьников, опирающуюся на акцентуацию содержательного, смыслового начала музыки. Как хорошо известно, именно этого так не хватает в массовой педагогике, и оно должно ей быть возвращено, если мы не хотим потерять все более сокращающееся число детей, обучающихся музыке.

Хочу подчеркнуть, что как аспиранты, так и студенты, отнюдь не ограничиваются познанием предлагаемой им авторской концепции теории музыкального содержания, они постигают и другие концепции смысловой стороны музыки. Сегодня невозможно изучать музыкальное содержание без фундаментального учения об

интонации Б. В. Асафьева, аналитических наблюдений над музыкальной риторикой Б. Л. Яворского, ярких публикаций В. В. Медушевского, глубоких исследований Е. В. Назайкинско, фундаментальных книг М. Г. Арановского и работ многих других авторов. Постоянно востребованными у нас являются труды В. Н. Холоповой — основополагающая книга «Музыка как вид искусства», многие брошюры и статьи последних лет. Широко применяется концепция «мигрирующих интонационных формул» Л. Н. Шаймухаметовой — докторская монография и другие работы автора, а также выполненные под ее руководством многочисленные разработки Лаборатории музыкальной семантики (как научного, так и методического характера). Серьезным научным подспорьем уже успела стать недавно опубликованная «Теория музыкального содержания» (2006) безвременно ушедшего талантливого московского исследователя и педагога А. Ю. Кудряшова.

Целенаправленно ведущиеся в области музыкального содержания исследования естественно потребовали обобщения текущих работ. Убедительной формой таковых стала II Всероссийская научно-практическая конференция «Музыкальное содержание: наука и педагогика», прошедшая в АГК в декабре 2002 года. В ней приняли участие 73 исследователя из разных регионов страны, и что самое отрадное — почти все члены кафедры теории и истории музыки Астраханской консерватории, ее аспиранты и студенты⁴. Естественно, что конференция стала мощным импульсом дальнейших исследований сущности музыки и нашла продолжение в ряде научных форумов последних лет⁵.

Не без удовлетворения следует констатировать, что развиваемое в Астрахани научное направление получает общественное признание. Свидетельством тому служит высокая оценка наших идей научными сообществами и государственными структурами. Так, упомянутое ранее исследование «Автор в музыкальном содержании» было удостоено диплома Министерства культуры РФ (1999), книга «Основы теории музыкального содержания» — диплома лауреата и премии губернатора Астраханской области (2003), издание «Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры» — диплома победителя конкурса на лучшую научную книгу 2005 года среди преподавателей высших учебных заведений страны. Радуют и аспиранты: С. А. Мозгот стала дип-

ломантом I Всероссийского конкурса научных работ молодых ученых (2004), а М. В. Сальникова и О. В. Шепшелева — дипломантами второго такого же конкурса (2006)⁶.

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ КАК УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА

Многолетние исследования музыкального содержания сделали логичным использование наработанных о нем знаний в учебном процессе. Теория музыкального содержания преподается в Астрахани уже более десяти лет. На первых порах она была введена в музыкальном училище для музыковедов, а затем и для всех специальностей, включая даже эстрадное исполнительство. Позже эта дисциплина появилась и в Астраханской консерватории, где в настоящее время ее изучают музыковеды и пианисты (совместно), дирижеры-хоровики и вокалисты. Несколько лет тому назад к предмету «Музыкальное содержание» были приобщены и дети: студентка В. Еремина начала вести его в детском экспериментальном центре при Астраханском музыкальном училище в группе учеников VI и VII классов, затем ряд педагогов попробовали сделать это в своих школах. Наконец, уже на протяжении ряда лет удается вести занятия по музыкальному содержанию с аспирантами (музыковедками и исполнителями) Астраханской консерватории. Сегодня эта дисциплина в регионе распространилась на всех уровнях музыкального образования — ДМШ, училище (колледж), ВУЗ, аспирантура, хотя явная инертность сказывается на начальном этапе образовательного процесса.

На наших занятиях мы исходим из того, что высокий уровень «технологичности» современного музыкального образования, детальная разработанность вопросов о том, как устроено произведение, нуждаются в их совмещении с познаниями в другой области музыки — о том, что, собственно, она выражает, о чем композитор говорит со своим слушателем, для чего создается музыкальное произведение и как оно бытует в социуме. Цели дисциплины видятся в следующем: а) оснащение обучающихся знаниями из области музыкального содержания; б) получение практических навыков анализа музыкального содержания.

Объем занятий колеблется в зависимости от специальности и ступени обучения, от полугодия до полутора лет. Занятия проводятся в группах, однако при небольшой их численности. На

каждом уроке лекционные фрагменты сочетаются с аналитической практикой. Индивидуальные занятия не предусмотрены. Типовой формой практической работы стала творческая лаборатория — коллективный анализ музыкального произведения, вскрывающий изучаемые на данном этапе закономерности музыкального содержания. Активное, разворачивающееся как дискуссия, проникновение в музыку позволяет решать одну из важнейших задач курса — развитие самостоятельного критического (наряду с аналитическим и историческим) мышления обучающегося, чему, как известно, в музыкально-образовательном процессе уделяется мало внимания. На каждом занятии дается (а затем, соответственно, проверяется) домашнее задание — самостоятельно выполненный анализ двух-трех произведений на соответствующую теоретическую тему. Предусмотрены формы контроля: экзамен, зачет, контрольный урок.

Поскольку помимо астраханцев к музыкальному содержанию проявляют интерес также и специалисты из других регионов, практикуются и стали уже традиционными выезды в другие города России для чтения цикла лекций и проведения практических занятий (Москва, Санкт-Петербург, Ростов-на-Дону, Краснодар, Курган, Уфа, Красноярск, Чита). Постоянен интерес к музыкальному содержанию в двух музыкальных ВУЗах Волгограда (Волгоградском институте искусств и культуры и Волгоградском институте искусств им. П. А. Серебрякова), с которыми сложилось тесное творческое сотрудничество.

Как показал опыт, серьезным толчком к внедрению предмета «Теория музыкального содержания» в учебный процесс оказалась подготовка кадров — педагогов, владеющих не только знаниями, но и методикой преподавания. Эта проблема решается в рамках ФПК как в самой Астраханской консерватории, так и за ее пределами. На базе факультета повышения квалификации Астраханской консерватории курс теории и методики (в объеме 72 часа) прослушали три группы педагогов ВУЗов, училищ и ДМШ из Астрахани и области, Волгограда, Майкопа, Махачкалы, Москвы, Брянска, Пензы, Тольятти, Красноярска, Уфы (всего 22 человека), многие из которых начали вести этот предмет в своих учебных заведениях. Благодаря областному методическому кабинету по музыкальному образованию теория музыкального

содержания оказалась доступна учителям-теоретикам ДМШ области, в результате чего 31 человек получил сертификаты с правом преподавания новой дисциплины. Оценили необходимость «содержательного» подхода к музыкальному произведению педагоги общеобразовательных школ, повышающие квалификацию в Областном институте усовершенствования учителей и Астраханском педагогическом институте (ныне Астраханском государственном университете). В результате нескольких поездок в г. Курган курс музыкального содержания оказался доступен студентам и педагогам колледжа, а шесть преподавателей колледжа и ДМШ города, освоив методику, написав рефераты и показав пробные занятия, получили сертификаты и приступили к самостоятельному преподаванию.

Необходимо признать, что самостоятельное ведение курса нашими новыми коллегами дается им не без труда. Одна из сложностей заключается в довольно скудной оснащенности музыковеда, начинающего новое дело, учебной и методической литературой. Хотя в Астраханской консерватории изданы программы по музыкальному содержанию для музыковедов ВУЗа, всех специальностей училища и для учеников ДМШ⁷, опубликовано несколько учебных пособий⁸, пока все же еще мало материалов, которые бы оказывали целенаправленную ощутимую помощь педагогу.

Завершая краткий обзор теории музыкального содержания как научного исследования и преподавания в Астраханской консерватории, считаю необходимым отметить то, что, безусловно, радует и обнадеживает. Среди консерваторских педагогов и студентов сложилась атмосфера понимания и интереса к этой области музыкознания, осознания профессиональной необходимости в ней. Видно, что у теории музыкального содержания есть несомненные перспективы, ибо все новые и новые поколения молодых музыковедов, а иногда и уже опытные специалисты, пополняют собою ряды ее приверженцев.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Калининченко Н. Н. Традиционные риторические формулы в творчестве М. И. Глинки // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. всерос. науч.-практ. конф. — Астрахань: Волга, 2002; Она же. Риторические формулы в поздних произведениях Чайковского // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: сб. ст. — Астрахань: АИПКП, 2006. — Ч. 1.

² Поповская О. И. Еще раз о музыкальном символе // Художественная культура: история и современность: межвуз. сб. ст. — Самара, 1996; Она же. О символистских истоках оратории «Путь Октября» // Музыкальное содержание: наука и педагогика...; Она же. Штрихи к портрету главного «героя» музыки Шнитке // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития...

³ Далее при отсутствии специального указания названы аспиранты и студенты автора данных строк.

⁴ См.: Музыкальное содержание: наука и педагогика... Первая конференция с аналогичным названием прошла в Московской консерватории в 2000 году.

⁵ Третья конференция по той же теме проведена в Уфимской академии искусств (2004), четвертая — «Музыкальное содержание: современная научная интерпретация» — в Ростовской консерватории (2006). 1 сентября 2007 года, в День знаний, в АГК прошли научные чтения по проблемам музыкального содержания.

⁶ Публикации их конкурсных работ см.: Наука о музыке. Слово молодых ученых / Казанская гос. консерватория. — Казань, 2004; 2006.

⁷ Теория музыкального содержания: программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов / сост. Л. П. Казанцева. — Астрахань: Факел, 2001; Теория музыкального содержания: программа для музыкальных училищ / сост. Л. П. Казанцева. — Астрахань: Факел, 2001; Музыкальное содержание: программа для детских музыкальных школ и детских школ искусств / сост. Л. П. Казанцева, В.С. Максакова. — Астрахань: Факел, 2001.

⁸ Казанцева Л. П. Музыкальная интонация: лекция по курсу «Музыкальное содержание». — Астрахань: Волга, 1999; Она же. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие для студентов вузов. — Астрахань: Факел, 2001; Она же. Анализ музыкального содержания: методическое пособие / АГК. — Астрахань, 2002; Она же. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни: лекции по курсу «Теория музыкального содержания» / АГК. — Астрахань, 2004; Она же. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры: учеб. пособие. — Астрахань: Волга, 2005; Она же. Хрестоматия по теории музыкального содержания. — Астрахань: Волга, 2006. — С нотными и аудиоматериалами на диске MP3 по всем темам курса; Шевченко О. В. Образно-содержательные линии музыкального искусства Серебряного века: лекция по курсу «Теория музыкального содержания». — Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2007.

Казанцева Людмила Павловна

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории



А. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*

УДК 781.68.072

СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

(О РАЗРАБОТКАХ ПРОБЛЕМНОЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ
ЛАБОРАТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ)

В 2001 году в Уфимской государственной академии искусств открылась научно-исследовательская Лаборатория музыкальной семантики (научный руководитель — зав. лабораторией, доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Шаймухаметова). Сотрудники лаборатории — профессора и преподаватели кафедр теории музыки, специального фортепиано, камерного и концертмейстерского искусства, общего фортепиано — ведут теоретические и прикладные разработки проблемы «Музыкальный текст и исполнитель». Результаты исследований — технологии содержательного анализа и способы творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом — докладывались на четырех Всероссийских научно-практических конференциях (Москва, 2001; Астрахань, 2002; Уфа, 2004; Ростов-на-Дону, 2006), на Международной конференции Ассоциации «Word and Music» (Берлин, 2003). С грифом Лаборатории музыкальной семантики в русле соответствующих методологий под руководством зав. лабораторией изданы 9 монографий, 20 сборников статей, 23 учебных пособия, отмеченных федеральными министерствами, 14 изданий серии «В помощь слушателям ФПК». Авторские программы «Основы музыкального интонирования», «Поэтика и семантика музыкального текста», «Современные музыкально-педагогические системы», «Методика преподавания композиции и импровизации», «Детская фортепианная музыка» и их учебно-методическое обеспечение успешно применяются в различных регионах России и зарубежных странах.

В предлагаемой статье содержатся краткое изложение концепции Лаборатории и суть аналитического подхода к проблеме смысловой организации музыкального текста.

Значительную часть теории музыкального содержания составляют проблемы анализа музыкального текста, механизмы и закономерности смысловой организации которого часто не тождественны композиционной логике, формообразую-

щим процессам и семантике сочинения. Известно, что музыкальный текст — удивительный феномен, раскрытие глубин и таинств которого объективно требует самых разнообразных подходов к его изучению, порой взаимоисключающих. Насколько сложно устроен сам текст, настолько же сложны и противоречивы подходы и инструменты его анализа. Здесь музыкознание уже давно ведет поиск на перекрестке точного и гуманитарного знания, на стыке технологии и эстетики.

Одним из «пробных камней» на пути изучения содержания является семиотический подход, занимающийся исследованием закономерностей построения языковых систем. Семантический анализ естественно проникает в изучение механизмов построения текстов и способов интертекстуальных взаимодействий.

СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД И ЕГО КОНКРЕТИЗАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ АНАЛИЗЕ

Проблемы музыкальной семантики относятся к числу актуальных, но недостаточно глубоко изученных в музыкознании. До сих пор доказательству подлежит сам факт существования музыкальной семантики, непосредственным предметом изучения которой является область музыкальной лексикографии, или теории музыкальных значений. Последняя формируется на основе механизмов, идентичных или, по крайней мере, близких тем, что свойственны знаковым системам. К сожалению, этот факт признается далеко не всеми. Между тем, без такого доказательства невозможно сколько-нибудь успешно продвинуться в изучении проблем содержания музыки и, в частности, семантических процессов. Пути же доказательства могут быть различными. Один пролегает через приложение общих положений семиотики, достижения лингвистики, культурологии к явлениям музыкального искусства, то есть являет со-

бой движение от общего к частному. Он, бесспорно, необходим, но всегда сопряжен с опасностью навязывания музыке свойств, присущих другим явлениям человеческой культуры. Другой путь — от частного к общему, который позволяет делать выводы на основе изучения семантических процессов в *конкретных* музыкальных текстах, и этим достигать непротиворечивости теоретических обобщений. Именно такой путь был избран в исследованиях, положенных в основу предлагаемой концепции.

Исследование музыки с точки зрения теории языка и музыкально-речевой деятельности с определенного времени приобрело характер устойчивой и постоянно развивающейся традиции. В начале XX столетия импульсом к формированию такой позиции послужили идеи многих зарубежных и отечественных ученых. Это разработки семиотиков и лингвистов — Ч. Пирса и Ф. де Соссюра, представителей Пражского лингвистического кружка, исследования Р. Барта, А. Греймаса, К. Леви-Строса. Широко известна семиотическая школа структурной лингвистики Тартуского университета Ю. Лотмана. Отечественное музыковедение признанием статуса музыки как языка и речи во многом обязано научным инициативам Б. В. Асафьева, провозгласившего этот вид художественной и мыслительной деятельности человека «искусством интонируемого смысла». В его работах впервые понятие музыкальной речи лишилось метафорического оттенка и приблизилось к лингвистической интерпретации этого термина. В близком значении несколько ранее рассматривал понятие музыкальной речи и Б. Л. Яворский.

Исследователи проблем смысловой организации музыки и сейчас опираются на известную позицию рассмотрения музыки как интеллектуального процесса, основу которого составляют триады «композитор — исполнитель — слушатель» и «язык — речь — мышление»¹. Однако, как показало время, сложными музыкальной науке оказались отнюдь не формально-конструктивная (материальная) часть языка и речи и исследование норм и правил грамматики, синтаксических уровней музыкального языка (здесь музыкознание достигло значительных и неоспоримых успехов). Трудным оказалось преодоление множества проблем в изучении процессов мышления, особенностей работы художественного сознания, восприятия содержания музыкального текста и закодированной в нем информации. Содержание музыки в практической работе исполнителя с текстом по причине отставания технологии смысловой рабо-

ты с текстом по-прежнему осваивается интуитивно, а в работе музыковеда традиционно преобладают формально-грамматические либо словесно-ассоциативные характеристики. К примеру, во всех классических определениях тематизма, которые фиксируют свойства темы как целостного композиционного образования, нашел отражение именно синтаксический аспект. Механизмы семантизации — связи темы с музыкальным образом, истоки и способы формирования ее смысловых структур долгое время оставались за пределами понимания.

Парадоксально, что при явной и четко осознаваемой тенденции к вербализации музыкально-языковых свойств, границы в тексте таких важных его составляющих, как *образ, сюжет, герой, персонаж*, а также — *эмоция, настроение, состояние, переживание*, оказываются неопределенными. Их описания остаются на грани свободных трактовок и описаний субъективных результатов восприятия. Это приводит к подмене содержания музыкального текста содержанием восприятия слушателя либо формирует поток свободных ассоциаций, ничего общего с наукой не имеющих. В исследовании тематизма — самой «содержательной» категории музыкального искусства — исключительно преобладают либо грамматико-синтаксический (рациональный), либо интуитивно-чувственный подход.

Иначе говоря, категории художественного мышления, в том числе все перечисленные выше категории музыкальной поэтики, включая музыкальный образ, в отличие от формы, фактически не признаются структурными категориями и относятся к области идеального как не поддающегося текстовому анализу. Эта позиция также укрепляет узкограмматическую ориентацию в исследованиях связи идеальной и материальной составляющих текста.

Однако теория значений и ее практическое применение вряд ли могли бы состояться без предварительного количественного накопления и описания «общезначимых» интонаций, а также без анализа источников и механизма их образования. И здесь вполне результативным показал себя семантический анализ. Кроме того, можно с уверенностью утверждать, что семиотический подход (рассмотрение музыки как «языка — речи — мышления») ныне до конца не исчерпал свои теоретические и практические возможности. Он позволяет на сегодняшний день решать многие задачи в направлении исследования коммуникатив-

ных отношений «текст — произведение», «текст — исполнитель».

Здесь сразу следовало бы оговориться, что хотя с определенного времени семантика и стала объектом внимания ученых и практиков, невозможно согласиться с ситуацией предельно широкой трактовки явления, когда к семантике относят всю область содержания в музыке, но не идут в этом утверждении дальше способов интуитивно-чувственного познания. Под семантикой мы имеем в виду прежде всего применение к музыкальному тексту достаточно строгой аналитической процедуры — *метода семантического анализа*. Подход к музыкальному языку в этом случае подразумевает наличие в нем устойчивых *смысловых структур* музыкального текста — интонационных оборотов с закрепленными значениями — *лексем, семантических фигур*, в совокупности образующих *интонационную лексику*, репрезентирующую предметный мир и образы искусства. Многие из них приобретают статус *мигрирующих интонационных формул*, кочующих из текста в текст в музыке разных жанров и сохраняющих исходные значения. В процессе миграции формулы могут приобретать и новые значения, трансформируясь в контексте композиторских сочинений различных эпох и стилей. Прямые предметно-образные (внетекстовые) и переносные художественные (первичные и вторичные) значения мигрирующих интонационных формул и их взаимодействия в контексте музыкального произведения определяют связь темы с музыкальным образом.

Преимущество такого подхода заключается в том, что музыкальная тема — важнейший смыслообразующий участок произведения — соотносится с *образом* не декларативно (или интуитивно), но демонстрирует устойчивые механизмы этой связи — *знаковый и метафорический*. Семантические фигуры организуют прямую связь знака со значением и образом (представлением о предметном мире, человеке, конкретной ситуации действия). Вступая во взаимодействие друг с другом в контексте, мигрирующие интонационные формулы совмещают смыслы и рождают множество новых (метафорических) значений. Анализ интонационно-лексического состава темы позволяет, таким образом, освободиться от субъективной трактовки и стихийно рождающихся в интерпретации произведения ассоциаций, обеспечивает расшифровку знаковой этимологии адекватно композиторскому замыслу. Иначе говоря, смысловые составляющие музыкального текста объективно *структурны* и формализуются так же, как и на-

полняющие текст грамматические элементы. Следовательно, они могут подвергаться специальному семантическому анализу и расшифровке свернутой в знаки и воспринимаемой человеческим интеллектом информации.

Итак, предметом внимания в теоретической части концепции является *интонационная лексика*, формирующая музыкальную тему. Задача заключалась в том, чтобы выяснить, с помощью каких механизмов интонационная лексика обретает значения, сохраняет их и, вместе с тем, трансформирует при вхождении в контекст каждой отдельной темы. Здесь неизбежно возникает вопрос об *этимологии* музыкальных значений. Путем эмпирического анализа, оперируя историческим материалом, требовалось выяснить, каковы корни таких значений, их происхождение, пути их трансформаций. При этом обнаружилось, что в качестве механизма их образования выступает то, что принято именовать *интертекстуальными взаимодействиями* и что в нашем случае проявляется в процессах *миграции* музыкальной лексики в течение целых исторических периодов.

Коротко основные результаты исследования и положения концепции сводятся к следующему:

1. В музыке функционируют лексические структуры (мигрирующие интонационные формулы), обладающие относительно устойчивыми значениями. В исследовании и подготовленных на его основе изданиях описано несколько групп знаковых структур в связи с их генетическими источниками. Среди них: 1) звуковые сигналы, 2) речь, 3) движение и пластика в элементах музыкальной речи, 4) музыкальные инструменты, 5) бытовая музыка, 6) музыкально-риторические фигуры².

2. На широком историческом материале — от барокко до современности — было прослежено, как интонационная лексика превращается в особую область знаковых структур. Этому способствуют: а) повторяемость интонаций с закрепленным за ними кругом устойчивых значений, б) повторяемость ситуаций их употребления, в) способность музыкальной памяти воспроизводить связь между интонационной структурой и ситуацией, г) наличие в системе восприятия соответствующих ожиданий и реакций.

3. Разработана техника семантического анализа, позволяющего раскрывать механизмы образования музыкальных значений — прямых, переносных (первичных, вторичных, метафорических и т.д.) и их расшифровки в музыкальных текстах.

4. Функции мигрирующих интонационных формул и процессы преобразования значений были исследованы в ситуациях их взаимодействия с контекстом музыкальной темы. Разработана типология знаковых ситуаций, возникающих в контексте музыкальной темы³.

5. В ряде изданий описаны художественные возможности *общих форм движения*, сочетающих образно-визуальные и эмоционально-аффективные значения, процессы кристаллизации на их основе интонационных формул⁴.

6. Анализ лексического состава и выявление закрепленных значений позволил установить связь темы с музыкальным образом. Типология знаковых ситуаций дает возможность дифференцировать знаковые и незнаковые явления в области музыкального интонирования и точнее определить роль и влияние контекста, что имеет непосредственное отношение к теории и практике исполнительства.

7. Семантический анализ музыкальной темы в целом служит серьезным основанием для дальнейшего изучения одного из важнейших универсальных механизмов художественного мышления — *знаково-метафорического*, осуществляющего материализацию образных представлений, опредмечивание музыкальной интонации через активное привнесение внемузыкального в музыку (функция изображения).

На основе анализа большого числа музыкальных тем (более четырех тысяч образцов) были выявлены и систематизированы интонационные структуры, обладающие относительно устойчивыми значениями, мигрирующие из текста в текст на протяжении длительного исторического времени в западноевропейской и русской музыке XVI—XIX веков. Легко узнаваемые благодаря многочисленным повторам, они обрели постоянную связь с реальными явлениями, речью, словом, поэтическими идеями, образами, движением, театральными, живописными сюжетами, отражая важную тенденцию музыки к ассимиляции экстрамузыкальных компонентов. Ряд исследований сотрудников Лаборатории музыкальной семантики УГАИ продолжили разработку этой идеи⁵.

Вопреки попыткам отрицательных оценок семиотического подхода как «неспецифического» для музыковедения, он показал себя на практике и в теории достаточно продуктивно. В подтверждение сказанному назовем имена М. Арановского, В. Медушевского, В. Холоповой, И. Волковой-Стогний, М. Бонфельда, Г. Тараевой, Л. Казанцевой и др. В исследованиях этих ученых разрабаты-

ваются «неспецифическими методами» многие перспективные идеи из области поэтики и структурной лингвистики, а также конкретизируются на музыкальном материале немусиковедческие категории «идея», «тема», «сюжет», «герой», «знак», «образ», «символ».

Сопоставление музыки и языка известно давно, нетрадиционным по-прежнему считается лишь распространение этой аналогии на семантический уровень. Вместе с тем, аналогия оказалась весьма перспективной: музыкознание успело разработать на ее основе не только узкоспециальные, в том числе, и «специфические» методы (к примеру, целостный анализ), но и решить ряд серьезных проблем в области синтаксиса, а впоследствии и музыкальной семантики. Осмыслить музыку системно как средство коммуникации, с дифференциацией ее составляющих, аналогично языковым компонентам (фонетика, грамматика, синтаксис, семантика), в немалой степени помог семиотический подход. И хотя исследование музыкальных категорий специфическими методами может и впредь считаться основным, в отношении междисциплинарных методов важно отметить, что возможности их конкретизации на музыкальном материале до конца не исчерпаны. Аналитические опыты, в которых применяется указанный подход, широко распространены в практике анализа и интерпретации музыкального произведения и дают интересные результаты наблюдений над семантическими процессами, прежде всего — на уровне музыкальной темы.

При всей неповторимости акта композиторского творчества семантические процессы, происходящие в музыкальной теме, подчиняются неким объективным законам взаимодействия интонационной формулы и контекста. В ходе этого взаимодействия, которое имеет разнообразные и, к тому же, весьма сложные формы, и рождается уникальное художественное содержание.

Наиболее существенными в этом процессе представляются следующие обстоятельства:

1. Феномен мигрирующей интонационной формулы, являющийся реальным фактором художественной, музыкально-речевой деятельности, обладает широким историческим диапазоном активности и обнаруживает себя в стилях разных эпох.

2. Механизм образования мигрирующих интонаций сложен, имеет много уровней, но его конечный результат — формирование стереотипа звуковых связей. Стереотипизация пронизывает му-

зыку многих эпох, вырабатывая готовые «музыкальные лексемы».

3. Миграция интонационных формул — одно из проявлений общехудожественного процесса межтекстовых взаимодействий. В музыке он выражается, в частности, во взаимодействии формулы с контекстом темы.

4. Мигрирующая интонационная формула складывается в процессе музыкально-исторической практики под влиянием различных факторов и, не в последнюю очередь, имеющих немзыкальные корни.

5. В процессах миграций немзыкальное (как исток) становится музыкальным, обретает статус специфического для данного вида искусства. Прямые значения заслоняются переносными — первичными, вторичными, которые наслаиваются друг на друга, пока исходные, «корневые» не утрачивают своей семантической актуальности. В этом случае интонация воспринимается чаще со стороны своей общемзыкальной выразительности.

6. Но в пору своей активной семантической жизни интонация формульного типа способна формировать четкую связь с художественно-образными представлениями: инвариант этой связи обеспечивает узнаваемость интонаций при переходе их из текста в текст. Характерная общеупотребительная лексика «кочующих образов» и воплощенных через них идей, тем, сюжетов — раскрывает свои семантические возможности в конкретных художественных текстах.

7. Формируется определенная логика этапов функционирования подобных связей в музыке. Помимо описанного процесса рождения прямых, переносных — художественно-первичных, вторичных и иных контекстных значений, судьбу мигрирующей формулы можно обобщенно представить в виде четырех основных стадий ее жизнедеятельности:

1) стадия денотации, или первичной семантизации, формирование внетекстовых (прямых) значений в бытовой музицирующей среде;

2) стадия вторичной и последующей семантизации — формирование первичных, вторичных значений в художественном контексте музыкальной темы;

3) стадия частичной десемантизации — переход формул на уровень общестилевых стереотипов в результате девальвации (от долгого употребления) и «стирания» первичных и вторичных значений и обретения общемзыкальной выразительности;

4) стадия актуализации угасших прямых (внетекстовых) и переносных (контекстных) значений в новом авторском тексте.

Исследование маршрутов миграции соответствующих семантических превращений устойчивых интонационных формул способно, как показывают наблюдения, содействовать более глубокому пониманию взаимоотношений между произведением и художественной, а также музыкально-бытовой, средой, процессов стилиобразования, специфики музыкального языка и музыкальной речи.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛАБОРАТОРИИ

Изложенная выше концепция и созданные на ее основе многочисленные исследования и практические методики работы с музыкальным текстом дают возможность подходить нетрадиционно к чтению и расшифровке смысловых структур музыкального текста, формировать у исполнителей необходимые интонационно-образные представления, знание интонационной лексики.

На сегодняшний день сложилась ситуация, в которой исполнительская и педагогическая практика находятся в громадном отрыве от науки. В отечественном музыковедении рождаются новые подходы, теории, методы, но музыканты продолжают пользоваться минимумом традиционных знаний, привязанных к учебным дисциплинам — гармонии, полифонии, форме. Семантика — это тот «золотой ключик» к содержательному миру музыки, который позволяет делать грамотную расшифровку смысловых структур музыкального тематизма и ставить разработку методик обучения на образно-интонационную, то есть художественную, основу, вопреки общераспространенной узкограмматической ориентации.

Не секрет, что теория исполнительства, наиболее близкая к процедуре интерпретации текста, по-прежнему ориентируется на *нотный текст*, с его внешне-графическими реалиями, хотя проблема адекватности в расшифровке авторского замысла ставилась здесь всерьез и неоднократно (Г. Нейгауз, С. Фейнберг, И. Браудо, С. Савшинский, А. Гольденвейзер и др.).

Трудности отчетливо сфокусированы в самой академической традиции: узкограмматический, морфологический, синтаксический анализ, как уже упоминалось, характерен для системы обучения музыкальному языку на всех его этапах. Все это находится в серьезном противоречии не только с исполнительскими традициями выразительного произнесения (интонирования, артикуляции)

авторского текста, но и с новейшими методологическими установками в области теоретического музыкознания. Уже давно принятые во многих музыковедческих трудах системные представления о музыкальном языке настоятельно требуют утверждения статуса семантического уровня и в практике исполнительства, и в обучении, поскольку он приобретен в результате исследования смысловых механизмов текста музыкального произведения. Во имя тех же позиций приверженности требованиям системы необходимы усилия по созданию традиций понимания текста с точки зрения поэтики, семантики и стилистики, а не только с позиций фонетики, грамматики и синтаксиса.

Как одну из важнейших теоретических задач на определенном этапе мы определили изучение художественных возможностей мигрирующих интонационных формул в их связи с образом на конкретном материале «регламентированных стилей» XVII—XVIII веков с целью накопления базы данных в области музыкальных значений. Предложенная мною (и изложенная в монографиях) *техника семантического анализа* применяется в работе сотрудников нашей Лаборатории.

ОБ ИССЛЕДОВАНИЯХ СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В диссертации *И. В. Алексеевой «Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке барокко»* (2002) и в монографии с тем же названием (Уфа, 2005), а также в докторской диссертации (2006) на материале большого числа органичных и клавирных пассакалий, чакон и граундов благодаря семантическому анализу удалось опровергнуть устоявшиеся представления о «застылости» и «неподвижности» бассо-остинатной темы, раскрыть сложность, противоречивость и активность семантических процессов, происходящих внутри барочного тематизма и в самой мигрирующей модели текста бассо-остинато. Как показало исследование, мигрирующая модель бассо-остинато отличается неоднородностью лексического состава. Расширение внутреннего пространства темы связано с постепенным ее лексическим наполнением, с процессом контекстной конкретизации, который выражается в замещении хоральной природы тона лексикой предметно-образных представлений. В работе показано параллельное действие синтаксических и семантических процессов, оформляющих тему в самостоятельное художественное образование путем мотивной дифференциации внутренне однородного ранее прост-

ранства. Особую роль играют наблюдения над самим процессом качественного преобразования лексемы в семантическую фигуру и обратный процесс — десемантизации семантических фигур и превращения их в орнамент и клише общих форм движения.

Идея исследования мигрирующих интонационных формул в инструментальных сочинениях XVII—XVIII веков осуществлена и в диссертациях П. В. Кириченко, А. И. Асфандьяровой, Н. М. Кузнецовой. В диссертации *П. В. Кириченко «Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII—XVIII веков)»* (2002) анализ мигрирующих интонационных формул и их систематизация представлены на материале репертуара начинающих пианистов — учащихся ДМШ (разделы программы «Пьесы в форме старинных танцев», «Сонатная форма»). На большом количестве примеров из сочинений для клавира Баха, Генделя, Кригера, Марпурга, Монна, Граупнера, Перселла, Рамо, Лебега и многих других выявлена и описана лексикография наиболее часто встречающихся «ключевых» интонаций барокко: танцевальных ритмоформул риторических фигур и их различных метафорических сочетаний. Большое значение для интерпретации содержания пьес имели наблюдения за «кочующими» из текста в текст и из жанра в жанр, но сохраняющими свои внетекстовые значения ситуативными знаками неклавирного происхождения: *tutti-solo* и *continuo-solo* с их различными смысловыми и структурными модификациями. Они, как и другие диалогические модели, описаны в диссертации на материале сонат Гайдна и Моцарта, получили статус смысловых структур музыкального текста, играющих, наряду с мигрирующими интонационными формулами (семантическими фигурами), ведущую роль в формировании сюжета и содержательной логики инструментальных произведений.

Подобные наблюдения и обобщения, выполненные на конкретном музыкальном материале, открыли реальные возможности для дальнейшего развития идей практической семантики — науки, адаптированной к учебной и исполнительской деятельности и позволяющей овладеть ключом к расшифровке смысловой полифонии музыкального текста.

Семантический анализ мигрирующих интонационных формул позволил исследовать и такое трудно поддающееся аналитическим действиям явление, как образы пасторали в инструментальной музыкальной теме классической клавирной сона-

ты. В диссертации А. И. Асфандьяровой «*Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна*» (2003) был выявлен ряд новых мигрирующих интонационных формул: галантная фигура (знак пластического происхождения), знак пасторали (параллелизм секст и терций) — символ дуэта двух свирелей (пастух и пастушка), различные смысловые и структурные модификации роговых сигналов, фигура томления (нисходящее хроматическое украшения каданса), бурдонный бас как атрибут сельской идиллии и многое другое. Их причудливые сочетания рожают эффекты пасторалей различного рода — *сельской, меланхолической, созерцательной, драматической* и др., эквивалентных образам литературы, живописи. Анализ пасторали и свойственной ей интонационной лексики также позволил выявить 5 различных сюжетных способов воплощения менуэта в клавирной сонате Й. Гайдна: 1) *пластический* (изображение танца), 2) *театральный* (диалоги персонажей), 3) *музыкальный* (сцены и сюжеты музицирования), 4) *картинно-живописный* (созерцательная пастораль), 5) *орнаментальный* (менуэт как скрытая структура). Все указанные наблюдения имеют непосредственное отношение к проблеме исполнительского интонирования на интонационно-образной основе, где смысловые детали расшифровки знаковых единиц музыкального текста способны обеспечить нужную стилистику и адекватную авторскому замыслу интерпретацию.

В диссертации Н. М. Кузнецовой «*Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.-С. Баха)*» (2005) ставится проблема вариантного переинтонирования первоначальных текстов (уртекстов) в зависимости от регламента музицирующих действий, принятых в бытовой музыке Германии XVII—XVIII веков. Автор анализирует лексикографию инструктивных сочинений И.-С. Баха («Инвенции», «Нотные тетради», пьесы для клавира, предназначенные для домашнего музицирования) и выявляет роль сюжетно-ситуативных знаков и семантических фигур в формировании содержания сочинений. Композиционные приемы, зафиксированные Бахом в уртексте, служат «школой музицирования» для пианиста-исполнителя, работающего над переизложением текста в процессе вариантных преобразований. Результаты исследования свойств старинного уртекста получили в Лаборатории дальнейшую адаптацию через технологию ролевых игр, применяемых в классе фортепиано.

С помощью метода семантического анализа в исследованиях Лаборатории удалось также выявить некоторые закономерности организации общих форм движения. Традиционно их считают нейтральным в содержательном отношении (асемантическим) элементом текста, что приводит к соответствующей трактовке их исполнителями. Однако с развитием инструментализма как сферы творчества во многих стилях фигурационный материал обнаружил широкие художественные возможности и сложные семантические механизмы, обладающие семантикой скрытых значений. Например, в статье Л. Н. Шаймухаметовой «*Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха)*» и в главе II книги Л. Н. Шаймухаметовой и Н. Г. Селиванец «*Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти*» показана роль общих форм движения (ОФД) в образно-предметном воплощении физического мира и в изображении различных видов механических движений. Так, художественные возможности «сферического» движения (возврат к первоначальной точке — импульсу в каждой новой фазе экспонирования) раскрыты на примере Инвенции Баха *F dur*, «ламинарный» вид (повтор одного звука) — на примере анализа сонат Д. Скарлатти № 40 и № 81 (нумерация по венгерскому изданию *urtext'* а в 4-х томах), «ступенчатое» (графическая проекция ломаной восходящей и нисходящей линий) — в сонатах № 88, 116, 153, 194 и др. Эти и иные виды клише инструментальной природы обнаруживают своеобразные сочетания образно-предметных представлений со значениями эмоционально-аффективной направленности.

Исследование семантических процессов сонат Скарлатти привело к ряду наблюдений и выводов, касающихся специфики организации смысла в тематизме общих форм движения. Они возникли благодаря последовательному рассмотрению семантических преобразований ОФД, процессов формирования контекстных значений, перехода ОФД в интонации с закрепленными значениями и обратного процесса десемантизации формул.

В изучении общих форм движения с точки зрения наполняющей их интонационной лексики наиболее важным оказалось раскрытие эмоционально-экспрессивного механизма трансформации. В одном случае — это непосредственное изображение, так как фигуры аффектов наиболее риторичны: они направлены к внешне-театральному (патетика, пафос, риторика), условному отражению. В другом — передача экспрессии через моторно-двигательные механизмы и динамику процессу-

альности посредством клише инструментальной природы. При этом общие формы движения, сохраняя свой родовой признак — неиндивидуализированность, неконкретность, нерельефность (фоновость) — часто выступают в функции темы. Это происходит тогда, когда они ставятся в условия сильной синтаксической позиции, претендуя на роль главного смыслового сегмента текста, являющегося импульсом развития.

Нередко общие формы движения, организованные в структурные образования моторно-двигательной инструментальной природы и обладающие качеством стереотипа, играют роль, аналогичную той, которую осуществляет интонационная формула при ее вхождении в синтаксически оформленную музыкальную тему.

В секвенциях и фигурациях клавирных сонат Доменико Скарлатти обнаружены «зашифрованные» семантические фигуры роговых сигналов, фанфар, интонаций *lamento*, танцевальных ритмоформул. Лексические пласты при этом размещаются один внутри другого, создавая эффект «удвоения смысла». Характерно то, что он разворачивается и обнаруживает себя как «удвоение смысла» лишь в акустическом пространстве произведения, где только исполнитель способен анализировать и передавать информацию «скрытых значений».

Среди тематических образований такого рода особое место занимают *орнаментальные структуры*. Орнамент мы относим к смысловым структурам с противоположными свойствами, сформированными в контексте общих форм движения. Относительно орнамента и исследования его проявлений в музыкальном тексте мною сформулирована аналитическая позиция, близкая взглядам лингвистов, согласно которой мы разделяем орнамент на два вида: внешний (мелизмы) и внутренний (диминуции, фигурации). Последние, выступая в функции орнамента, являются не основным, а «прибавочным» (Д. Лихачев) элементом текста. Осознание дефиниций «основной элемент — прибавочный элемент» формирует навыки поиска основных и фоновых смысловых структур музыкального текста, помогает звуковой режиссуре произведения: смысловой дифференциации материала, распределению динамических планов, разделению тематических функций «рельеф и фон».

Разработка вопросов теории общих форм движения с указанных позиций зафиксированы, помимо указанных изданий, в работах, посвященных и другим стилевым явлениям. Напри-

мер: Н. Тухватуллина, П. Кириченко «*Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна*» (2002), упомянутые ранее кандидатская диссертация и монография И. Алексеевой.

Техника семантического анализа оказывается результативной и в исследовании вопросов национальной стилистики музыкального текста. Это доказала работа профессора Н. Ф. Гариповой «*Интонационная лексика и стилистика фортепианных произведений башкирских композиторов*» (Уфа, 2002), открывшая перспективу разработки лексикографии башкирской композиторской национальной школы. В исследовании даны образцы расшифровки этимологии значений интонационной лексики, сформированной в контексте озон-кюй, халмак-кюй, кыска-кюй и мигрирующей в тематизме фортепианных произведений композиторов Башкирии.

Так, лирическая протяжная песня (озон-кюй) создала ряд ключевых интонаций, сущность которых концентрируется вокруг центральной лексемы — интонации-инварианта «протяжного тона». «Протяжный тон» оформился в ряд семантических фигур, разворачиваемых в текстах фортепианных произведений горизонтально и вертикально. Это мигрирующие формулы «курайного разбега», «курайной синкопы», «акцентного тона», «курайного вибрато» (в их горизонтальном разворачивании) и различные ритмические версии «курайного бурдона» (в вертикальной позиции). В контексте медленных темпов происходит частая смена — «перетекание» одной лексемы в другую внутри однородной смысловой структуры «протяжного тона», направленных к созданию лирико-созерцательных и медитативных состояний.

Ряд устойчивых семантических фигур сформировался в танцевальных контекстах мужских и женских танцев, в детском песенно-танцевальном фольклоре. Особой характерностью отличается также лексика наигрышей. Символом национального музыкального языка являются формулы-знаки часто встречающихся в быту музыкальных инструментов (курая, кубыза, гармошки, скрипки), образы которых определяют эмоциональный строй и стилистику фортепианных сочинений. Семантика такого рода репрезентирует предметно-образные представления народных инструментов и несет в себе акустические атрибуты их звучания. Это привело к образованию фортепианной фактуры в виде национально-характерных клише.

Исследование имеет существенное значение для правильной, адекватной авторскому замыслу

расшифровки смысловых структур музыкального текста, что, в свою очередь, влияет на выбор и постановку задач художественной артикуляции в рамках характерных черт национального стиля. Анализ этимологии значений мигрирующих в национальном музыкальном языке интонационных формул не может не способствовать более глубокому анализу содержания авторского текста фортепианных произведений и их адекватному интонированию.

ОБ ИССЛЕДОВАНИЯХ СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Отдельная группа работ Лаборатории посвящена методологии анализа вокальных произведений, в которых исследовались такие категории музыкальной поэтики, как герой, сюжет, персонаж. Они рассматривались через идею противопоставления двух художественных систем: музыкальной и поэтической, причем, поэтический первоисточник анализировался как гетерогенное образование, включающее в свои структуры элементы внеречевой природы. Так, в исследовании Л. Н. Шаймухаметовой «Семантика мигрирующих интонационных формул в контексте вокального цикла Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины» раскрывается роль семантического анализа в раскрытии механизма связи интонации с музыкальным образом, а также обосновывается самостоятельность и автономность логики проявления значений в смысловых структурах музыкального текста.

Известно, что анализ образного содержания вокального цикла часто упрощается: само введение поэтического слова конкретизирует музыкальную мысль и, на первый взгляд, кажется, что снимается проблема анализа образно-смысловых единиц музыкального текста. В действительности же, любое низведение музыкальной стороны вокального сочинения до роли «аккомпанемента» поэтическому образу отказывает первому в праве на самостоятельность, игнорирует специфику образного воплощения.

Определить реальные контуры смысловых структур в музыкальном слое вокального произведения порой оказывается трудным ввиду отсутствия четкого представления о специфических образных возможностях музыкального искусства. Здесь неоценимую услугу оказывает взаимосвязь музыковедческих исследований со смежными научными областями — стиховедением, поэтикой, семантикой. В стиховедении для анализа образ-

ных значений выделен целый ряд понятий, позволяющих непосредственно выводить тот или иной конструктивный анализ на уровень содержания. К таким специфическим образным приемам словесного искусства относятся аллегория, метонимия с ее разновидностями — гиперболой, синекдохой, литотой и, наконец, самый распространенный прием образного мышления — метафора. Имея много общего с названными приемами, метафора обладает в сравнении с ними наибольшей емкостью содержательных значений ввиду предельной концентрации выражения мысли. «В мгновенном поэтическом переживании совмещаются эпохи и пространства», — так характеризует художественные возможности метафоры М. Эткинд. Благодаря переносу значений слов с одного предмета на другой происходит установление общих связей между явлениями. В процессе познания одного явления через другое обобщаются жизненные впечатления. Содержательная емкость, высокая степень концентрации переносных значений позволили стиховедам выделить названные приемы в отдельный ряд категорий, возвышающихся над конструктивно-логическими приемами организации словесного искусства. В анализе поэтического произведения, как и в музыке, рассматривается конструктивно-логическая сторона: взаимосвязь отдельных моментов — типового размера, логико-синтаксического ритма, композиции слов и т.д. Но как бы ни был глубок и детален анализ тех или иных компонентов стиха, исследователь делает акцент на анализе художественных обобщений — то есть категорий поэтики, осуществляющих непосредственную связь с образным строем поэтической речи.

В музыкальном анализе категории такого рода не получили еще достаточного применения. А между тем музыкальное искусство, во многом близкое поэзии, нуждается в подобных специфических характеристиках. И как бы ни важна была конструктивно-логическая сторона в музыке (тональная, ладовая организация, формообразование), должны получить свой аналитический статус в музыке и смысловые структуры. В их числе — интонационная лексика, позволяющая осознать отдельные музыкально-интонационные образования с точки зрения немusicalной определенности. Это поможет ввести в научный обиход представление о приемах взаимодействия знаков, семантических ситуаций, позволяющих в мгновенном музыкальном переживании «совмещать эпохи и пространства».

Музыкально-поэтический строй вокального произведения немислим без категории *лирического*. В вокальном сочинении лирика является доминирующим, обязательным, а чаще — почти единственным модусом в художественной организации текста. Музыка вообще обладает исключительными возможностями в передаче эмоций и чувств человека, его психических состояний. По словам В. Медушевского, она способна «не просто описать ситуацию чувства, но как бы изнутри воспроизвести его»⁶.

В исследовании *лирического* как категории музыкального содержания в разработках мы опираемся на следующие позиции. Лирический способ видения мира и его художественное воплощение заключается в особой значимости субъективного начала и формулируется в эстетике и искусствознании как проблема индивидуальной «точки зрения». Если в эпосе автор противопоставляет изображаемому как наблюдатель или рассказчик, а в драме «скрыт» за своими персонажами, то в лирике осуществляется такое соотношение субъективного и объективного, при котором в центре действия помещается авторское «я», а само изображаемое событие дается сквозь призму переживания. Лирическое в музыке — это своеобразный мир, существо структуры которого составляют две стороны человеческого сознания: эмоционально-аффективная и интеллектуальная, хотя в наибольшей степени лирическая организация связана с выражением аффективных состояний.

Лирика, как правило, находится в центре содержательных структур вокального произведения. Она воплощается в обобщенном образе человека (героя или персонажа) и раскрывается через развитие *эмоций, чувств, состояний, переживаний, настроений* (эмоционально-аффективная сторона мышления), а также через сюжетную логику смены событий — в форме *образов-представлений, воспоминаний, мечты, картин сна* и т.п. (интеллектуально-образная сторона).

Одной из характерных ситуаций раскрытия лирического героя является тема любви. Ее воплощению в вокальном цикле посвящена работа Л. Н. Шаймухаметовой и Г. М. Зияевой «Модификация темы любви как способ раскрытия образа лирического героя в вокальном цикле Э. Денисова «Страдания юности»⁷.

Специфическими музыкальными способами воплощения лирического героя в этом цикле являются эмоционально-аффективные состояния, с одной стороны, и образно-интеллектуальные пред-

ставления, — с другой, как отражение двух видов «внутренней» деятельности человека — эмоционально-чувственной и рационально-логической. Воспроизведение эмоционально-аффективных состояний основано на механизме художественного моделирования эмоций в музыке, который заключается в ее возможностях воспроизводить внутреннюю структуру чувства.

Другой способ характеристики героя как личности, его интеллектуально-мыслительной деятельности осуществляется через механизм ассоциаций — создания образных представлений. Мысль — понятийно-смысловая структура, являющаяся сочетанием абстрактного (отвлеченного) и конкретного. Суть его заключается в том, что абстрактное понятие в художественных смысловых структурах отождествляется с конкретным образом-представлением.

Материал наглядно демонстрирует, что лирический герой — особая категория поэтики. Ее специфика заключается в том, что на протяжении развития сюжета лирический герой остается героем, а не превращается в персонаж, то есть не раскрывается как *личность и характер* при взаимодействии с другими участниками сюжета.

Проблеме анализа вокального произведения посвящены диссертация (2003) и монография (2005) И. М. Кривошей «Внемузыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С. Рахманинова)». В работе обосновывается концепция, суть которой определяют два важнейших момента: 1. Признание за поэтическим первоисточником статуса гетерофонного образования, в котором, наряду с вербальной знаковой системой, существуют и другие знаковые системы, формально выражающиеся средствами языка: система хронотопов, «кинетическая речь» (М. Бахтин), язык жестов, пространственность, визуальность, живописность, пластичность (М. Гаспаров, Ж. Деррида), метафорическая «система лабиринтов человеческой культуры» (У. Эко), «множественность культурных голозов» (Р. Барт); 2. Композиторский текст автономен и самостоятелен в трактовке первоисточника и в логике развертывания событий, имеет собственную структуру музыкального содержания, в которой присутствуют внемузыкальные компоненты — носители различных художественных систем, активно привлекающие внетекстовую информацию. Автор определяет образно-смысловую роль механизмов действия каждого из внемузыкальных компонентов — живописи, ре-

чи, пластики, театра — в авторском тексте романсов С. Рахманинова и конкретизирует их роль в организации художественного текста. Таким образом, внемузыкальные компоненты позволили выявить константы художественного мира романсов С. Рахманинова (образы пространства, музыкальные портреты, образы речи и театральные компоненты), а также «механизм семантического перевода» поэзии в музыку внутри текста вокального произведения.

ПРАКТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА И КРЕАТИВНОЕ ОБУЧЕНИЕ

Естественным продолжением теоретических поисков Лаборатории явились разработки научно-методической литературы для ДМШ, средних учебных заведений и ВУЗов. Лаборатория проводит адаптацию научных результатов к учебной практике, что и вызвало к жизни отдельную ветвь прикладной науки — практической семантики. Семантический метод во многом может служить естественной базой для разработки креативных форм обучения в классе фортепиано, сольфеджио, основой авторских программ и новых творческих методик. Покажем это на некоторых примерах.

Исследование свойств старинного клавирного уртекста на материале музыки западноевропейских композиторов XVII—XVIII веков и эпохи барокко позволило создать условия для организации ролевых игр, имитирующих обстановку и традиции музицирования того времени. Исполняя фрагмент текста как интонационный этюд, мы неизменно опираемся на типичные повторяющиеся ситуации и сюжеты («текст в тексте»), удобные и вполне корректные для воплощения проблемной ситуации «А как бы это прозвучало в исполнении старинного оркестра?» При распределении основных функций — *continuo* (инвариант) и *solo* (вариант) между участниками ансамбля-диалога в музыке барокко, к примеру, возникает воображаемая картина бытового музицирования, что дает возможность приобретения навыков преобразования текста в рамках регламента и традиций построения старинного уртекста.

В музицировании обычно участвуют один, два, три и более исполнителей разного возраста и даже уровня фортепианной подготовки. Участие в ролевой игре в ансамбле обеспечивает полную адаптацию к музыкальному целому, поскольку звучащая «партитура» дает возможность участия в исполнении как целостных партий (*continuo* —

solo), так и реплик отдельных *quasi*-оркестровых инструментов. Материалом для интонационных этюдов служат фрагменты из произведений немецких, итальянских, французских и английских композиторов, содержащих признаки барочных текстов.

Дидактическая система диалогов-этюдов в других стилях выстраивается на наиболее распространенных в музыкальном языке универсалиях — «кочующих» сюжетах и образах западноевропейской и русской музыкальной классики, воплощенных в музыкальной теме или экспозиционных частях произведений разных стилей. К ним относится ряд типовых сюжетных оппозиций: «театральный диалог» — сюжетные действия с участием героев и персонажей, «тембровый диалог» — имитации звучаний музыкальных инструментов в сюжетных «сценах «музицирования», «концертный диалог» — сюжетное воплощение диалогических оппозиций в концертном и бытовом музицировании XVII—XVIII вв., «динамический диалог» — сюжетное воплощение и создание иллюзии пространственных эффектов.

Основным инструментом анализа смысловой стороны музыкальной интонации в обучающей системе диалогов-этюдов также является семантический анализ. Методика становится универсальной при условии использования ее в анализе образно-сюжетных типов текста. В этом случае ставится конкретная задача объяснения связи темы с музыкальным образом путем определения: а) интонационно-лексического состава музыкальной темы (семантических фигур и мигрирующих интонационных формул); б) сюжетно-ситуативных знаков в музыкальной теме (на основе изученной типологии). Затем следует объяснение художественного результата взаимодействия интонаций с закрепленными значениями в контексте музыкальной темы. Подобным образом включенная в деятельность информация дает возможность в короткое время овладеть интонационным словарем большинства классических стилей⁸.

В работе над интонационными этюдами на основе авторского (композиторского) текста, помимо определения интонационной лексики музыкальной темы и художественного результата взаимодействия ее с контекстом, перед партнерами выдвигается исполнительская задача *вариантного произнесения текста*. В зависимости от режиссерских задач, поставленных первоначально педагогом, а впоследствии и самим учеником (проблемные ситуации «А если бы редактором

был я...», «А если бы режиссером был я...»), материал реплик распределяется между двумя участниками диалога-этюда и переинтонируется в связи с вариативно меняющимися ситуациями — «предлагаемыми обстоятельствами» (К. Станиславский)⁹.

Наиболее актуальной видится внедрение практической семантики в начальных звеньях музыкального образования и в сфере общеобразовательной школы. Ряд изданий Лаборатории, основанных на семантическом методе, содержит образцы применения инновационных технологий, ориентированных на освоение смысловых структур музыкального текста, изучение интонационной лексики, общеязыкового словаря музыкальных значений¹⁰. Это «Музыкальный букварь», «Семантическая азбука пианиста», «Музыкальная риторика», «Аранжировка в классе фортепиано», «Играем вместе с учителем» (нетрадиционные формы ансамблевого музицирования в классе фортепиано), «Веселое сольфеджио» (работа с ключевыми интонациями произведения — семантическими фигурами), методические разработки «Стихи на уроках сольфеджио», «Семантика на уроках сольфеджио», «Звук и смысл», «Если хочешь стать волшебником», «Пластика в элементах музыкальной речи», «Мелодия и орнамент», «Идет репетиция старинного оркестра...» и др., а также серия тематических рабочих тетрадей развивающего обучения.

Существенными компонентами инновационных технологий являются внемузыкальные факторы и смысловые структуры музыкального текста. Внемузыкальное (театр, стихи, пластика, речь) в разработках Лаборатории направлено к овладению семантическими представлениями о музыкальных интонациях с закрепленными значениями. Научиться пользоваться «общезначимыми интонациями» (Б. Асафьев), включать их в свобод-

ное музицирование и импровизацию — одна из главных задач обучения музыкальному языку и устной музыкальной речи. Ключевой эмблемой подобной установки становится известное высказывание Б. Яворского: «Не должно делать всех музыкантов композиторами, но необходимо, чтобы каждый музыкант мог произнести на языке своего искусства хотя бы простейшее выражение своих мыслей».

В разработке методик развивающего обучения по предложенным Лабораторией технологиям регулярно принимают участие слушатели авторских курсов ФПК Уфимской государственной академии искусств, педагоги детских музыкальных и общеобразовательных школ, методисты музыкальных училищ.

Исследовательские усилия в области практической семантики и разработка на ее основе инновационных технологий необходимы, поскольку именно они способны вернуть музыке статус «искусства интонируемого смысла» (Б. Асафьев), а исполнителям и музыковедам — творчески корректное отношение к авторскому тексту. Теория и практика показывают, что проникновение в тайны смысловой организации музыкального произведения в значительной степени помогает воспитывать аналитическую культуру музыковеда и творчески активное взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом. Семантический анализ ведет к объективной, адекватной композиторскому замыслу расшифровке знаковых структур музыкального тематизма и к последующей выразительной артикуляции. Это, в свою очередь, воспитывает творческую самостоятельность и индивидуальность в интерпретации содержания музыкального произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. одно из последних изданий ГИИ: Музыка как форма интеллектуальной деятельности / отв. ред.-сост. М. Г. Арановский. — М., 2007.

² См.: Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. — М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999; Она же. Семантический анализ музыкальной темы. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998 и др.

³ См. указ. изд.

⁴ Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко / УГАИ. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005; Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. — Уфа, 1998; Тухватуллина Н. Л., Кириченко П. В. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна. — Уфа: Лабора-

рия музыкальной семантики, 2002. — (В помощь слушателям ФПК).

⁵ См. аннотированный библиографический указатель: Лаборатория музыкальной семантики / Научная библиотека УГАИ. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Уфа, 2004; 2007.

⁶ Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М., 1976. — С. 61.

⁷ Шаймухаметова Л. Н., Зиляева Г. М. Модификация темы любви как способ раскрытия образа лирического героя в вокальном цикле Э. Денисова «Страдания юности» // Смысловые структуры в музыкальном тексте: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных, УГИИ. — М., 1998. — Вып. 150.

⁸ Подробная информация по этой проблеме содержится в авторской программе: Шаймухаметова Л. Н. Основы музыкального интонирования: программа для фортепианных отде-

лений музыкальных вузов. — 2-е изд. — Уфа, 2003. См. также статью «Семантический анализ в работе исполнителя» в сб.: Музыкальный текст и исполнитель. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2004. — С. 3—16.

⁹ Подобную идею высказывал в своей теоретической концепции С. Савшинский, ссылаясь на известные принципы системы К. Станиславского. Однако многие моменты аналогий с театральной режиссурой остались невостребованными теорией исполнительства и не получили дальнейшего развития.

¹⁰ Информация отражена и обобщена также в авторской программе: Шаймухаметова Л. Н. Современные музыкально-педагогические системы: программа для музыковедческих отделений музыкальных вузов. — Уфа, 2003.

Шаймухаметова Людмила Николаевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, зав. Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова



А. В. АЛЕКСАНДРОВА

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

УДК 781.6:789

ПРЕТВОРЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ
СТРУКТУРАЛИЗМА В ПЬЕСЕ ДЛЯ УДАРНЫХ
«ТАИНСТВЕННЫЕ СОПЛЕМЕННОКИ» Б. ТИЩЕНКО

Пьесе «Тайственные соплеменники»¹, написанную Б. Тищенко в 1970 году, следует отнести к ряду произведений, которые созданы в границах уже сложившихся структуралистских традиций второго авангарда (условно датируемого 1946—1968 гг.), представленного именами П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Ноно, Я. Ксенакиса и другими. Основные постулаты этого направления, как известно, обусловлены тем, что композитор сам создает сверхиндивидуализированные формы звукового материала и работы с ним, характеризующиеся безграничной структурированностью всех музыкальных параметров, предельным охватом амплитуды звуковысотности, метроритма, динамики, агогики, артикуляции и т.п., их комплексной взаимосвязью. При этом, по словам П. Булеза, «структурные отношения не определяются раз и навсегда абсолютными критериями, но, напротив, организуются по изменяющимся схемам»².

О феномене техники композиции XX века — явлении по своей природе синтетическом — Л. Берно говорил: «Впервые композитор получил возможность синтезировать различные типы мышления»³. Это явление отражает картину последнего века «и как мир порядка, взаимообусловленности, и как мир разорванных связей, хаоса»⁴. Категории *порядок/хаос*, претворяющиеся в разных аспектах, в том числе, и в технологическом, фигурируют, в частности, у П. Булеза в виде синонимических пар: *порядок/хаос, детерминация/индетерминация, тотальный контроль/неограниченная алеаторика, определенное/неопределенное*⁵, — что составляет одну из основных художественно-эстетических категорий второго авангарда.

Представление о порядке и хаосе — в широком смысле — соотносится с извечной устремленностью человеческого сознания к постижению мира, его пространственных и временных пределов и безграничности. Эта устремленность находится в

русле ощущения баланса между созидательным четким ритмом Вселенной и силами, стремящимися нарушить упорядоченность, ввергнуть ее в небулярное состояние. В данной связи отметим как одно из априорных свойств человеческого мышления, противостоящее разрушительным силам, — потребность упорядочивания явлений. Она обнаруживается в стремлении к классификации, систематизации природных феноменов, материальных объектов, научных истин и т. д., отражается в творческом акте художника.

С другой стороны, направленность сознания к упорядоченности всегда сопряжена еще с одной особенностью человеческого мозга, идущей из области подсознания, — нечеткостью, расплывчатостью мышления (и, соответственно, восприятия). Такая особенность по мере необходимости либо преодолевается рациональными усилиями, либо закономерно придает своеобразие, неповторимые черты многим видам человеческой деятельности. Это явление имеет прямое отношение к области художественного творчества, поскольку искусство по своей природе метафорично. Возможность отойти от четкой логики, затушевать ее, подчас противопоставить ей нечто, не поддающееся определению и формализации, — и составляет своеобразный эстетический феномен.

Художественное творчество по отношению к «универсальному первоэлементу порядка» (выражение Г. Орлова), несмотря на то, что толчком к творческому акту может быть состояние инсайта, рожденное глубинами подсознания, одухотворенно созидательной идеей интеллектуального плана. Оно представляет собой некоторую надстроечную, дополнительную ступень, привнесенную поэтом и обладающую «художественной ценностью нового порядка, особого, необычного и потому выражающего нечто добавочное» [5, с. 17].

Поэтому облики порядка, возможности его воплощения и обнаружения, а также соотношенность

с разной степенью неупорядоченности в художественном творчестве, многогранны.

Музыкальные процессы, не отделимые от временной природы, неизбежно связаны с пространственно-логическими формами⁶, находящими свое воплощение в импульсе движения, передающем звуковой след, звуковой рисунок, звуковые структуры через особое графическое выражение — визуальные аналоги. Это может быть и простейшая нева, сочетающая в своей символике содержательность знака, его структурную сторону (восходящие, нисходящие, кругообразные и другие линии, отвечающие в геометрическом смысле вертикальному, горизонтальному, диагональному направлениям, их комбинациям), и объемнейшая партитура музыки XX века с ее многомерными концептуальными, структурно-логическими задачами, сложнейшим переплетением звуковых линий. В этом смысле небезынтересно высказывание Л. Витгенштейна: «Граммфонная пластинка, музыкальная мысль, партитура, звуковая волна... все они имеют общую логическую структуру» [3, с. 45].

Вторая половина XX века выдвинула еще одну форму интеллектуального порядка, логика которого претворяется через призму математики в качестве нового средства выразительности («Последнее прибежище организующей силы интеллекта» [7, с. 376]). Для создания музыки композиторы применяют математический аппарат теории множеств, вероятностный подход (стохастический метод Я. Ксенакиса), цепи Маркова, алгебру Буля и т.д., включают в процесс компьютерное моделирование. Показателен музыкально-архитектурный опыт Я. Ксенакиса, основанный на идее логического визуального и слухового тождества, претворившего расчеты и графики музыки «Метастазиса» в проект павильона фирмы «Philips» для Всемирной выставки в Брюсселе. В основе другого его произведения «Nomos Alpha» для виолончели соло лежит математическая теория групп, связанная с геометрическим движением — эффектом вращения октаэдра, вершины которого символизируют набор различных комбинаций звуковых параметров (длительности, звуковысоты, тембра, интенсивности)⁷.

В подобном смысле представляет интерес композиционный опыт Б. Тищенко, осуществленный в Пьесе для ударных «Таинственные соплеменники» (пример № 1). Автор снабдил произведение подробным комментарием. Добавим, что в устном высказывании⁸ композитор уточнил его «жанр»: это «музыкально-математическая шутка для ударных и секундомера». Сочиненная как композици-

онный этюд, а также как пособие для исполнителей-ударников, помогающее через создание жестких дисциплинарных условий овладеть техникой счета и звукоизвлечения, пьеса заключает в себе оригинальную и вполне глубокую интеллектуально-содержательную мотивацию, превышающую задачи, предписанные жанру «шутки».

Математические изыскания композитора сознательно направлены к логическому парадоксу — избеганию их обнаружения, сокрытию предустановленного порядка. Произведение должно привлечь внимание не стройностью и логикой звучания, а неувимостью порядка, производить впечатление неупорядоченного движения, о чем пишет сам автор и о чем красноречиво говорит название пьесы. Пьесу Б. Тищенко «Таинственные соплеменники» можно считать идеальной иллюстрацией сочетания перечисленных качеств, поставленных композитором как самоцель.

В комментарии к пьесе Б. Тищенко постулирует свои положения следующим образом: «Композиционной задачей этой пьесы является установление *точного порядка*, долженствующего создать впечатление *несистематизированного чередования* [курсив мой. — Л. А.], — порядка, имеющего свойство «незаметности для слуха и глаза». Подчеркивая объективность логических оснований пьесы и свою роль в процессе упорядочивания звукового материала, композитор именуется «составителем».

Какого рода порядок выстраивает композитор-составитель в своем произведении? Это — всевозможное распределение во времени 24-х звуковысотных образований, или, как он пишет, «использование всех неповторяющихся временных промежутков от 1 секунды до 23 секунд» между 24-мя звуковыми структурами. Каждая из них состоит из четырех разновысотных элементов-звуков, производных от *структуры-серии* с порядковым номером 24, звучащей в начале пьесы и являющейся отправной точкой, с которой начинается отсчет времени. Из объяснительной *схемы 1* (см. приложение), составленной композитором, видно, что звуковысотные структуры образованы «систематическим способом ближайших замен», иными словами, путем последовательных перестановок 3-х звуков внутри замкнутого основания при стабильности исходного тона. В итоге от каждого звука структуры образуется по 6 вариантов-комбинаций (3!). В числовом выражении это показано столбцами:

1234	2134	3124	4123
1243	2143	3142	4132
1423	2314	3214	4213
1432	2341	3241	4231
1324	2413	3412	4312
1342	2431	3421	4321

В целом же, количество звуковых структур составляет 24 (4!), каждой из них композитор придает порядковый номер, что важно в дальнейшей работе при организации пространства и времени.

Каждая структура имеет свою простейшую зеркально упорядоченную пару-ракоход (1—24, 2—18, 3—16, 4—10, 5—22, 6—12, 7—23, 8—17, 9—20, 11—14, 13—21, 15—19), возникают и другие преобразования симметрии, которые будут прослежены далее при установлении родства ячеек графическим способом. Ритмическое оформление структур здесь однозначно просто: это четверть, которой предшествует форшлаг-триоль. По условию композитора, «форшлаг занимает время от предыдущей доли и в расчет времени не входит. Четверть входит в счет наравне с паузами (кроме последнего такта)».

Однако в самом произведении композитор не использует визуально определяемые формы симметрий за исключением пары, состоящей из первой и последней структур. Напротив, путем комбинаторных преобразований он предельно вуалирует как порядок перестановок звуков, так и упорядоченность и родство звуковых ячеек, вплотную подводя к той грани, за которой закономерно начинается хаос (что равнозначно «интонационному порядку, долженствующему создать впечатление несистематизированного чередования»). Создается впечатление рассыпанной звуковой мозаики на основе замкнутой системы.

Итак, главная задача композитора — *поставить в ракоходное соответствие пространство* (звуковысотные структуры с определенным порядковым номером) и *время* (количество секунд в паузе) через их общую абстракцию — *число*.

Временной порядок, выбранный композитором-«составителем», нацелен на необходимость «избегать легко обнаруживаемую закономерность в чередовании пауз». Количество вариантов различного рода числовых порядков безгранично. В основу своего порядка Б. Тищенко кладет натуральный ряд чисел от 1 до 23, который образует три группы:

а) простые числа: 1, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23 (общий делитель — единица)⁹;

б) четные: 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22 (общий делитель — два);

в) нечетные составные: 9, 15, 21 (общий делитель — три).

Между группами образуется взаимосвязь (см. схему 2, составленную композитором): каждому из простых чисел по вертикали отвечает число из ряда четных по горизонтали (порядок I). При этом простые числа являются порядковым номером временной паузы, выраженной четными числами. Четные числа группируются своеобразно: в первом ряду по горизонтали стоят числа 4, 8, 16 (наименьший делитель 2); во втором ряду — 6, 12, 18 (наименьший делитель 3); в третьем — 10, 20 (наименьший делитель 5); в четвертом ряду — 14 (наименьший делитель 7); в пятом ряду — 22 (наименьший делитель 11). Выстраивается последовательность чисел (I порядок; направление в схеме 2 помечено стрелками): 4, 6, 10, 14, 22, 8, 12, 20, 16, 18. Затем ряды функционально меняются местами: четный ряд становится порядковым, простой — временным (порядок II). При этом больший номер порядка (23) соответствует меньшему временному значению (4). Образующийся числовой ряд II как бы раздвигает числовой ряд I, вклинивая простые числа. Распределение чисел см. в схеме 3:

В схеме 2, предпосланной автором, отчетливо видна графическая симметрия «движения» чисел, подчеркивающая закономерность избранного способа, незаметную, однако, в реальном результате. Оставшиеся три числа (9, 15, 21) композитор-составитель соотносит перекрестно: 9-е место в ряду чисел занимает число 21, 15-е место — число 15, 21-е — 9, что представляет собой симметричное соответствие, но в целом способствует еще большему эффекту несистематичности общего ряда.

В итоге складывается следующий ряд чисел, символизирующий время пауз между звуковыми ячейками: 4", 6", 10", 23", 14", 19", 22", 7", 21", 17", 8", 5", 12", 13", 15", 2", 20", 1", 16", 3", 9", 11", 18", равный 4' 36" (помечено автором в нотах, приведенных в примере № 1).

Звуковая мозаика пьесы, производящая впечатление алеаторической, но на самом деле таковой не являющаяся (композитор в комментарии пишет об отказе от применения принципа игральной кости), есть результат *ракоходного соответствия времени пауз и порядкового номера звуковой ячейки* («лишняя» 24-я фигура является отправной точкой, с нее начинается отсчет времени). Таким способом создается упорядоченная последовательность пространственных звуковых структур с номерами [24] 18, 11, 9, 3, 16, 1, 20, 2, 15, 13, 12, 5, 8, 17, 21, 7, 22, 19, 14, 23, 10, 6, 4, обратная временной: 4", 6", 10", 23", 14", 19", 22", 7", 21", 17", 8", 5", 12", 13", 15", 2", 20", 1",

16", 3", 9", 11", 18", — что в целом является претворением главного принципа «интегрального сериализма» (П. Булез). По словам Б. Тищенко, «этот поликонструктивный прием делает общее построение каноном в противодвижении».

Помимо ракоходного соответствия времени-пауз и пространства-структур — как главной композиционной задачи, — в произведении имеется еще один достаточно сложный пласт *упорядоченности*. В предпосланной программе закономерности этого пласта композитором подробно не поясняются, однако название пьесы — «Таинственные соплеменники» — настраивает на дальнейшие поиски. Эти закономерности проявляются в сфере *звуковысотности*, которая обнаруживает свой собственный сокрытый комбинаторный порядок при *геометрической интерпретации* и соответствующей перегруппировке ячеек. Загадочный ореол таинственных связей «соплеменников» рассеивается при их воплощении в графике пространства.

Прежде чем приступить к геометрической расшифровке форм звуковысотного порядка, уточним, что, по замыслу автора, пьеса предназначена для 4-х разновысотных том-томов, 4-х бонгов либо 4-х темпль-блоков и тому подобных комбинаций близких по тембру ударных инструментов. Как известно, все они не имеют определенной высоты звука. Звуковысотная соотношенность элементов, выбранная композитором, при их достаточно *размытом* характере, условно ориентирована в исходной структуре на две кварты на расстоянии терции. Эта соотношенность имеет значение не только для чисто технического различения звуков четырех используемых инструментов, но и для показа комбинаторных возможностей звукового материала в сочетании с временными задачами.

Художественный эффект такого сочетания с его предусмотренной «размытостью» нацелен на создание характера некоторой неразрешенной загадочности с завуалированными родственными связями «соплеменников». Истинные же отношения можно раскрыть, апеллируя к *идеальной модели звучания с определенными высотами* и, соответственно, с ориентацией на какой-либо ключ (примем условно басовый). Звуковые варианты исходной интервальной конструкции *g-c-e-a* (схема 2) обретают наглядное «материальное» выражение в декартовой системе координат¹⁰.

На *рисунке 1* по оси абсцисс (*X*) располагаются временные промежутки, по оси ординат (*Y*) — точки-высоты в диатонической шкале. Точки-вершины углов фигур находятся с помощью квадратной координационной сетки на пересечении перпенди-

куляров к осям *X* и *Y*, восстановленных в соответствующих точках высотных и временных параметров. При этом соблюдается направление движения от исходной точки — вверх и вниз. Временные промежутки определены одномерно. Они соответствуют метрическим условиям однотипного по исполнению форшлага (составляющей части целостной звуковой структуры). Соотношение звукового модуля и модуля времени составляет 1:4, что определено наиболее оптимальными условиями для построения пространственных геометрических фигур (добавим, что в целях экономии места на графиках и в условиях соблюдения мерности временных пропорций при определении точек-звуков не учитывается время паузирования). При соединении точек прямыми линиями образуются четырехугольные фигуры, обладающие всеми признаками *косого параллелограмма*. Косой параллелограмм следует считать *обобщенной логической фигурой*, поскольку движение звуковых линий необходимо просматривать не по замкнутому периметру, а по временной последовательности появления точек-звуков. В реальном звучании это поступательное движение направлено либо только по сторонам, либо по сторонам и диагоналям и образует *разомкнутые* графические структуры.

Длины сторон фигур являются логическим выражением величин интервалов, где исходная интервальная структура *g-c-e-a*¹¹ симметрична, подразумеваемая ось — звук *d* — расположена равноудаленно по отношению к крайним (*g*, *a*) и внутренним (*c*, *e*) звукам структуры. Стороны параллелограммов имеют постоянные интервальные величины, меняется лишь направление (вверх, вниз) при их построении. То же свойство присуще одной из диагоналей, вторая же — всегда постоянная величина.

Итак, стороны параллелограммов:

g-c (кварта); *e-a* (кварта); *g-e* (секста); *c-a* (секста);

c-g (кварта ↓); *a-e* (кварта ↓); *e-g* (секста ↓); *a-c* (секста ↓).

Диагонали:

c-e (терция); *e-c* (терция ↓); *a-g* (нона ↓) — const.

При построении фигур высотный модуль всегда остается неизменной величиной, модуль времени равномерно умножается, определяя длину сторон (что адекватно продленности интервала во времени, но не изменению его величины). Благодаря этому образуются именно *косые параллеле-*

лограммы различных конструкций и площадей, которые составляют две основные группы, каждая из которых, в свою очередь, делится на подгруппы. Основные группы имеют ряд отличительных признаков. Первая из них образует косые параллелограммы на фронтальной плоскости (рис. 2а). Вторая группа параллелограммов расположена в двух плоскостях — фронтальной и наклонной, находящихся под некоторым углом друг к другу, благодаря чему параллелограммы приобретают согнутую по одной из диагоналей под соответствующим углом форму. Разворот этой формы на фронтальную плоскость выявляет исходную конструкцию косого параллелограмма (рис. 3а)¹².

Каждая из двух групп параллелограммов делится на четыре подгруппы, которые на графиках имеют соответствующий порядковый номер от I до VIII. Индексом при нем обозначен номер по порядку, данному на нотной схеме 1. Композиция групп на графиках обусловлена характером преобразований, представленных в наиболее компактном и визуальном охватываемом виде.

Итак, два верхних ряда графика (рис. 1а и 1б) обнаруживают косые параллелограммы: V_{22} , V_5 , I_{24} , I_1 , VII_8 , VII_{17} , $VIII_{11}$, $VIII_{14}$. Все они имеют центр симметрии — звук-точку d , расположенную на пересечении диагоналей $c-e$ (\uparrow) или $e-c$ (\downarrow) и $a-g$ (\downarrow). Каждая пара фигур соответствующей подгруппы представляет собой параллелограммы, имеющие ориентацию, противоположную центральной зеркально-осевой симметрии 2-го порядка относительно вертикальной оси θY . В этой группе образуется четыре пары зеркально-симметричных параллелограммов: $V_{22}-V_5$, $I_{24}-I_1$, VII_8-VII_{17} , $VIII_{11}-VIII_{14}$.

Построение зеркально-осевой симметрии 3, 4-го порядков оказывается невозможным в связи с тем, что возникает необходимость привлечения звуковысот, не входящих в заданную структуру $g-c-e-a$.

Родство параллелограммов, имеющих различную конфигурацию, объяснимо при размещении фигур в одной системе координат (рис. 2а). Здесь обнаруживается единая для всех фигур собственная ось, проходящая через пересечение диагоналей в точке d . Более того, общее для всех параллелограммов соотношение сторон по модулю времени (легко обнаруживаемое с помощью координатной сетки) равно 1:2, а соотношение диагоналей по модулю времени равно 3:1. Соотноше-

ние сторон по модулю звуковысот для параллелограммов $VIII_{11}$ и V_5 составляет 5:3, для параллелограммов VII_{17} и I_1 оно равно 3:5. Соотношение диагоналей по модулю высот для параллелограммов $VIII_{11}$ и VII_{17} составляет 2:8, для V_5 и I_1 — 8:2, обнаруживая «перекрестное» отношение обеих групп. Примечательно, что числовые показатели выстраиваются в ряд Фибоначчи 1:2:3:5:8, а общий числовой показатель для каждого параллелограмма составляет 19.

Родство фигур определяется и по другим параметрам. Так, параллелограммы $VIII_{11}$ и V_5 имеют равные стороны, длина которых определяется модулем времени [$ca = ge$ ($VIII_{11}$) = $ge = ca$ (V_5); $ae = cg$ ($VIII_{11}$) = $ea = gc$ (V_5)], однако две пары из них [$ae = cg$ ($VIII_{11}$) и $ea = gc$ (V_5)] имеют противоположную направленность. Та же закономерность обнаруживается в соотношении фигур VII_{17} и I_1 .

Родственная связь параллелограммов $VIII_{11}$ и VII_{17} наблюдается по равенству диагоналей [ag ($VIII_{11}$) = ag (VII_{17}), ce ($VIII_{11}$) = ec (VII_{17})], но одна пара из них имеет противоположную направленность [ce ($VIII_{11}$) и ec (VII_{17})]. То же свойство отмечается и в соотношении фигур V_5 и I_1 (рис. 2а).

Еще одна закономерная связь обнаруживается в геометрическом родстве фигур — параллелограммов $VIII_{11}$ и V_5 , VII_{17} и I_1 , возникающая при параллельном проектировании — афинном преобразовании (косое сжатие) — относительно декартовой системы координат (рис. 2б). Для наглядного объяснения необходимо совместить по одной из сторон параллелограмма $VIII_{11}$ и V_5 , VII_{17} и I_1 (рис. 2а), для чего следует произвести преобразование сдвига для V_5 и I_1 . В музыкальном смысле — это транспозиция ячейки $g-e-c-a$ (схема 1) с центром d в структуру $c-a-f-d$ с центром $g-V_5$ (рис. 2б), которая отсутствует в исходном наборе; та же вспомогательная процедура осуществляется и для I_1 — рисунки 2а и 2в¹³.

Таким образом, параллелограмм $VIII_{11}$, представляющий собой геометрический образ параллелограмма V_5 , и параллелограмм VII_{17} , являющийся образом параллелограмма I_1 , получены в результате афинного преобразования.

Вторая группа фигур охватывает средний и нижний ряды графика (рис. 1), расположенные вдоль оси θX . Эта группа состоит из четырех подгрупп, представленных косыми параллелограмма-

ми, имеющими сгиб по диагонали ag . Каждая разновидность образует собственную группу ориентированных фигур с центральной зеркально-осевой симметрией 2, 3, 4-го порядков относительно системы координат.

Итак, последовательное расположение подгрупп на графике (рис. 1а, 1б):

Π_{23}	Π_7	Π_2	Π_{18}
VI_{21}	VI_{13}	VI_6	VI_{12}
IV_{19}	IV_{15}	IV_4	IV_{10}
III_{16}	III_3	III_9	III_{20}

Построение зеркально-осевых симметрий 3, 4-го порядков относительно системы координат становится возможным благодаря *сгибу по диагонали ag* . Вторая группа параллелограммов более сложна, чем первая, поскольку для доказательства принадлежности фигур к данному классу требуется *разворот* каждой из них по *диагонали ag* , что связано с изменением временных условий: вектор времени при проецировании точки вершины полуфигуры переходит как бы из обратного направления в прямое.

Для того, чтобы представить эту группу фигур в развернутом виде, необходимо из точки g диагонали ag (для всех фигур) провести дугу радиуса, равного стороне параллелограмма до пересечения с временной осью, восстановленной из точки $x = 3$ (для Π_{18} и VI_{12} , IV_{10} и III_{16}) (рис. 3а). Полученные точки c_1 и e_1 соединяются с точками a и g диагоналей ag . Таким образом выстраиваются косые параллелограммы Π_{18} и VI_{12} , IV_{10} и III_{16} , составляющие две подгруппы второй группы с центрами симметрии на пересечении диагоналей в точках d^{14} .

Эти фигуры являются *виртуальными* конструкциями, построение которых необходимо для математического доказательства интонационного равенства и, соответственно, родства звуковых структур, продленных во времени, логически адекватных геометрическим фигурам.

Соотношение показателей звуковысот для этой группы фигур остается тем же, что и для первой группы — 3:5 [Π_{18} , III_{16}], 5:3 [VI_{12} , IV_{10}]. Соотношение сторон по модулю времени составляет 1:3 для первой подгруппы [III_8 , VI_{12}] и 2:3 для второй подгруппы [IV_{10} , III_{16}]. Соотношение диагоналей для второй группы параллелограммов составляет по модулю высот 2:8, по модулю времени для фигур Π_{18} и VI_{12} равно 4:2, для фигур IV_{10} и III_{16} — 5:1. Общий числовой показатель для

каждого из параллелограммов первой подгруппы равен 28, для второй подгруппы — 29. Во второй подгруппе [IV_{10} и III_{16}] числовые показатели так же, как и в первой группе фигур, выстраиваются в ряд Фибоначчи 1:2:3:5:8.

Параллелограммы второй группы так же, как и параллелограммы первой группы, обнаруживают *проективное равенство при аффинном косом сжатии* относительно оси OX . При этом параллелограмм IV_{10} , принадлежащий второй подгруппе, становится геометрическим образом параллелограмма VI_{12} первой подгруппы и наоборот (рис. 3б), а параллелограмм III_{16} , принадлежащий второй подгруппе, — геометрическим образом параллелограмма Π_{18} первой подгруппы и наоборот (рис. 3в). Но в отличие от параллельного проектирования, осуществляемого в первой группе, здесь нет необходимости преобразования сдвига, так как соответствующие стороны параллелограммов располагаются на единой высоте и, следовательно, совместимы. На рисунках 3б и 3в показано аффинное преобразование параллелограммов второй группы, имеющих сгиб по диагонали, — в развернутом виде.

Стабильность звуковысотного фактора для обеих групп фигур приводит к тому, что между ними образуется родственная связь. При этом параллелограмм VIII_{11} первой группы оказывается прямым «родственником» параллелограммов VI_{12} и IV_{10} второй группы, в которых последовательно по отношению к исходной фигуре увеличиваются длины обеих сторон (что в музыкальном смысле адекватно увеличению времени звучания интонационной структуры). В соотношении параллелограмма VII_{17} первой группы и параллелограммов Π_{18} и III_{16} второй группы обнаруживается та же *прямая* родственная связь «соплеменников», обусловленная последовательным увеличением обеих сторон. В соотношении параллелограммов V_5 первой группы и VI_{12} , IV_{10} второй группы также наблюдается последовательное увеличение длин обеих сторон. Но это преобразование сопряжено с изменением ориентации двух параллельных сторон на *противоположную*: ge_1 (IV_{10}) $\parallel ge$ (V_5), ca (IV_{10}) $\parallel ca$ (V_5); но ae (IV_{10}) и ea (V_5), а также cg (IV_{10}) и gc (V_5) — противоположны.

Та же родственная связь с последовательным увеличением длин обеих сторон и с неполным изменением ориентации обнаруживается в соотношении фигур I_1 и Π_{18} , I_1 и III_{16} .

Итак, родство геометрических фигур — группы косых параллелограммов, являющихся логическим выражением звуковысотных струк-

тур, обнаруживается в различных математических аспектах: числовых пропорций, зеркально-симметричных преобразований, проективного равенства.

Результаты предпринятого опыта работы со звуковым материалом Пьесы «Таинственные соплеменники» Б. Тищенко удивительным образом перекликаются с мыслями Я. Ксенакиса, высказанными им в одном из интервью: «Вращение прямоугольника [как одной из форм параллелограмма. — Л. А.] или мелодии — это группы трансформаций. А теория групп, по сути, занимается симметрией вплоть до самых малых частиц — только таким путем их можно идентифицировать» [4, с. 8].

Таким образом, геометрическая интерпретация, выявляющая симметричный рисунок звуковысотных структур, — это одна из возможных форм работы со звуковым материалом. Она нацелена на построение некоторой идеальной модели, которая помогла выявить *глубинную упорядоченность* исходного звукового материала. Созданная таким способом модель, канонически сопряженная с просчитанным ритмом пауз, характери-

зуется универсальным порядком и настолько жестким регламентом его проявления, сокрытом в геометрических движениях, что пребывает на грани «приумножения сущностей сверх необходимого» (Оккам). Эта модель соотносится с творческим результатом как со своеобразным *fuzzy-sets* — «нечетким множеством», долженствующим произвести эффект несистематизированности выразительных средств композиции, в конечном итоге — хаоса.

Итак, приоткрыв некоторую часть завесы «таинственности», «выражающей нечто добавочное» с помощью графических форм, можно предположить, что остаются нераскрытыми другие ее «лабиринты»¹⁵. Возможно, продолжения и не требуется... По мысли П. Булеза, через «тайну» звуковой объект устремлен к искусству, становится искусством, а «тайна» композиции делает мастерство художника «элегантным»¹⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рукопись. Приводится ниже по автографу из работы С. М. Петрикова: [8, с. 31—40].

² Цит. по: [11, с. 614].

³ Цит. по: [11, с. 20].

⁴ Там же, с. 14.

⁵ Сведения приводятся по: [9, с. 68].

⁶ «Бесспорно, что время и пространство отдельно в природе не встречаются, они неразделимы. Мы не знаем ни одного явления, которое не занимало бы части пространства и времени» [2, с. 112]. С другой стороны, музыкальное пространство — психологическая форма «западного ума». Оно «представляет собой специфически западную проблему <...> Оно не существует в моноидных музыкальных культурах [Востока. — Л. А.], в доставляемом ими опыте просветления, освобождения из темноты эго, восстановления духовной ценности» [7, с. 377].

⁷ Сведения приводятся по: [10, с. 148—150].

⁸ В беседе с А. П. Милкой 9.05. 2007 г.

⁹ Этот ряд простых чисел называется «решетом Эратосфена». Он состоит из «первичных и несоставных, просеянных с помощью решета» чисел, которые «не имеют никакой другой меры, кроме единицы» [6, с. 35].

¹⁰ Декартова система координат применяется в: [12], [1].

¹¹ Здесь и дальше буквенные обозначения звуковысот соответствуют принятым буквенным геометрическим обозначениям фигур; звуковысотные точки соответствуют вершинам

углов параллелограммов, например, звуковысота *c* является вершиной угла *acd* параллелограмма *acde*.

¹² Это не сопоставимо с булезовским «прямым/изогнутым» пространством, поскольку понятие «изогнутости» у П. Булеза предполагает транспозиционное перемещение созвучий по определенному модулю-интервалу, способствующее возникновению «мультиплицированных частот».

¹³ Привлечение иных звуковых структур во вспомогательных целях, а также построение других *виртуальных* вариантов для заданного звукового набора, например, фигуры *sesja* (рис. 2б), образованной параллельным проектированием, — это отдельная задача, которая открывает некоторое новое поле возможностей.

¹⁴ Разворот осуществим также с помощью компьютерного графического моделирования, при котором данные фигуры могут преобразовываться в разных плоскостях, не расслаиваясь по качеству и целостности и сохраняя инвариантное математическое выражение.

¹⁵ В данной статье решены далеко не все задачи, связанные с построением фигур, их вариантов, выводящих за пределы заданных звуковых структур. Сюда не вошло установление длин сторон и величин углов фигур, их соотношение, вычисление величин углов наклона проективных плоскостей, построение иных гипотетических вариантов, доказывающих родство фигур не только по соотношению сторон и диагоналей, но и по другим параметрам. Не нашло места формализованное выражение этих связей. Это приводит к следующему уровню абстракции, что при необходимости может составить цель будущих разработок.

¹⁶ Цит. по: [9, с. 17].

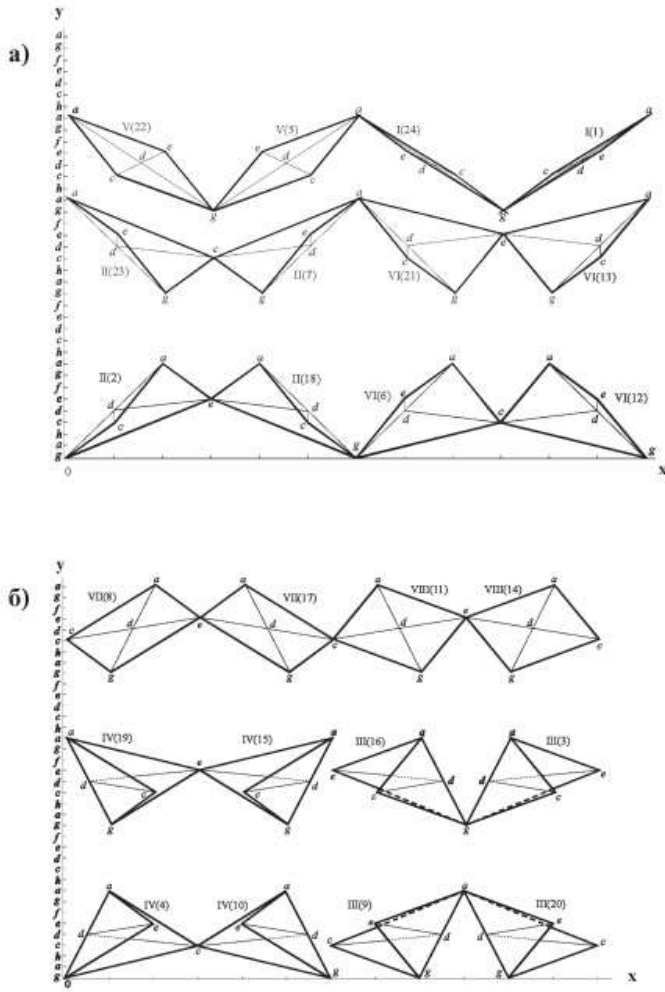


Рис. 1

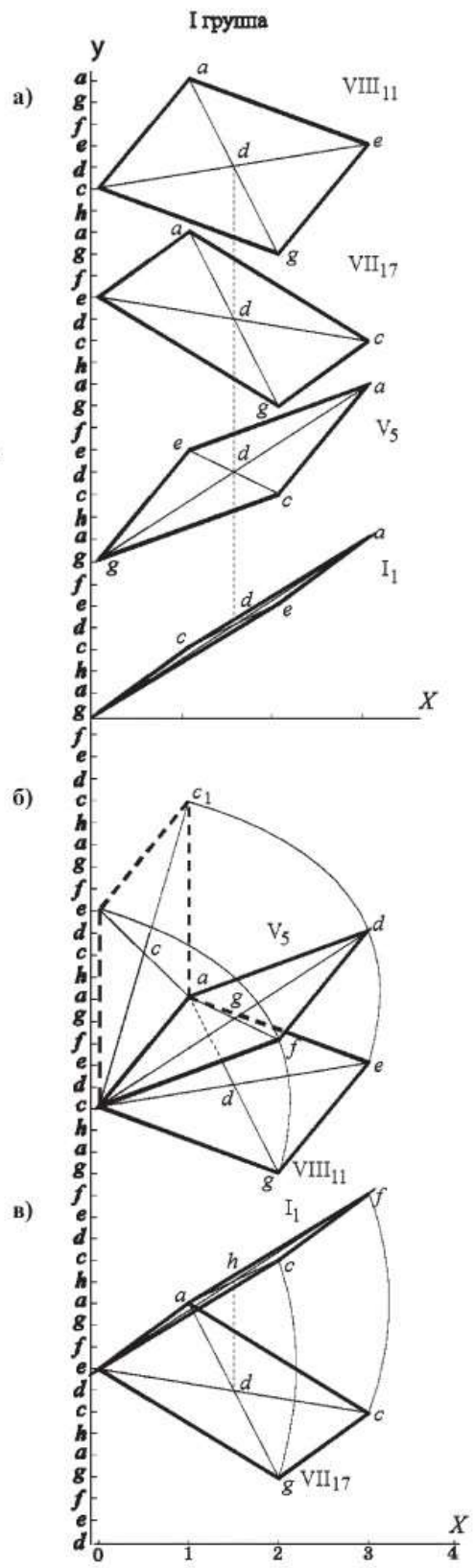


Рис. 2

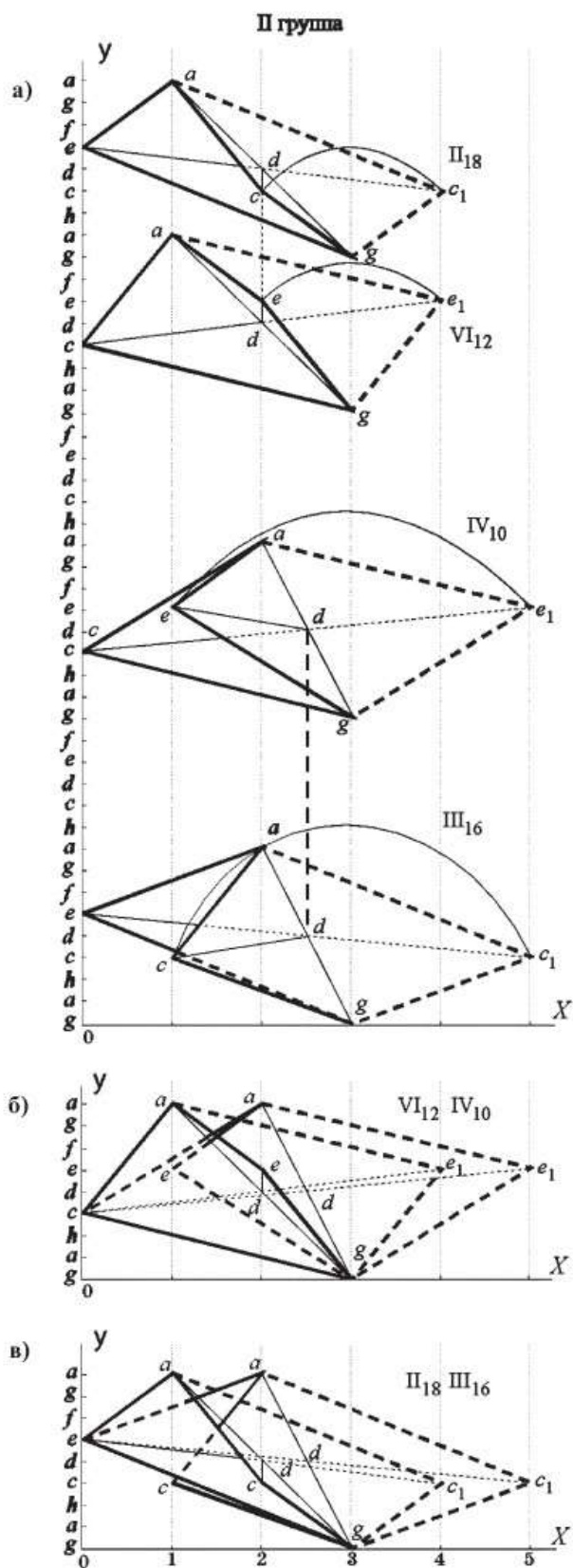


Рис. 3

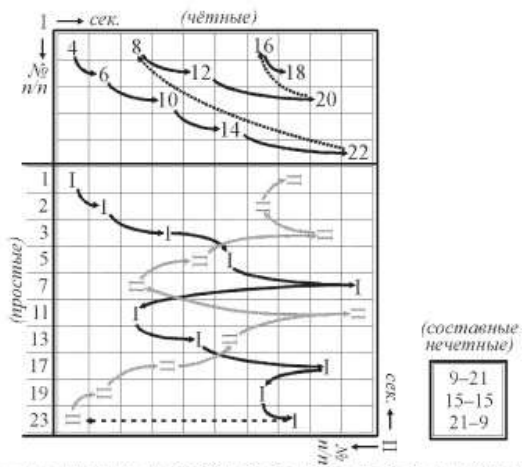
Пример № 1



Схема 1



Схема 2



(сек. 4, 6, 10, 23, 14, 19, 22, 7, 21, 17, 8, 5, 12, 13, 15, 2, 20, 1, 16, 3, 9, 11, 18)

Схема 3

I	4	6	10	14	22		8	12		20	16		18		
II			23	19	7	21	17	5	13	15	2	1	3	9	11
№ п/п		4	6	8	9	10	12	14	15	16	18	20	21	22	

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Л. В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект. — Новосибирск, 1995. — 372 с.
2. Вернадский В. И. Принцип симметрии: из рукописного наследия В. И. Вернадского // Вопросы философии. — 1966. — № 12. — С. 101—112.
3. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат: [пер. с нем]. — М.: Изд-во иностр. лит., 1958. — 133 с.
4. Ксенакис Я. Музыка и наука // XX век. Зарубежная музыка: очерки, документы. — М., 2000. — Вып.3. — С. 206—212.
5. Мюнх Г. Беспредметное искусство — ошибка против логики: [пер. с нем]. — М.: Сов. художник, 1965. — 283 с.
6. Никомах Гераский. Введение в арифметику / пер., вступит. ст., коммент. А. И. Щетникова. — Новосибирск: АНТ, 2006. — 100 с.

7. Орлов Г. Древо музыки. — Вашингтон: Frager & Co; СПб.: Сов. композитор, 1992. — 408 с.
8. Петриков С. М. Индивидуальное композиционное мышление в систематизированных документах (архивные и нотные материалы Б. Тищенко: черновики, неизданная рукопись, нотные примеры). — СПб., 1992. — 105 с.
9. Петрусева Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. — М.; Пермь: Реал, 2002. — 350 с.
10. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. — М.: Музыка, 1992. — 229 с.
11. Теория современной композиции. — М.: Музыка, 2005. — 624 с.
12. Тимофеев Н. А. Превращаемость простых канонов строгого письма. — М.: Сов. композитор, 1981. — 135 с.

Александрова Людмила Викторовна
 доктор искусствоведения, профессор
 Новосибирской государственной консерватории
 (академии) им. М. И. Глинки



Н. В. ДЕВУЦКАЯ

Воронежская государственная академия искусств

УДК 781.68.072

**ОПЫТ АНАЛИЗА
И СОДЕРЖАТЕЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
СЕРИЙНЫХ СТРУКТУР**

Серийность как техника композиции прочно укоренилась в музыкальной практике минувшего столетия. Полноценное же научно-теоретическое осмысление этого сложного и относительно нового для многовекового мира музыки явления, по всей вероятности, потребует еще значительного исторического времени.

Одно из перспективных направлений изучения серийного феномена видится в исследовании семантических мотиваций-предпосылок решения тех или иных технических задач композиции. Удачный аналитический прорыв в эту сферу способен, как кажется, установить если не основной, то, по крайней мере, дополнительный канал связи между субъектами виртуальной коммуникативной цепи: автор — исполнитель — слушатель.

Такая связь особенно хрупка, а подчас даже проблематична, когда речь идет о восприятии именно серийных опусов. Объясняется это чрезвычайной самобытностью серийного письма, код которого, в отличие, скажем, от тонального, не воспринимается нами спонтанно, то есть на уровне генетически предопределенного подсознания. Понимание языка, радикально отличающегося от привычного, требует коренной интеллектуально-психологической перестройки и длительной стилевой адаптации. На пути к его постижению необходимо усвоить, в первую очередь, множество особенностей и закономерностей морфологического и синтаксического порядка.

Эта задача трудна сама по себе, поскольку серийная высотная организация нередко раскрывается как многоярусная иерархическая система особых объектов: интервальных групп, сегментов, рядов, 12-тоновых серий и супергрупп. Любой из перечисленных объектов наделен потенциалом внутреннего преобразования, то есть способен трансформироваться в родственные организмы, модифицирующие тот или иной параметр исходной структуры, скажем, ее звуковой состав, интер-

вальный спектр, пространственную проекцию, тип фактурного размещения. Использование поливариантных форм взаимодействия серийных объектов между собой позволяет далее выстраивать одно- и многоколейные серийные диспозиции, подчас весьма замысловатые и экзотичные.

В конечном счете формируется специфически серийный план сочинения, аналогичный гармоническому каркасу тональной музыки. Как правило, серийный план тотально контролирует звуковысотную ипостась всех музыкальных событий, тем самым предопределяя их имманентную значимость, мотивацию их последовательного становления и логику общего развития. Таким образом, аналитическая реконструкция серийного плана композиции представляется неперменным атрибутом ее семантического исследования-описания.

В таком исследовании нельзя, конечно, исходить из познания лишь звуковысотной стороны, которая, наряду с иными организациями (ритма, динамики, тембра, фактуры, фразировки, формы, жанра) включена в глобальный контекст бытия музыкального произведения как одна, пусть и самая важная, из его составных частей. Кроме того, в процесс образно-смысловой интеграции могут вовлекаться и немзыкальные факторы. Особый приоритет здесь, безусловно, принадлежит авторскому слову. Однако, даже при наличии такового, следует быть крайне осторожным в его истолковании. Вольный или невольный намек, «подсказка» автора являются лишь поводом для нахождения аналитиком оптимальной семантической концепции, адекватной структурному алгоритму композиции. Не стоит забывать о том, что музыка — самодостаточный объект художественного восприятия. Ее содержательная сфера особенно тонка и несубстанциональна. А в серийных объектах эти ее свойства в высшей степени эфемерны.

Осознавая вполне, сколь непросто и ответственно поиск их музыкально-семантических интерпретаций, предлагаем, тем не менее, два аналитических очерка, осуществляющих попытку такого поиска. Первый из них посвящен одной из пьес пятого опуса Веберна, второй — начальной части кантаты Булеза «Солнце вод».

О ПЬЕСЕ № 4 ИЗ КВАРТЕТНОГО ЦИКЛА ОП. 5 А. ВЕБЕРНА

В пятичастном квартетном цикле названного опуса интересующая нас пьеса занимает место второго Адажио (пример № 1).

Тринадцать тактов сосредоточенно звучащей тишины, обрамленной безмолвием продолжительных пауз, отчетливо делятся на внушительный ряд фактурно-композиционных разделов: *a* — сонорный эпизод (т. 1 — т. 2), *b* — фугато (т. 3 — т. 4), *c* — канон (т. 5 — т. 6), *d* — монодия (т. 6), *e* — гомофонный эпизод на двойной педали (т. 7 — т. 9), *d*₁ — транспозиция монодии (т. 10), *c b a* — реминисценции ранее звучащих разделов, но как бы в обратном порядке (т. 11 — т. 12), *d*₂ — вторая транспозиция монодии (т. 13).

Возможно, именно в этой музыке мы впервые сталкиваемся с особым измерением высотно-интонационного пространства — с системой серийных объектов, которые нельзя свести к привычным компонентам музыкальной речи: мелодической линии, мотиву, фразе, аккорду, гармоническому обороту, фигурации и т. д. С помощью нового измерения осуществляется тотальный контроль за всеми «событиями» высотного порядка. В их дедуктивно выверенной взаимозависимости проявляется глубоко продуманная и прочувствованная система новой звукоорганизации.

Высотно-серийное устройство пьесы характеризует ряд особенностей:

1) серийные объекты различаются по протяженности (от трех до семи тонов);

2) все они, так или иначе, подчиняются единому структурному алгоритму — строгой интервальной прогрессии (или регрессии в ракоходах), что позволяет говорить об их особой структурной изоморфии;

3) серийные организмы делятся на два класса, в зависимости от развертывания в них интервальной прогрессии — или в одном направлении (например, *es-e-fis*), или в порядке регулярного чередования двух направлений (*fis-g-f*); первую разновидность прогрессии назовем линейной, а вторую — ломаной;

4) все серийные объекты выводятся один из другого, подчиняясь определенным композиционным дедукциям.

Каждый из перечисленных выше разделов композиции обладает индивидуальной спецификой серийного развития, что и будет показано далее.

В сонорном эпизоде (т. 1—2) экспонируются три ряда с интервалами: 1) 4—5—6—7 (четыре проведения), 2) 3—4—5—6 (два проведения), 3) 1—2 (одно проведение) (пример № 2).

Подчеркнем, что во всех трех рядах «живет» единый генетический код (интервальная прогрессия), объединяющий их в некое семейство. Вместе с тем, необходимо констатировать и различия: 1) по количеству элементов (три или пять тонов); 2) по интервальному спектру (полутон-тон; от малой терции к тритону; от большой терции к квинте); 3) по типу развертывания прогрессии: пятизвучные движутся ломано, трехзвучный — линейно; 4) по количеству употреблений, позволяющему установить как бы рейтинг серийных групп соответственно геометрической прогрессии: 1—2—4.

Приведенные отличия позволяют каждому ряду присвоить свои определения: ряд 4—5—6—7 в силу наибольших числовых показателей интервального спектра назовем «широким» (его коренной признак — наличие квинты), ряд 3—4—5—6 — «средним» (его характеризует малая терция), ряд 1—2 — «малым» (его состав ограничен секундами).

Приведем серийную расшифровку фугато (пример № 3, т. 3—4).

Фугато посвящено *линейной* трансформации «широкого» ряда (строки «б» и «в»). Его обрамлением служит тот же ряд в ломаной разновидности (строка «а»). Линейная форма «широкого» ряда сопряжена с его частичной редукцией (четыре тона вместо пяти, вследствие чего интервал большой терции отсутствует). Мотивация такой редукции может быть двоякой: во-первых, в конце «полного» ряда образовался бы минорный секстаккорд: *fis-h-f-c-as*, что противоречит общей гармонической стилистике; во-вторых, ряд *fis-h-f-c* в абсолютном измерении интервальных отношений является симметричной конструкцией, позволяющей сформировать компактную систему из четырех «привилегированных» рядов. Особенности (компактность) этой системы заключается в следующем: отстраивая последовательно от каждого звука первоначального ряда (*fis-h-f-c*) его оригинальный и инверсионный варианты, мы получим не восемь, а всего лишь четыре (!) звуковые группы:

fis - h - f - c
 fis - cis - g - c̄
 h - e - b - f
 h - fis - c̄ - f

Именно этими группами Веберн и воспользовался, komponуя фугато. Достоеен внимания и прецедент ротации элементов в группе: *fis-cis-g-c* (строка «в»). В одном из последующих эпизодов ротация сыграет исключительно важную роль. Не забыт в фугато и «малый» ряд (строка «г») — он звучит здесь в ракоходной инверсии. Отметим попутно и звуковую связь на расстоянии между проведениями «малого» ряда: *es-e-fis / e-fis-g*.

Следующий раздел формы — канон (т. 5—6) — полностью посвящен «малому» ряду. Особенность приводимой ниже ракоходной конструкции заключается в том, что линии канона образуются в ней из сцепления «малых» рядов, но не в линейной их разновидности, как это было раньше, а в ломаной: *fis-f-g-fis* (пример № 4).

В монодическом эпизоде (т. 6) проводится «средний» ряд (3—4—5—6) в линейной форме. Однако его структура здесь сознательно вуалируется (пример № 5).

Причина заключается в угрозе стилистического нонсенса (образовании терцовых гармоний), который наступил бы в случае простого следования интервалов от малой терции к тритону: *g-b-d-g-cis* (звуки, за исключением последнего, выстроились в соль-минорное трезвучие). Желая, видимо, избежать этого, Веберн прославляет интервалы прогрессии целым тоном: *g-b-c-e-fis-h-cis-g*. Но здесь его подстерегает еще один «казус»: сквозь первые четыре звука (*g-b-c-e*) проступает малый мажорный терцквартаккорд (!). Веберн устранил и его, начав группу от тона «до», а не от «соль», что оказалось возможным, поскольку она словно замкнута на точке «соль» (это ее первый и последний элементы) и, следовательно, может играть как бы по кругу от любой ноты, в том числе от «до». Трудно не согласиться с естественностью и особым изяществом предпринятой ротации.

Серийная организация гомофонного эпизода (т. 7 — т. 9) складывается из фактурного сплетения двух неполных «средних» рядов. Один из них: *es-c-b-ges-e-h* знаком по предыдущему разделу. Другой: *h-gis-d-b-e-h* примечателен иной интервальной прослойкой — тритоном (пример № 6).

Любопытно, что включение в этом качестве тритона не меняет общий интервальный спектр, присущий «средним» рядам. Однако теперь рассматриваемый ряд как бы теряет общий генетиче-

ский код (строгую интервальную прогрессию), выходя за пределы исходного серийного семейства. Появление этой «кризисной» структуры становится последней, кульминационной точкой процесса серийного порождения. Последующие эпизоды пьесы в серийном смысле не выявляют новых объектов, что совершенно естественно, ввиду отсутствия в них свежего музыкального материала.

Вернемся к форме сочинения. Ее индивидуальность сказывается не только в том, что сложившаяся по сути концентричность (типичное для Веберна проявление симметрии) в последний момент нарушается проведением монодии (d_2):

Своеобразие видится и в небывалой густоте фактурно-композиционных «событий», приходящихся на тринадцать(!) тактов реального звучания. Беспрецедентно и количество авторских ремарок, многие из которых явно выходят за пределы сугубо музыкальных пояснений.

Все это не может не породить гипотезу об особом сценарно-драматургическом замысле композиции. Ее правомерность косвенно подтверждается важным признанием самого Веберна в письме к А. Бергу от 12 июля 1912 года: «<...> Я до тех пор ношу в себе какое-нибудь переживание, пока оно не становится музыкой, — музыкой, совершенно определенным образом связанной с этим переживанием. Иногда вплоть до деталей. Причем переживание становится музыкой не один раз. <...> все мои сочинения, начиная с «Пассакалии», связаны со смертью моей матери (она умерла шесть лет тому назад). Далее Веберн перечисляет эти сочинения. Среди них — ор. 5 и ор. 10.

О десятом опусе известно, что первоначально композитор хотел дать отдельным его частям программные заголовки: «Прообраз», «Превращение», «Возвращение», «Воспоминание», «Душа»¹. Данный образно-ассоциативный ряд как нельзя лучше, на наш взгляд, характеризует и развитие анализируемой пьесы, хотя, возможно, этот ряд предстает здесь в более детализированном варианте: «<...> переживание становится музыкой не один раз <...> иногда вплоть до деталей...». Попытаемся проследить шаг за шагом становление семантически яркой и почти что осязаемой «картины мира», запечатленной, как в капле, в

предельно лаконичном музыкальном шедевре. Для этого нам придется привлечь некоторые ассоциативно возникающие жизненные аналогии.

Прообраз: вероятно, речь идет о величайшем чуде — появлении на свет младенца, беспомощно и хаотично двигающего крохотными конечностями. Четырехзвучная конфигурация первого тремолирующего аккорда зримо воплощает это творение, в котором (в то же самое время) угадываются и характерные признаки отцовского и материнского родов. Отсюда — структурный дуализм аккорда: прогрессия «широкого» ряда и регрессия «среднего».

Преобразование: во втором тремолирующем аккорде фиксируется потенциал роста младенца. Фактурную изоляцию виолончельного тона «ми-бемоль» можно интерпретировать как первый звук, а альтовое «ми — фа-диез» как первое слово маленького человека. Робкую попытку встать на ноги, приняв вертикальное положение, символизирует аккорд *pizz.* Все это сопровождается выразительной авторской ремаркой *zögernd* (неумело, нерешительно). Затем начинается фугато, что буквально означает бег, игру в догонялки. Заметим попутно, что в этой игре участвует и кто-то из взрослых (спутник темы освобождается от ломкого детского тембра *sul pont.* и наделяется ремаркой *äusserst zart* (с подчеркнутой нежностью). Далее фугато органично перетекает в канон, подобно тому, как при вдумчивом воспитании игра переходит в обучение (заинтересованное постижение правил этики, законов науки и т. п.). Отсюда — особое полифоническое сгущение серийных структур.

Следующий этап «Преобразования» — устремленная ввысь и рельефно очерченная «монодия»: человек на пороге зрелости, остро чувствующий свою неповторимую индивидуальность, быть может, еще острее — ее оборотную сторону — душевное одиночество. В прекрасной монодии сконцентрированы едва ли не все этапы предшествующего развития. Это — то, что составляет силу и мощь индивидуальности. Здесь имеются и «головные» части первых тремолирующих аккордов (*c-e, fis-h*), и интонация первого слова (*e-fis*), и кварто-квинтовая оппозиция линий в фугато и каноне (*e-fis — h-cis*).

Самое интересное, что на гребне этой выразительнейшей мелодической волны (*cis-g-b*) появляется острое предощущение иной организации (в серийном смысле — замкнутой прогрессии с трионовыми прослойками)... «Так нежно, как только возможно» (*so zart als möglich*) — гласит автор-

ская ремарка в начале следующего гомофонного раздела пьесы. Нет сомнений в том, что это — о любви!!! Любовная лирика угадывается и в элегической двуплановости гомофонно-песенной фактуры, и в чувственном рельефе мелодической линии, и, главное, в органичном плетении двух индивидуализированных серийных организаций.

К сожалению, продолжительность счастья весьма ограничена. Мерная гармоническая фигурация алта *pizz.*, словно по крупницам, сосчитывает уходящее время любви. Кто-то из любящих угадает *первым...* — прерывается мелодия *первой* скрипки... Авторская ремарка гласит: «умолкая, запечатлеваясь в эхо» (*verklingend*)...

Возвращение связано, видимо, с вновь нахлынувшим гнетущим состоянием одиночества (в т. 10 звучит транспозиция «монодии» в отстраненном тембре алта), которое человек однажды уже испытал в юности. Однако звуковой состав этой транспозиции теперь очень остро напоминает об эпизодах минувшего счастья. Пять верхних звуков (*h-e-fis-c-es*) — словно из того времени... Так начинается «Воспоминание», которым живет одиночество старости. Воспоминания подобного рода всегда фрагментарны — отсюда редукция канона, фугато и сонорного эпизода. Кроме того, эти воспоминания имеют тенденцию уходить все глубже в прошлое (зеркальность реминисценций), в детство, символом которого можно считать транспонированный вариант второго тремолирующего аккорда (сравним начало второго такта с серединой двенадцатого). Исполненный компактно, пиццикато, он словно ставит точку, замыкающую земной путь человека.

Внимательно взглянемся и вслушаемся в последнее проведение «монодии»-рефрена (*as-c-d-g-a-es-fis*). В высоком регистре, на *dim.* от трех пиано, набирая скорость в «иррациональном» квинтовом времяизмерении и словно растворяясь в рассеянном мерцающем обертоновом спектре *sul ponticello*, может улететь только Душа, о чем красноречиво свидетельствует авторская ремарка *flüchtig*. Заметим, что последние звуки растворяющейся в тишине «монодии» (ми-бемоль и фа-диез) ретроспективно возвращают нас к «прообразу», к первому тремолирующему аккорду, дуалистичная структура которого вела именно к таким звуковым следствиям:

e - c - f - h - fis
f - h - e - c - es

Похоже на то, как в угасающем сознании человека в последний раз и навсегда запечатлеваются милые его сердцу лица родителей. А дальше — тишина...

КАНТАТА П. БУЛЕЗА «СОЛНЦЕ ВОД»,
I ЧАСТЬ

Две части кантаты «Солнце вод», написанные на тексты Рене Шара, созданы Булезом в разное время и не имеют прямой сюжетной связи. Название интересующей нас первой части — «Жалобная песнь влюбленной ящерицы». Простой, незатейливый, на первый взгляд, текст стихотворения скрывает сложную философско-психологическую проблематику: противоположность стихий и полярность сред обитания; драматизм неразделенной любви; ее амбивалентность, основанную на альтруистических и эгоистических побуждениях; «человечность» творений природы, беззащитных перед вооруженным человеком и т.д. В представленном далее анализе сосредоточимся на партии солирующего сопрано, что допустимо ввиду ее структурного и синтаксического обособления (оркестровые интермедии играют вспомогательно-иллюстративную роль).

Поэтический текст, скрывающий в себе многоуровневую смысловую подоплеку, весьма целенаправленно воздействует на художественные установки композитора, предопределяя направления его фантазии и способы технического воплощения. На первый взгляд, синтез искусств облегчает работу композитора: имеется вполне определенная образная, сюжетная или драматургическая канва. Вместе с тем, ситуация, видимо, и усложняется необходимостью корректного вхождения в иной поэтический мир, потребностью преобразовать его, подчинив собственному видению проблемы и способностью органично соотносить с возможностями музыкального языка, стиля и техники.

Приведем подстрочный перевод текста Р. Шара²:

«Жалобная песнь влюбленной ящерицы»

*Подсолнух не роняет своих семян,
Твои кипарисы страдают,
Щегол, удержи свой полет
И вернись в свое теплое гнездышко.
Ты не камень, несущийся с неба —
Ветер сможет тебя удержать,
Птица полей;*

*Радуга соединяется в маргаритках.
Человек стреляет, спрячься;
Подсолнух его сообщник,
Для тебя — только травы,
Травы полей в колыханье.
Змея тебя не понимает,
А кузнечик ворчит;
Кротиха слепа,
Бабочка равнодушна ко всем,
Эхо этих мест безопасно.
Я предвижу как хороший пророк;
Я наблюдаю за всем из своего маленького
укрытия,*

*Даже само пошатывание совы.
Полдень. Щегол!
Задержись у освещенного крестовника,
Лети без опаски:
Человек возвращается в свою семью!
Кто лучше, чем влюбленная ящерица,
Может поведать о секретах земли?
О, легкий, мягкий король небес,
Почему твое гнездо не на моем камне?*

Проанализируем стихотворение. Ясно, что повествование ведется от лица *Ящерицы*, безответно влюбленной в *Щегла*. Доказательством любви является постоянная забота о безопасности возлюбленного, которая ассоциируется *Ящерицей* исключительно с ее собственной средой обитания. Разумеется, это «экзистенциальное» чаяние трогательной рептилии невообразимо для певчей птицы. В этом — вся безысходность ситуации. Поэтика любви не имеет выхода в подлинное бытие. Она словно замкнута на самой себе.

Идея замкнутого круга становится ведущим принципом формирования весьма длинной серийной диспозиции, концентрирующейся в партии солирующего сопрано.

В построении названной диспозиции Булез исходит из музыкальной персонификации двух главных персонажей — *Ящерицы* и *Щегла*. Им соответствуют две альтернативные серии. Факт их структурного размежевания изначально не очевиден. Лишь по ходу развития происходит все более явная дифференциация рядов, выказывающая индивидуальность каждого.

Праформой диспозиции является 12-тоновый ряд, олицетворяющий образ *Щегла* («Подсолнух не роняет своих семян, / Твои кипарисы страдают, / Щегол, ...») (пример № 7, 1 т. до ц. 2).

Представленная серия делится на сегменты. Первый пятизвучный сегмент (*e-b-d-fis-a*) обособляется от второго четырехзвучного (*f-h-es-g*) благодаря их структурной изоморфии (третий, сочлененный с увеличенным трезвучием). Сегментация замыкающих элементов ряда (*as-c, cis*) нуждается в дополнительном пояснении.

Попробуем мысленно реконструировать процесс образования серии Щегла с помощью определенного набора аналитических процедур. Предположим, что 12-тоновый ряд выводится исключительно из начального пятизвучного сегмента. Обратим внимание, что второй сегмент, располагающийся полутоном выше, является редуцированной транспозицией первого сегмента (интервалы последовательно заменены на их обращения). Редукция объясняется просто: «недостающий» звук *b* изымается (отфильтровывается) из второго сегмента, поскольку присутствует в первом. Пролонгируя идею восходящей полутоновой транспозиции и отфильтровывая звуки, встречающиеся прежде, приходим к следующей схеме:

1 - 2 - 3 - 4 - 5
e - b - d - fis - a
 6 7 8 9
f - h - es - g - [b]
 11 10
 [fis] - c - [e] - as - [h]
 12
 [g] - cis - [f] - [a] - [c]

Таким образом, получаем сегмент *as-c* из третьей транспозиции пятерки (от *fis*) и сегмент *cis* из последней транспозиции³ (от *g*). Заметим попутно, что взаимная пермутация звуков в сегменте *as-c* не влияет на его качество.

Целенаправленную редукцию сегментов в серии (5—4—2—1) можно ассоциировать с восприятием Ящерицей удаляющегося от нее объекта наблюдения: «...Щегол, удержи свой полет...».

Так или иначе, серия Щегла становится исходным пунктом ее собственных сложных и многоэтапных преобразований, цель которых состоит в обретении нового, альтернативного ряда — серии Ящерицы (пример № 8, т. 2 ц. 7).

Оппозиционность двух основных серий доказывается следующими наблюдениями:

1. Сегментная дробность серии Щегла контрастирует с текучестью интонационного рельефа серии Ящерицы. Изоморфные интервальные группы

в серии Ящерицы — малозвучны и в высшей степени иррегулярны.

2. Интервальный спектр серии Щегла — селективен (отсутствуют целый тон и кварта). Серия Ящерицы — всеинтервальна (в абсолютных величинах представлены все интервалы от полутона до тритона).

3. Наиболее характерной краской серии Щегла является «панмажорная» звучность увеличенного трезвучия (*b-d-fis, h-es-g*). Напротив, образно-интонационная сердцевина серии Ящерицы заключена в сгущенно минорном, щемящем колорите «тристанового» малого уменьшенного септаккорда (*h-cis-g-e*), звуки которого словно сжимаются к центру.

Проследим этапы серийных трансформаций.

Вслед за экспозицией серии Щегла звучит ее пермутированная транспозиция *Pf-d* (пример № 9, т. 2 — 3 ц. 2).

Обратим внимание на то, что выбор восходящей полутоновой транспозиции *предопределен* звуковым составом второго сегмента в исходной серии (пример № 7). Не менее важной представляется и пермутация. Перестановка звука *cis* как бы возвращает к идее обособления сегмента *cis* в серии Щегла (см. схему, данную выше). Пермутация тона *a* способствует формированию структуры малого уменьшенного септаккорда, характеризующего серию Ящерицы (пример № 8) и исподволь проникающего в серию Щегла.

В следующем, третьем 12-тоновом ряду степень пермутации увеличивается (пример № 10, т. 3 — т.4 ц. 3).

Вследствие произведенных перестановок родовые сегменты серии с экспансией увеличенного трезвучия разрушаются. Между тем, структура малого уменьшенного септаккорда, предвещающая будущую серию Ящерицы, удерживается (*as-c-d-f*).

Второй и третий ряды интересны не только с точки зрения усиливающейся трансформации серии Щегла в серию Ящерицы, но и как соединение, образующее особую локальную супергруппу⁴ из 23 звуков (пример № 11, т. 2 ц. 2 — т. 1 ц. 3).

Данная конструкция делится на шесть сегментов. Структура каждого из них индивидуальна по интервальному спектру. Их количественные параметры также варьируются (от трех до шести тонов в группе). Признаемся — приведенная сегментация не имеет каких-либо оснований, лежащих в плоскости самой этой супергруппы. Веские доводы предпринятого деления

выявляются только при аналитическом сравнении супергруппы с звучащим вслед за ней ее квазиракоходным аналогом (пример № 12, т. 2 ц. 3 — т. 2 ц. 4).

Большинству сегментов супергруппы (пример № 11) соответствует изоморфная фигура, являющаяся симметричным аналогом (пример № 12). Особенность «отраженной» супергруппы заключается прежде всего в том, что ее нельзя свести к двум додекафонным рядам (!). Происходит это по причине свободного выбора транспозиций для сочленяемых сегментов, никак не регламентируемого идеей хроматической (гемитоникальной) полноты.

Так или иначе, *соединение* второго и третьего 12-тоновых рядов, трансформирующих серию *Щегла*, само по себе становится предлогом для последующей трансформации (супергруппа вариантно преломляется в некую ракоходную конструкцию из автономных интервальных групп). Заметим сразу, что идея ракоходной трансформации проявит себя и дальше — как в соотношении двух форм серии *Ящерицы* (т. 2 ц. 5 — т. 1 ц. 6), так и в строении всей диспозиции, то есть на самом высоком масштабном уровне.

Однако вернемся к этапам серийного порождения. Следующий за «недодекафонной» супергруппой 12-тоновый ряд является трансформацией второго порядка, поскольку изменяет уже модифицированную ранее серию *Щегла* (пример № 13 — трансформация модифицированной серии *Щегла*, т. 1 до ц. 5 — т. 1 — т. 2 ц. 5; пример № 14 — модифицированная серия *Щегла*, т. 2 — т. 3 ц. 2).

Для удобства соотнесения вариантов представим модифицированную серию *Щегла* (пример № 9) как автономный, не зависимый от пермутации ряд с собственным порядком высот (пример № 14). По отношению к этому, условно самостоятельному ряду, интересующая нас трансформация представляет собой инверсию, сопряженную с ротацией четырехзвучных сегментов (пример № 13). Помимо прочего, в первых двух сегментах вновь образованного ряда используются единичные перестановки тонов. Обратим внимание и на интервальную селекцию в нем: первые пять звуков составляют неполный увеличенный лад (нет звука *e*); следующая пятерка укладывается в альтернативную транспозицию названного лада (нет звука *cis*).

В такого рода целенаправленной селекции можно рассмотреть своеобразную экспансию увеличенного трезвучия, структурно порождаю-

щего целотонику. Поскольку увеличенное трезвучие является интонационным ядром серии *Щегла* — возникает резонный вопрос: с чем связана подобная экспансия? Ответ вытекает из текста, приходящегося на данный фрагмент звучания: «...Человек стреляет, спрячься...». Нет сомнения, что в цитируемой фразе воплощен предельно эмоциональный призыв *Ящерицы*, пытающейся предотвратить катастрофу...

Кульминационный момент развития образа *Щегла* сменяется парой ракоходно зависимых форм серии *Ящерицы* (пример № 15, т. 2 ц. 5 — т. 1 ц. 6).

Легкая пермутация звуков *a* и *c* в левом ряду воспринимается как отголосок миновавшего стресса. Впрочем, опасность уже позади, можно расслабиться и насладиться спокойным созерцанием мира окружающих трав. В момент окончания правого, непермутированного ряда (*b-gis*) начинается самая протяженная и наиболее живописная оркестровая интерлюдия.

Следующий этап серийной «эволюции» безмятежен и сбалансирован в той же мере, что и предыдущий. Два проведения серии *Щегла* перемежаются серией *Ящерицы* (пример № 16, т. 1 до ц. 7 — т. 4 ц. 7).

Умиротворенность приводимого эпизода полностью согласуется с психологическим подтекстом стихотворных строк: «Змея тебя не понимает, /А кузнечик ворчит; /Кротиха слепа, /Бабочка равнодушна ко всем». Из этого, видимо, следует, что комфортная для *Ящерицы* среда обитания могла бы стать безопасной, по ее ощущениям, и для возлюбленного. К тому же, *Ящерица* явно увещевает себя надеждой, что никто из перечисленных субъектов не будет ей соперницей...

Собственно говоря, здесь заканчивается первая половина серийной диспозиции. Пермутация последних звуков ряда *P es-c* (пример № 16) словно обращает ее дальнейшее разворачивание вспять. Поэтическим знаком такого «топологического» превращения становится слово «эхо», подтверждающее «безопасность этих мест» (излюбленного *Ящерицей* колыханья трав и т. д.), о которых говорилось только что, по ту сторону эха...

Отраженная часть серийной диспозиции, в целом, повторяет ее оригинальную версию в противодвижении. Несовпадение противоположно направленных частей диспозиции связано, главным образом, с изъятием в ее отраженной половине того фрагмента, который органически не сводился к

12-тоновым рядам (пример № 12). Несомненно, что данный факт частичной асимметрии так или иначе согласуется со структурой текста, тем более, что в стихотворении имеются неоспоримые признаки образно-смысловых арок. Например, призыв «вернись в свое теплое гнездышко» из первой строфы корреспондируется с последней строкой: «Почему твое гнездо не на моем камне?»; или предупреждение: «Человек стреляет, спрячься», — явно соотносится с констатацией наступившей безопасности: «Человек возвращается в свою семью!» и т.д.

В конечном счете, все возвращается на круги своя. Итоговый ряд диспозиции ракоходно имитирует исходную серию *Щегла* (пример № 17, т. 4 — т. 7 ц. 14).

Сегменты укрупняются (1—2—4—5) — точка в небе постепенно превращается в зримый обожаемый образ — *Щегол* возвращается (по крайней мере, в грезах влюбленной *Ящерицы...*). Попутно подметим, что «проблемная» пермутация звуков *c-as* в третьем сегменте начальной серии (пример № 7) буквально снята — она отсутствует в финальном ракоходном ряду.

* * *

Нетрудно заметить, что в представленных аналитических этюдах имеются два слоя: структурный (серийный) и семантический (образно-смысловой). Оба слоя довольно плотно увязаны между собой логически и процессуально. Между тем, структурная часть анализа могла бы существовать и автономно. Она — предметна и

верифицируема, поскольку опирается на реальный авторский текст. Содержательная часть анализа, напротив, немислима без соотнесения ее с серийным планом. Только во взаимодействии с последним семантическая часть выходит за рамки простой метафоры, перестает быть вольным иносказанием. Являясь, по существу, синхронным резонатором структуры, семантический слой выполняет в то же время и свою собственную специальную миссию. Благодаря ему происходит смысловая интеграция всех других (несерийных) организаций в единое, концептуально выстроенное целое. В самом деле, что, как не избранная семантическая версия позволила связать, объединить, влить в общий поток музыкального восприятия множество разрозненных, на первый взгляд, фактов и деталей веберновской партитуры? Как объяснить многоэтапное трансформационное преодоление исходного структурного дуализма в сериях Булеза, не воспользовавшись смысловыми деталями поэтического текста Р. Шара? Само собой разумеется, у предлагаемых нами версий может обнаружиться множество альтернативных «конкурентов». Несомненно, однако, и то, что в вообразимом заочном споре конкурирующих интерпретаций победит именно та, которая лучше «сыграет» (наберет больше очков) на общем интеграционном поле. В любом случае, священное право присуждения «главного приза» принадлежит заинтересованному читателю — любителю музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эти сведения приводятся в книге В. Н. Холоповой и Ю. Н. Холопова «Антон Вебери», с. 46.

² Перевод сделан автором настоящей статьи.

³ На правомерности однозвучных сегментов настаивает сам Булез. В частности, сошлемся на авторский анализ «Молотка...».

⁴ Супергруппой Булез называет особое, фиксированное, многократно удержанное соединение 12-тоновых рядов, которые в этом случае уподобляются сегментам структуры более высокого порядка.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

А. Веберн. Пять пьес для струнного квартета ор. 5, № 4

IV

Sehr langsam ♩ = 58
 Violin I: *ppp*, *sul pont.*, *pizz.*, *arco sul pont.*, *pp*, *ppp*, *sul pont.*, *rit.*
 Violin II: *ppp*, *sul pont.*, *pizz.*, *arco*, *pp*, *äußerst zart*, *ppp*
 Viola: *ppp*, *ppp*, *sul pont.*, *ppp*
 Violoncello: *ppp*, *ppp*, *pp*, *ppp*

tempo
 Vln. I: *äußerst ruhig*, *ppp*, *so zart als möglich*, *ppp*, *verklingend*, *rit.*
 Vln. II: *ppp*, *pizz.*, *ppp*, *sul pont.*
 Vla.: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*
 Vc.: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*

tempo
 Vln. I: *ppp*, *sul pont.*, *rit.*, *tempo*
 Vln. II: *äußerst ruhig*, *ppp*, *sul pont.*, *pizz.*, *arco*, *ppp*, *ppp*, *flüchtig*, *5*
 Vla.: *arco*, *pp*, *ppp*, *sul pont.*, *pizz.*, *ppp*, *ppp*
 Vc.: *sul pont.*, *ppp*, *pizz.*, *ppp*

Пример № 2

Musical score for Example 2. It consists of a piano introduction in 3/4 time, followed by four vocal parts: Soprano (s), Alto (a), Tenor (t), and Bass (b). The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The vocal parts enter in a staggered fashion, with the Soprano and Alto parts having more melodic lines, while the Tenor and Bass parts provide harmonic support.

Пример № 3

Musical score for Example 3. It consists of a piano introduction in 3/4 time, followed by four vocal parts: Soprano (s), Alto (a), Tenor (t), and Bass (b). The piano part has a more rhythmic and percussive feel. The vocal parts enter in a staggered fashion, with the Soprano and Alto parts having more melodic lines, while the Tenor and Bass parts provide harmonic support. A circled section in the Tenor part highlights a specific melodic phrase.

Пример № 4

Musical score for Example 4. It consists of a piano introduction in 3/4 time, followed by four vocal parts: Soprano (s), Alto (a), Tenor (t), and Bass (b). The piano part has a more rhythmic and percussive feel. The vocal parts enter in a staggered fashion, with the Soprano and Alto parts having more melodic lines, while the Tenor and Bass parts provide harmonic support.

Пример № 5

Musical score for Example 5. It consists of a piano introduction in 3/4 time, followed by four vocal parts: Soprano (s), Alto (a), Tenor (t), and Bass (b). The piano part has a more rhythmic and percussive feel. The vocal parts enter in a staggered fashion, with the Soprano and Alto parts having more melodic lines, while the Tenor and Bass parts provide harmonic support.

Пример № 6

Musical score for Example 6. It consists of a piano introduction in 3/4 time, followed by four vocal parts: Soprano (s), Alto (a), Tenor (t), and Bass (b). The piano part has a more rhythmic and percussive feel. The vocal parts enter in a staggered fashion, with the Soprano and Alto parts having more melodic lines, while the Tenor and Bass parts provide harmonic support. The score includes triplets and other complex rhythmic patterns.

Пример № 7



Пример № 8



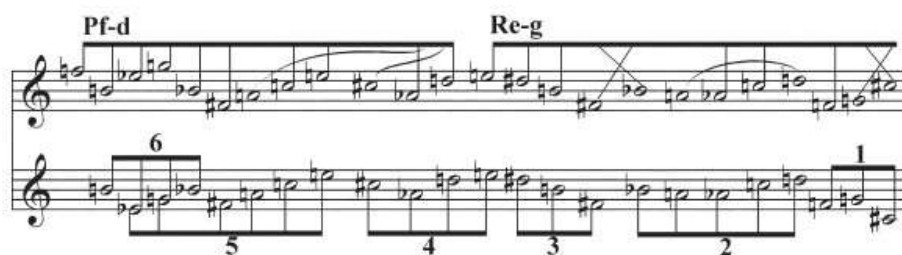
Пример № 9



Пример № 10



Пример № 11



Пример № 12



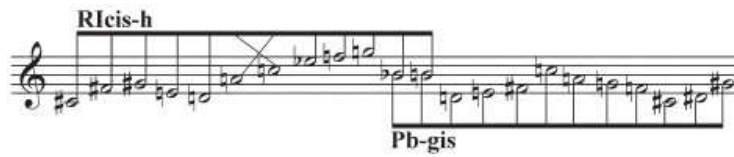
Пример № 13



Пример № 14



Пример № 15



Пример № 16



Пример № 17



ЛИТЕРАТУРА

1. Boulez P. Penser la musique aujourd'hui. — Paris, 1963.
2. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. — М., 1975.
3. Девуцкая Н. Иерархия высотных связей и логика структурных преобразований в серийной технике А. Веберна // Композитор и фольклор: взаимодействие предустановленных и импровизационных факторов музыкального формообразования: матер. всерос. междунар. практ. конф. — Воронеж, 2005.
4. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Жизнь и творчество. — М., 1984.

Девуцкая Наталья Владимировна

преподаватель и аспирантка кафедры теории и истории музыки Воронежской государственной академии искусств



ABSTRACTS

KHOLOPOVA V. N.
THEORY OF MUSICAL CONTENT
AS A SCIENTIFIC DISCIPLINE

The article presents a comparison between the theory of musical content and theories of semantics and hermeneutics — determining the first of these as a broader domain. A substantial number of names of musicologists who develop this musical discipline from Russia and other countries is mentioned. The philosophical dyad of «form and content» and the semiotic dyad of «plan of content and the plan of expression» are compared. A brief definition of musical content as being the expressive-semantic essence of music is presented. Two trends in the musicological approach are offered: the semantization of compositional elements and the elaboration of essential musical content categories.

The initial unit of content in music is proposed to be Asafiev's concept of intonation. It is demonstrated within the system of language (a musical lexeme) and semiotics (a musical sememe, a semanteme). Among the other essential musical content categories which are examined is the specific and non-specific content, the conscious and unconscious in the domain of perception of musical content, the three aspects of musical content (the emotional, descriptive and symbolic ones, based on the triad of signs of Pierce's theory — the icon, index and symbol), the scientific logical nine-level hierarchy of musical content (from the content of serious classical music as a whole to the content of a musical composition in the perception of the listener).

KAZANTSEVA L. P.
THE THEORY OF MUSICAL CONTENTS
AT THE ASTRAKHAN CONSERVATORY

The article gives a brief account of the principal propositions of the theory of musical contents. The author shows what development this scientific theory takes in the investigations of lecturers, post — graduates and students both within Astrakhan conservatoire and beyond it. The author also accentuates the problems of applying the knowledge of musical contents to the educational process on higher musical institutions, colleges and children's music schools.

SHAYMUKHAMETOVA L. N.
THE SEMANTIC ANALYSIS OF MUSICAL
TEXT (ON THE RESEARCH OF THE
PROBLEM ORIENTATED LABORATORY
OF MUSICAL SEMANTICS)

In the year 2001 the Laboratory for scientific research on musical semantics was founded (its head of research being professor Shaymukhametova L.N.). Laboratory's staff is doing theoretical and applied

research work on the problem of «Musical text and the performer». The research results in technologies of semantic analysis and new ways of creative interaction between the performer and the musical text in music of various styles.

This article offers a brief description of Laboratory's methodology and of the essence of the analytical approach to the problem of semantic organization of a musical text.

ALEXANDROVA L. V.
THE REALIZATION OF THE CONCEPTION
OF STRUCTURAL ANALYSIS DEMONSTRATED
IN TERMS OF A PERCUSSION PIECE
«MYSTERIOUS TRIBESMEN»
BY B. TISHCHENKO

B. Tishchenko's work is written in the traditions of the second avant-garde and contains his main, previously pre-established idea — manifestations of order which is supposed to have an effect of a unsystematized sound. Having prefixed the program of mathematically expressed order in terms of a diagram of pauses, the composer leaves the realm of the pitch space veiled. The content of the article is focused on revealing the logic of the pitch order: the mysterious halo of the secret ties of the «tribesmen» can be made explicit by the geometrical interpretation of sound pitches. Cancrizans juxtaposition of space (the system of sound distribution) and time (the system of pauses) is expressed in the form of numeral correspondence and is aimed at the formation of a paradoxical creative result, at the effect of the sounding chaos.

DEVUTSKAYA N. V.
AN ATTEMPT OF ANALYSIS AND
SEMANTIC INTERPRETATION OF THE
CONTENT OF SERIAL STRUCTURES

The present article discusses the problems of interaction of the structural and the semantic levels of composing in terms of two compositions of Boulez and Webern. The oeuvre of these composes, who are responsible for the most radical changes in the domain of pitch organisation, is worth paying attention to, especially when considered in regards to musical content. It stands to reason that, when studying their compositions at some particular stage, the investigations of the sound structures seem to be an end in itself. But, actually, the semantic aspect in the research on creative work is very important, too. Firstly, it is the most natural mean of musical communication. Secondly, its role becomes operative through the ability to integrate all facts and events of morphological and syntactical sort into a general meaningful system.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ



О. А. БОЗИНА

*Красноярская государственная академия
музыки и театра*

УДК 781.22.072.2

СЕМАНТИКА ТОНАЛЬНОСТЕЙ В МУЗЫКЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

В исследованиях, посвященных творчеству Римского-Корсакова, отмечается присущая стилю композитора смысловая, образная трактовка тональности¹. Обширный материал для размышлений о семантике тональностей в его творчестве дают многочисленные замечания композитора в «Летописи» [23], а также высказывания на эту тему, приведенные в «Воспоминаниях» В. Ястребцева [42], монографии А. Н. Римского-Корсакова [21, 22], «Страницах жизни» [27], но, конечно же, в первую очередь, — сама музыка. Однако систематического изучения эта проблема пока не получила.

Высказывания композитора недвусмысленно говорят о том, что тональность в его произведениях является неотъемлемым смыслообразующим компонентом музыкального образа. Так, в письме к В. С. Кругликову он пишет: «Не подумайте, однако, что композитору все равно кончить оперу в *A dur* или в *As dur* <...> Нет, «Сервилию» нельзя бы было кончить в *A dur*, а надо непременно в *As dur*, ибо *A dur* — есть тональность любви, молодости, утренней и вечерней зари, цветов, весны, а для «кредо» Сервиллии надо тональность строгую, какою и является в известных случаях *As dur*» [22, с. 38].

Изменение тональности, транспонирование произведения или его фрагмента становится невозможным для композитора, так как это ведет к искажению и даже разрушению художественного образа. Показательно, как на предложение М. А. Балакирева перенести интродукцию к «Снегурочке» из «гнусного» *a moll* в *h moll* Римский-Корсаков ответил следующее: «*H moll* я очень люблю, но считаю теплым тоном, никак не при-

годным для зимнего, морозного пейзажа; между тем, *a moll* именно и есть тот белый цвет, который нужен, а *A dur* и *E dur* после него это яркие цвета для появления Весны» [27, с. 141—142].

Иногда именно тональность становилась для Римского-Корсакова главным импульсом к созданию музыкального образа. Так, в первоначальный план оперы «Садко» не входила Любава Буслаевна — жена Садко, «и теперешней 3-й картины оперы поэтому не существовало» [23, с. 259]. В «Летописи» Римский-Корсаков высказывает мысль ввести жену Садко, «но все это пока оставалось на словах, и я отнюдь не решался на какие-либо переделки, ибо сценарий был и без того занимателен и складен» [там же]. И далее: «Смешно сказать, но в то время у меня сделалась какая-то тоска по *f moll* ной тональности, в которой я давно ничего не сочинял и которой у меня в «Садко» пока не было. Это безотчетное стремление к строю *f moll* неотразимо влекло меня к сочинению арии Любавы, для которой я тут же набросал стихи. Ария была сочинена, нравилась мне и послужила к возникновению 3-й картины оперы [курсив мой. — О. Б.]» [23, с. 259—260].

Подобное отношение композитора к тональности как важному смыслообразующему средству характерно не только для его оперных произведений. В письме к А. К. Глазунову он пишет о сочинении «Шехеразады»: «О ужас! — без английского рожка! Что еще ужаснее: ни одного *Fis dur'* ного и *Ges dur'* ного куска, а *Des dur'* а всего 16 тактов!» [27, с. 269]. В следующем письме к этому же корреспонденту читаем: «К сегодняшнему пол-

дню уже написал страниц 20, сейчас примусь за некий кратковременный *Des dur*» [там же].

Показательно, что уже на ранней стадии своего воплощения каждый художественный замысел Римского-Корсакова был неразрывно связан с определенными тональными сферами. Так, В. В. Ястребцев отмечает, что композитор «занят тем, что намечает тональности для своей новой оперы «Садко», которая, вообще говоря, будет «*D dur*—*F dur*’ ного» характера» [42, т. 1, с. 275]. Приведенные примеры красноречиво говорят о том, что Римский-Корсаков воспринимал тональность как некое «поле смыслов», и выбор ее обуславливался причинами содержательного порядка. Очевидно, тональность для него являлась не только средством, но и определенным источником выразительности.

В данной статье мы попытаемся ответить на вопрос: каковы субъективные и объективные условия формирования семантики тональностей в музыке Римского-Корсакова.

ОСОБЕННОСТИ СЛУХА РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Развитое чувство тональности, как правило, отличает музыкантов, обладающих абсолютным слухом. Римский-Корсаков употреблял термины «чувство тональности» и «абсолютный слух» как синонимы [29, с. 60]. Абсолютный слух, безусловно, способствует точной фиксации в памяти семантических оттенков каждой тональности. Как известно, музыкальные способности композитора проявились очень рано. В «Летописи» читаем: «Еще мне не было двух лет, как я уже хорошо различал все мелодии, которые мне пела мать <...> сам начал подбирать на фортепиано, слышанные от него (отца) пьесы с гармонией; вскоре я, узнав название нот, мог из другой комнаты отличить и назвать любой из тонов фортепиано» [23, с. 13].

В восприятии музыканта с абсолютным слухом музыкальный образ тесно связан с определенной тональностью, и транспонирование вносит в произведение некое новое качество. Как справедливо отмечает М. С. Старчеус, «абсолютная высота звучания — неотъемлемая сторона музыкального впечатления, потеря которой может быть равна разрушению целостности самого образа» [26, с. 207]. Эта мысль правомерна и по отношению к творческому процессу Римского-Корсакова. Так, в Стелеве, где создавалась «Снегурочка», в распоряжении композитора было фортепиано, настроенное на тон ниже. Импровизируя и проигрывая отдельные наброски оперы, он постоянно был вынужден транс-

понировать. При этом «сбивался с толку» и брал, по его собственному выражению, «черт знает, какие аккорды» — «в те мгновения, когда, бывало, увлекшись исполнением и, забывая о строе рояля, брал на нем те ноты, какие им были в действительности написаны» [42, т. 1, с. 83].

Итак, очевидно, ясному ощущению качественного своеобразия тональностей способствует абсолютный слух. В дальнейшем постоянная сосредоточенность музыканта на звучании в процессе целенаправленной творческой деятельности помогает закреплению в его сознании определенных семантических амплуа каждой тональности. Римский-Корсаков писал: «Лично я особенно *легко и навсегда* запоминаю тон и колорит <...> Случалось забывать произведение, при этом я отлично помнил, что оно было написано, например, в *F dur* [курсив мой. — О. Б.]» [27, с. 368].

СИНЕСТЕЗИЯ ТОНАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ

На основе абсолютного слуха нередко формируется и способность к цветовому восприятию тональностей. Размышляя о своих субъективных «цветозвуковых» впечатлениях в беседе с В. Ястребцевым, композитор отмечал, что ему лично тот или другой строй кажется окрашенным или передающим настроение [42, т. 1, с. 84, 95]. Он неоднократно возвращался к этой теме и утверждал, что «аналогия между красками и световыми представлениями в живописи и между гармоническими образованиями и тембровыми явлениями несомненна» [24, с. 218]. По словам Б. Асафьева, «Римский-Корсаков мыслил музыкально-цветово, его тональное чувство было всецело красочным, он слышал и видел тональность одновременно» [2, с. 77]. Исследователь метко определяет эту характерную черту его стиля — умение «видимое ощутить как интонацию». Именно способность к *цветовому звукосозерцанию* во многом обусловила чрезвычайную изобразительность, «красочность» музыки Римского-Корсакова, его уникальную способность создавать одухотворенные, поэтические пейзажи — образы моря, леса, зимней вьюги, солнечных рассветов.

«Цветной слух», или синопсия, как частное проявление более общего свойства психики, синестезии (соощущения), неизменно привлекает к себе внимание исследователей. Попытки объяснить это явление делались разными науками: физикой («общность по признаку волновой природы»), медициной («путаница зрительных и слуховых нервов»), психологией («рецидив первобытного сознания») и даже эзотерикой (чудесная, непознава-

емая способность, доступная только посвященным) [8, с. 283]. К подобным объяснениям приводило буквальное понимание синопсии, согласно которому обладатели «цветного слуха» реально видят цвета тональностей.

Так, В. Ванслов отмечает, что «цветной слух» действует лишь при изолированном восприятии отдельных тональностей и тембров или по отношению к главной тональности какого-либо произведения. Никто из музыкантов не оставил свидетельств, что с каждой модуляцией меняются также и цветовые ощущения. Если бы это было так, то у слушателей, обладающих «цветным слухом», вероятно, непрерывно рябило бы в глазах» [6, с. 131]. С буквальным пониманием этого феномена связаны и поиски универсальных закономерностей соответствия цвета и звука создателями искусства цветомузыки, пока не увенчавшиеся успехом [9].

Существует и противоположное понимание синопсии. По мнению Б. Теплова, «общим членом», с помощью которого может устанавливаться связь между зримыми и музыкальными образами, являются эмоции [29, с. 18]. Природу цветного слуха Римского-Корсакова исследователь представляет следующим образом: «Каждая тональность имела для него ярко выраженный эмоциональный тон, имела свое характерное настроение; а это настроение вызывало соответствующие ему зрительные образы, чаще всего картины природы; основной цвет этих образов и картин становился цветом данной тональности» [там же].

Как метафорическую, ассоциативную определяют природу «цветного слуха» Ю. Рагс и Е. Назайкинский, указывая на «эмоционально-эстетическое соответствие» музыки и цвета [20, с. 170]. При этом синопсия связана с общим свойством восприятия, так как определенные цветозвуковые ассоциации присущи, в принципе, всем. Каждый из нас понимает и синестетические переносы в поэтической и обыденной речи («горькая истина», «сладкий сон», «черная тоска», «острый ум»), способен порой метафорически трактовать цвет написанных букв и цифр, предметов, живых существ, окрашенно воспринимать отдельные звуки речи, дни недели и т. д.

Таким образом, слухо-зрительные синестезии, как и другие ассоциативные представления, опираются на реальные связи нашего жизненного опыта, где звуковое неотделимо от зримого и других ощущений при целостном охвате и восприятии действительности. Как отмечает М. Старчеус, «каждое ощущение (тяжести, вкуса, холода, цве-

та) имеет для человека определенную эмоциональную окраску. При сходном эмоциональном тоне разные ощущения вступают во взаимодействие, образуя устойчивые для личности, этноса, культуры единства» [26, с. 436].

В течение длительного времени проблемы синестезии исследовались и обсуждались на специальных секциях «Цветной слух» всесоюзных, а затем всероссийских конференций, проводимых в Казани. По словам известного исследователя синестезии Б. Галева, последняя являет собой «особую ассоциацию (межчувственную), особую метафору (межчувственный перенос)» [8, с. 286—287]. Автор характеризует ее как «способность ментально, в воображаемом сопоставлении, «видеть» пластику мелодии, колорит тональности и, наоборот, «слышать» звучание цветов и т. д.» [8, с. 290]. Он приходит к следующему выводу: «Очевидно, что синестетические способности — не биологического, а социального происхождения. И именно искусство является той областью, где культивируется и развивается синестезия как концентрированное проявление образного мышления» [8, с. 287—288].

В приведенных исследованиях авторами раскрывается метафорическая природа синопсии, что представляется вполне обоснованным и косвенно подтверждается тем, что многочисленные поиски прямых соответствий цвета и звука не дали положительных результатов. Такая трактовка синопсии объясняет, почему цветовые характеристики тональностей разными музыкантами-синестетами не совпадают.

Приведем примеры. У А. Скрябина цветовые ассоциации были связаны с идеей свето-музыкального синтеза. Композитор твердо верил в обязательную универсальность видения тональностей. При этом, в его системе цвето-тонального мышления просматривается определенный схематизм: соответствие кварто-квинтового круга тональностей и цветового спектра.

Скрябин отчетливо воспринимал цветовые характеристики трех тональностей: *C dur* — красный, *G dur* — оранжево-розовый, *F dur* — красный, остальные выводил умозрительным способом [5]. Синестезию, отличающую восприятие этого композитора, И. Ванечкина и Б. Галеев определяют как световую, а не красочную, «и цвет появлялся лишь при умозрительном разворачивании белого света в спектр» [5, с. 188]. Кварто-квинтовый круг у Скрябина начинается с красного, «простого» цвета. «Сложная» синяя часть спектра и тональности, которые ей соответствуют,

наделяются композитором признаками «духовности» [там же].

Тональные же ассоциации Римского-Корсакова отличаются большей непосредственностью, хотя, в какой-то мере, движение от «простых» тональностей к «сложным» прослеживается и в его системе тонально-цветовых соответствий. Вначале — «простые» цвета: белый, золотистый, желтый, розовый, затем более «сложные», глубокие оттенки — синие, фиолетовые, зеленые. Наиболее полное выражение цвето-тональная семантика получила в его операх на сказочно-мифологические сюжеты.

Синий, сапфировый *E dur*² — неотъемлемая краска в облике ночных пейзажей («Майская ночь», «Пан Воевода»), звездного неба («Ночь перед Рождеством», «Золотой петушок»), моря («Шехеразада», «Свитезянка»). Картины солнечных рассветов озвучивает «ясный, весенний, розовый» *A dur* («Ночь перед Рождеством», «Снегурочка», «Кашей бессмертный»). Так, лейтмотив Ярилы из «Снегурочки» — цепь трезвучий, на фоне которых звучит речитатив царя Берендея «На розовой заре» (из второго действия) — воссоздает зримую музыкальную картину утреннего неба. В цветовом восприятии Римского-Корсакова трезвучия расположены по степени нарастания светносных качеств: *G dur*, *F dur*, *E dur*, *D dur*, *C dur*, *B dur*, *A dur*.

По словам В. Холоповой, «у некоторых композиторов зрительно-цветовое представление яркое, сильное, обширное, лежит в глубине авторского осознания музыкального образа» [35, с. 158—159]. Так, О. Мессиа́н, размышляя о своем творческом методе, отмечает: «Воспринимая на слух комплексы звуков, я мысленно представляю себе комплексы соответствующих красок. Эти краски я ввел в свою музыку. «Лады ограниченной транспозиции» — это не гаммы, а гармонические цвета. Например, лад второй, транспонируясь трижды, дает соответственно фиолетово-голубой, коричнево-золотой и зеленый цвета» [16, с. 114]. Лады в восприятии композитора «подобны красочным плоскостям, в пределах которых общий колорит сохраняется» [там же]. Окрашенными воспринимаются композитором и отдельные аккорды — как «красочное единство, изменяющееся в процессе двенадцати возможных транспозиций» [там же].

Как видим, цветовые представления тональностей у композиторов, обладающих цветным звукосозерцанием, различны. Они тонко связаны с внутренним миром, индивидуальностью композитора, его творческими и эстетическими принципа-

ми; формируются постепенно, в процессе целенаправленной творческой деятельности, и осознаются на этапе профессиональной художественной зрелости. По словам А. Кандинского, характерная для Римского-Корсакова образная трактовка тональности впервые наметилась в «Снегурочке» [13, с. 86]. Как известно, эта опера ознаменовала наступление зрелого этапа творчества композитора, о чем он пишет в «Летописи»: «<...> почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги» [23, с. 183].

Показательно, что Римский-Корсаков сам неоднократно подчеркивал именно ассоциативную, а не врожденную природу своей способности к цветовому звукосозерцанию: «Что же касается того, что *E dur* для меня рисуется синим, тут могло повлиять еще и то обстоятельство, что, например, хор из «Руслана» «Ложится в поле мрак ночной», а также увертюра Мендельсона к «Сну в летнюю ночь» и *Nocturno* написаны в этом строе» [42, т. 1, с. 117—118]. Очевидно, композитор чувствовал и понимал объективно-субъективную природу цветного слуха. В «Летописи» о времени создания «Антара» он пишет: «К тому времени относится и выработавшееся во мне все более и более чувство абсолютного значения или оттенка каждой тональности. Исключительно ли оно субъективно или подлечит каким-либо общим законам? Думаю — то и другое» [23, с. 79—80].

Действительно, при явных различиях в цветовом восприятии у разных авторов наблюдается и некоторая общность эмоционально-смысловых оценок цвета и звучаний, а также символических проекций духовных состояний. На этом основании М. Старчеус отмечает вероятностный характер связи между звуком и смыслом [26, с. 605]. Проведенные ею исследования подтверждают эту мысль. Так, например, *C dur* вряд ли может быть в чем-либо восприятии «коричневым» [26, с. 470]. При этом, безусловно, важную роль играет символика цвета, сложившаяся в культуре.

Как мы убедились, цветной слух, как индивидуальная особенность творческой личности композитора, во многом обуславливает изобразительность, красочность, зримую конкретность его музыки. Цветовое звукосозерцание имеет ассоциативную, метафорическую природу и формируется в процессе творческой деятельности. Цветовая семантика тональностей во многом определяет характер музыкального образа.

Однако мы не можем согласиться с мыслью о «глубочайшей взаимообусловленности тонально-

го мышления и «цветного слуха» [5, с. 195], полагая, что цветовые ассоциации — важный, но не единственный источник формирования тональной семантики у Римского-Корсакова.

По словам Б. Теплова, цветной слух (как проявление связи слухового воображения со зрительным), — «это только частный случай гораздо более широкой способности, способности переводить в звучания зрительные впечатления и «видеть» в звуках зрительные образы» [29, с. 26]. В этом плане небезынтересно, что в характеристиках, которые композитор дает отдельным тональностям, речь идет «не только о цветах, а о некоторых предметно-эмоциональных комплексах» [29, с. 18]. Так, *D dur* — «дневной, желтоватый, царственный, властный», *H dur* — мрачный, темно-синий со стальным серовато-свинцовым отливом; цвет зловещих грозовых туч», *As dur* — «характер нежный, мечтательный; цвет серовато-фиолетовый», *g moll* — «без определенной окраски: имеет характер элегико-идиллический», *a moll* — «бледно-розоватый», «это как бы отблеск вечерней зари на зимнем холодном пейзаже». Но, пожалуй, самую развернутую характеристику получает *A dur* — «тональность молодости, весны — и весны не ранней, с ледком и лужицами, а весны, когда цветет сирень, и все луга усыпаны цветами; тональность утренней зари, когда не чуть брезжится свет, а уже весь восток пурпурный и золотой» [21, с. 154].

Таким образом, характеристики тональностей у Римского-Корсакова воплощают целый комплекс различных представлений, обнаруживают важную для композитора способность — воспринимать весь мир в звучаниях, мыслить музыкой, переводить внемusикальное — мысли, идеи, образы, жизненные впечатления — в мир музыкального произведения.

Образное «видение» тональности, неразрывность в музыкальном восприятии видимого, слышимого, осязаемого отличает такую важную для творческой индивидуальности композитора черту художественного мышления, как синестезийность. Для гениального музыканта «тонкость звуковых ощущений будто преобразует чувственную картину мира, где все свойства вещей и явлений оказываются соотносенными и способными обнаруживать свою скрытую причастность к музыке» [26, с. 196].

Колористичность в его произведениях обретает философскую трактовку. Так, ладовый синтез — суровая, драматичная семантика тональности *c moll*, «отягощенная» выразительными возмож-

ностями *увеличенного* и *уменьшенного* ладов в совокупности с другими выразительными средствами — обуславливает совмещение разных смысловых планов в сцене снежной вьюги из оперы «Кашей бессмертной». Здесь соединяются изобразительность, картинность с волшеббно-фантастическим оттенком, символизация суровой, зловещей силы (образы природы трактуются метафорически), и вместе с тем — это образ знакомой русской природы, созданию которого в условиях сложной ладовой структуры способствуют народно-песенные интонации и минорная ладовая основа.

Пейзажи, зримо-конкретные образы в произведениях Римского-Корсакова становятся проводниками философско-художественных идей, обретают объемность, многомерность, символическое звучание — «метафорические отношения между впечатлениями цвета и звука превращаются в художественно-смысловые» [26, с. 474]. Покажем это на примере семантики тональности *F dur* в опере «Сказание о невидимом граде Китеже».

Композитор придавал тональности *F dur* исключительное значение в опере. Он отмечает: «*Es dur* — это тональность воинственных городов, а Китежу подобает светлый *F-dur*» [22, с. 95]. *F dur* в опере становится лейттональностью. Иногда одно лишь звучание тоники в положении квинты (первый аккорд в лейтмотиве) намекает на Китежград, хотя сама тема отсутствует. Так, в третьем действии, когда отблески утренней зари падают на поверхность озера Светлояр, мы слышим трезвучие *F dur* и понимаем, что сейчас увидим Китеж.

На протяжении оперы происходит постепенное утверждение этой тональности. В конце первого акта появляется лишь намек на *F dur* в виде субдоминанты *C dur* при первом проведении лейтмотива. Во втором акте *F dur* показан эпизодически в песне-пророчестве Гусяра о гибели священного города. В третьем акте он выдерживается на протяжении большой сцены исчезновения Китежа. Наконец, в последнем акте лейттональность господствует уже в пределах целой картины, приобретает особое символическое значение.

По словам Д. Андреева, Россия выражала знание о своем духовном прообразе на языке зодчества. Архитектурный ансамбль, осью которого являлся белый собор с золотыми куполами, зеркально отраженный в озере или реке в больших и малых городах, — художественно-мистический символ, каменное подобие «Града зыскуемого» [1, с. 274—275]. Китеж — образ духовной святости, которая недостижима для внешнего вторжения ос-

лепленных тьмой. Главная идея легенды и оперы — восхождение к невидимому граду, его обретение — реализуется ладотональными средствами как устремление к конечному господству *F dur*. Композитором переосмысливается традиционная «пасторальная» семантика этой тональности. *F dur* в опере связан с образом нового мира — преображенного Китежа, неизреченного света, одухотворенного сознания. *F dur* наделяется семантикой неземного, горнего, Божественного. Цветовое, изобразительное становится сложной метафорой философского, духовного, сокровенного. Образ весеннего обновления, цветения природы символизирует преображение в космическом масштабе.

Интересна символика цвета. Ярко-зеленый цвет в православной церкви был связан с образом воскресения Богородицы. Изображения ее вознесения имеют ореол зеленого цвета, в чем находят отражение средневековая символика надежды. В опере соответствие тональности цвету и его церковно-обрядовой семантике вряд ли было преднамеренным. Скорее всего, свою роль сыграла художественная интуиция, музыкально-смысловые «предчувствия» композитора. По словам Б. Асафьева, «тяготение действия к светлому, праздничному пребыванию в *F dur* подчеркивается несколько раз, причем появление этой тональности всякий раз звучит символом надежды» [4, с. 193].

В художественном пространстве произведений Римского-Корсакова выстраиваются ассоциативные ряды самых разных масштабов и уровней: звука, цвета, жанра, стиля, культуры, природы, космоса, мироздания. Тем самым, происходит «формирование значений через явление сложной синестезии [курсив мой. — О. Б.]» [38, с. 11], что способствует образованию иерархии смыслов и их движению «от видимой реальности к сокровенной сущности, от индивидуально-психологического к архетипическому» [18, с. 11].

Как видим, ассоциации являются действенным способом семантизации — наделения смыслом музыкальных звучаний. Ассоциации воплощаются в разного рода метафорах. Так происходит семантизация разных элементов музыкального языка, в том числе тональности. Практика использования тональностей закрепляет за ними определенную семантику — «тип содержания стал ассоциироваться с тональностью» [7, с. 3]. Формируется ее связь с определенным значением в данном контексте (в авторском тексте, в контексте стиля композитора, национальной школы, эпохи). Складывается круг тональностей для воплощения образов пасторальных, драматических, героических,

трагических, любви, детства [там же]. При этом в возникающих ассоциациях тонко сочетается глубоко индивидуальное и общезначимое.

В мир музыкального произведения проникают немusикальные образы. Исходный стимул создания произведения — идея, под влиянием которой выстраивается музыкальное целое, — как правило, имеет немusикальный характер. Все это обуславливает «насыщение музыкального мышления жизненным содержанием» [26, с. 335]. Происходит «переход общесмыслового контекста в систему выразительных средств» [31, с. 5], немusикально в музыкальное.

Таким образом, в музыке проявляет себя универсальный механизм художественного мышления — знаково-метафорический, осуществляющий «материализацию образных представлений» [39, с. 52—53]. Интонационные структуры обретают «связь с реальными явлениями, речью, словом, поэтическими идеями, образами, движением, театральными, живописными сюжетами, отражая важную тенденцию музыки к ассимиляции экстрамузыкальных компонентов» [там же].

ТОНАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА РИМСКОГО-КОРСАКОВА: ТВОРЧЕСКИЕ ВЛИЯНИЯ

Попытаемся установить, насколько значимыми были для Римского-Корсакова семантические амплуа тональностей, сложившиеся в творчестве других композиторов.

Анализируя свои ранние сочинения, Николай Андреевич отмечает влияние музыки других авторов, которое он тогда испытывал. Как известно, формирование творческих взглядов Римского-Корсакова происходило в тесном общении с композиторами «Могучей кучки». В «Летописи» читаем о безграничном влиянии Балакирева на остальных членов Новой русской композиторской школы на ранней стадии ее существования: «Музыкальная практика и жизнь дали возможность яркому таланту Балакирева развиваться быстро. Развитие других началось позднее, шло медленнее и требовало руководителя. Этим руководителем и был Балакирев, добившийся всего своим изумительным разносторонне-музыкальным талантом и практикою» [23, с. 33].

Признавая безусловный авторитет своего наставника, в ранний период творчества композитор и тональности выбирает «в угоду Балакиреву» [23, с. 69]. Главные тональности симфонической картины «Садко» (1867) — *Des dur* — *D dur* — *Des dur*. Показательно, что в дальнейшем, когда у компо-

зителя сформировалась своя система семантики тональностей, он использует значительную часть этого музыкального материала в опере-былине «Садко» (1896), но переносит его в другие тональности. Так, тема моря — ключевая в опере — транспонирована из *Des dur'* а в *Es dur*, наиболее подходящую, по его мнению, для этого образа.

Ввиду огромного влияния Балакирева на остальных членов «Могучей кучки», небезынтересно его отношение к тональной семантике. По словам А. Михайлова, у этого композитора «все, связанное с определенной тональностью есть заранее известное пространство смысла и — пространство известного заранее смысла». При этом соотношение тональностей (тональный план) мыслится им как «презадаваемое соотношение полей определенного смысла» [17, с. 81]. Очевидно, для Балакирева вопрос тональной семантики был ключевым в процессе создания и восприятия музыкального произведения. Римский-Корсаков отмечает пристрастие своего наставника к тональностям *Des dur* и *h moll*: «Милий Алексеевич любит и признает, в сущности, только эти два строя, к остальным же довольно равнодушен» [41, с. 83].

Интересны размышления Римского-Корсакова о влиянии яркой творческой личности на формирование семантических оттенков этих тональностей — «*h moll* и *Des dur*, столь ярко и очевидно *предумышленно* введенных в ранних произведениях русской школы и затем, несомненно, *оставивших глубокий след* и во всей позднейшей музыкальной литературе, отчасти в силу привычки, отчасти же потому, что *Des dur* в оркестре звучит действительно как-то особенно благородно, красиво и мягко! [курсив мой. — О. Б.]» [42, т. 1, с. 173]. Композитор приводит следующие примеры использования тональности *Des dur* в русской музыке: сцена поцелуя из «Снегурочки», образ Египта из «Млады», последний поцелуй Пери Гюль Назар из IV части («Сладости Любви») «Антара»; первый романс Марии, сцена «Благословения», любовный дуэт и заключительный хор из «Ратклиффа» Кюи; тема любви из увертюры «Ромео и Джульетта» Чайковского; конец «Тамары» Балакирева, III часть (Баян) *h moll'* ной симфонии Бородина и пр. Эта тональность используется композиторами для воплощения образа любви, идеала высшего начала.

Примеры применения тональности *h moll* в русской музыке также широко известны. Напомним богатырский образ во Второй симфонии Бородина, *h moll* — одна из главных тональностей «Псковитянки» и «Китежа». «Свой», особый

h moll у Глинки — «славянская интимная лирика сердца» [11, с. 115] в Вальсе-фантазии. У Чайковского — трагический *h moll* в Шестой симфонии, в «Ромео и Джульетте». Как видим, любимые Балакиревым тональности действительно оставили глубокий след в русской музыке.

Интересна судьба этих тональностей в творчестве Римского-Корсакова. Как отмечает А. Михайлов, он «начал строить себя как творческую личность, как профессионал, в прямую противоположность Балакиреву» [17, с. 88]. Это касается и тональной семантики. Примеры такого противодействия мы уже приводили (отказ Римского-Корсакова перенести вступление к «Снегурочке» из *a moll'* а в *h moll*, перенесение темы моря в опере «Садко» из *Des dur'* а в *Es dur*). В третьей редакции «Псковитянки», предпринятой композитором в 1891—1894 годах (первая редакция — 1872, вторая — 1877), «многое транспонировано в другие строи» [42, т. 1, с. 114]. Так, увертюра перенесена из *h moll* в *c moll*, что в совокупности с другими изменениями (пунктирный ритм вместо ровного движения восьмыми, обостренно-экспрессивное звучание вводного тона вместо VII натуральной ступени в минорном ладу) придает ее звучанию иной смысловой оттенок — обостренно-экспрессивного, драматичного высказывания. В первоначальном же варианте в увертюре воплощался более сдержанный, суровый, объективно-«летописный», архаичный образ.

Долгое время *h moll* не появляется в произведениях Римского-Корсакова в качестве «главной» тональности. У Ястребцева читаем: «В его новой опере [«Сказание о невидимом граде Китеже». — О. Б.] увертюра будет написана в *h moll*, то есть в тональности, с которой мы почти вовсе не встречались ни в «Младе», ни в «Ночи перед Рождеством», и которую он *снова полюбил* [курсив мой. — О. Б.]» [42, т. 2, с. 30]. *Des dur* в его операх, как правило, связан с хрупкими женскими образами «идеальных» героинь — Панночки, Снегурочки, Марфы.

Большое влияние на стиль композитора, по его признанию, оказала музыка Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шумана, Листа, Берлиоза, Шопена, Мендельсона, Вагнера. Он отмечает громадную разницу в стиле своей Первой симфонии и «Садко»: «Когда я писал симфонию, мы (балакиревский кружок) знали только Бетховена, Шумана, отчасти Глинку, когда же я принялся за «Садко» и «Антара», я уже глубоко проникся красотами «Вальса Мефисто» Листа» [там же, с. 46].

Как отмечает композитор, гармония в начале «Садко» навеяна музыкой Листа. Он советует В. Ястребцеву: «Когда будете писать о «Садко», загляните в листовское «Что слышно на горе» — прием сопоставлять *B dur* после *Des dur* или, что то же *C dur* после *E dur*, очевидно листовский. Кроме того, и типичные гармонии, встречающиеся на стр. 14, 20, 27—28 и 41—42 «Садко» — тоже листовские из его гениального «Мефисто-вальса» [там же, с. 97]. Однако И. Тютманов справедливо отмечает различия этих малотерцовых последовательностей: «У Римского-Корсакова диатонические связи аккордов, у Листа — хроматическая система лада» [32, с. 109]. Большетерцовые соотношения трезвучий мажора и минора, по мнению композитора, «обязаны своим появлением в музыкальной литературе второй половины XIX века исключительно Шуману, а не Листу и Вагнеру. В обратном порядке эти трезвучия (*b moll* — *D dur*) образуют гармоническое сочетание, которое дали «аккорды смерти» или «рока» из «Млады» [42, т. 1, с. 365].

Как видим, в ранний период творчества Римский-Корсаков испытывает разного рода влияния, он использует гармонические приемы, тональную семантику, опробованную в творчестве других авторов в подобных контекстах (вспомним «синий», «ночной» *E dur* Глинки и Мендельсона). Его отношение к тональности не остается неизменным. Наоборот, в его системе семантики тональностей прослеживается определенная эволюция: период освоения существующих амплуа тональностей предшествует стадии формирования индивидуальной тональной семантики.

Композитор пытается теоретически и философски осмыслить проблему закономерности художественного воздействия отдельных музыкальных выразительных средств, которые активно использует в своем творчестве. Своему другу и биографу В. Ястребцеву он даже советует заняться изучением «художественного значения того или иного сочетания, аккорда или даже целого гармонического последования» [там же, с. 163]. При этом он замечает, что «всякий аккорд, вполне удачно примененный и стоящий на своем месте, всегда произведет надлежащее впечатление, и это, по правде сказать, чрезвычайно грустно, так как уже одним этим рушатся все наши «эстетики!» [там же, с. 168].

При выборе тональности прослеживается та же тенденция. Тональность трактуется композитором вовсе не однозначно, высказываемые им характеристики тональностей и их применение в

творческой практике не всегда совпадают. Так, тональность *Es dur* воспринималась Римским-Корсаковым как «темная, сумрачная, серо-синеватая» тональность «городов и крепостей». Слушая вступление к «Золоту Рейна» Р. Вагнера, композитор отмечал, что оно производит на него какое-то мрачное впечатление «благодаря своей странной для данного случая тональности *Es dur*» [там же, с. 95]. Более уместной здесь ему представлялась тональность *E dur* [там же]. При этом тема моря в опере «Садко» написана им в тональности *Es dur*, а не в *E dur*.

Композитор, по его словам, «упросил Мусоргского переставить слова текста» в сцене Бориса с царевичем Федором («грады» и «реки»), так как аккорд *Es dur* «приходился не там, где ему, по моему, надлежало быть» [там же, с. 69—70]. В результате «получилось именно то, что теперь и есть, и знаете, — этот *Es dur* меня чрезвычайно удовлетворяет!» [там же]. Касательно того, что сцена у фонтана из «Бориса Годунова» тоже звучит в *Es dur*, композитор отметил: «Конечно, *E dur* был бы и лучше, но в данном случае — и *Es dur* тоже не противоречит колориту» [там же].

Подобные «несоответствия» можно проследить и в отношении других тональностей. Так, «строгая в известных случаях» тональность *As dur* «является и в любовном дуэте Гвидона с Лебедью [курсив мой. — О. Б.]» [22, с. 38]. Размышляя на эту тему, композитор отмечает: «Характер музыки в свою очередь влияет на тональность. Все это весьма тонко и сложно» [там же].

ФОРМИРОВАНИЕ СМЫСЛОВЫХ ЗНАЧЕНИЙ ТОНАЛЬНОСТЕЙ И МИРОВОЗЗРЕНИЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Думается, ответ на поставленный в начале статьи вопрос не будет полным, если мы не коснемся проблемы влияния мировоззрения композитора на формирование смысловых значений тональностей в его музыке.

Показательно стремление Римского-Корсакова запечатлеть в своих творениях целостную картину мира, что обусловлено особенностями его пантеистического мировосприятия. Создатель изумительных одухотворенных музыкальных пейзажей отмечал, что он был сызмала склонен к пантеизму [42, т. 1, с. 171]. Двенадцатилетним мальчиком Римский-Корсаков писал матери из корпуса: «Почаще наблюдай звезды, мама, и этим вспоминай меня» [29, с. 27]. Творческую натуру композитора с детства отличала большая

восприимчивость, впечатлительность, отзывчивость, трепетность в отношении к окружающему миру. Потребность в общении с природой, погружение в нее до ощущения полного слияния было для него необходимым условием духовной жизни и творчества.

Пантеистические настроения композитора во многом определили облик оперных сюжетов, характер образов, особенности музыкального языка, в том числе — семантики тональностей: «Все тональности, строи и аккорды, по крайней мере, для меня лично, встречаются только в самой природе, в цвете облаков или же в поразительно-прекрасном мерцании световых столбов и переливов световых лучей северного сияния. Там есть и *Cis* настоящий, и *h*, и *As*, и все, что вы хотите» [41, с. 176].

Природа всегда вдохновляет композитора. В его произведениях образы природы — не фоновые, а основные участники оперного действия. В. Ястребцев так описывает одну из прогулок с композитором: «Много гуляли по саду, не раз подходили к озеру с целью вдоволь налюбоваться дивным отблеском лунного света в тростниках и на спокойном зеркале озера. Картина была захватывающая! Этот *D dur* на *H dur*'е невольно вдохновлял Римского-Корсакова на работу над задуманной им новой оперой «Садко», напоминал аналогичную картину из третьего действия «Майской ночи» с поэтичным хором русалок и таинственным шорохом тростников» [42, т. 1, с. 191].

Анализируя эту особенность мироощущения Римского-Корсакова, Л. Серебрякова отмечает присущее композитору острое восприятие красоты, совершенства, восторженно-экстатическое любование образами природы, склонность к мифологическому, одухотворенному отождествлению себя с природным миром [25]. В системе личностных ценностей композитора, по ее словам, ярко выражена духовная потребность пережить космическое чувство, аффективное отношение к миру как к целому [там же, с. 245]. При этом рождается и «обобщенная эмоциональная оценка, и сложное ценностное переживание, и нравственно-философская идея» [15, с. 215].

Формирование тональной семантики у Римского-Корсакова в большой степени обусловлено ведущими тенденциями эпохи. В эстетике русского и европейского искусства на рубеже XIX—XX веков, в период активного поиска новых художественных языков, синестезия становится предметом всеобщего внимания. Напомним наиболее яркие примеры синестезийного восприятия у поэтов — В. Хлебникова, К. Бальмонта, А. Блока, А. Бе-

лого, В. Набокова, Ш. Бодлера, А. Рембо, С. Малларме; художников — М. Врубеля, М. Чюрлениса, В. Кандинского. Синестезии в их искусстве многообразны и многослойны. Порождаемые ими различные по происхождению ассоциации порой сплетаются в причудливые комбинации.

Поэты и художники оставили интереснейшие высказывания о своем синестезийном восприятии. Так, у В. Хлебникова находим следующее: «Пять ликов [пять чувств. — *О. Б.*], их пять, но мало. Отчего не: одно оно, но велико? <...> Есть некоторое много, неопределенно протяженное многообразие, непрерывно изменяющееся <...> и наши слуховые, зрительные, вкусовые, обонятельные ощущения суть части, случайные обмолвки этого одного великого, протяженного многообразия» [33, с. 5]. И далее: «Есть некоторые величины, независимые переменные, с изменением которых ощущения разных рядов — например, слуховое и зрительное или обонятельное — переходят одно в другое. Так, есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им» [там же].

Размышляя о феномене синестезийного восприятия, Г. Гачев отмечает: «Идеология музыки — дерзание соединить разделенное самой природой вещей (как разделены глаза и уши): увидеть то, что слышится, услышать то, что видится. Кажется, это близко, ведь во мне, человеке, эти способности соединены: и слышит, и видит, но вот аппарат видения, слышания, мышления разведен как разделение труда в культуре: между музыкой, литературой, философией...» [10, с. 138]. По мнению исследователя, стремление соединить культуру разума (света, очей, видения) с культурой музыки (звука, слуха, энергий нутра-ядра Материи) подобно попытке увидеть свои уши [там же].

Развитие музыки в XX веке отмечено еще более решительным движением к цвету в творчестве Скрябина, Дебюсси, Мессиана, авторов сонорных композиций. Эмансипация фонизма вызывает к жизни новую концепцию музыкального искусства. Метко характеризует эту ситуацию Е. Назайкинский, говоря о «превращении уха в глаз» [19, с. 26]. По словам В. Холоповой, «в XX веке роль визуальной направленности во всей культуре невиданно возросла. <...> Видеоориентация сказалась и на художественной культуре, использовавшей новые технические средства» [35, с. 149]. И далее: «Неиссякаемый источник зрительных образов для музыки

составляют синтетические жанры — вокальная музыка, опера, балет, сценическая драма, мюзикл, кинофильм, телепередача и т. д. В итоге общая весомость музыкальных произведений с включенным предметно-изобразительным рядом <...> будет весьма велика, и массив этот составит не побочный отрог, а неотделимую часть того целого, которое называется музыкой» [там же, с. 150].

Как видим, творчество Римского-Корсакова находится в русле основных тенденций своего времени, во многом предвещая магистральные линии развития музыки последующего столетия. Формирование семантики тональностей в произведениях композитора происходит на основе всего комплекса его личностных, мировоззренческих, художественных представлений. Семантический спектр тональности включает в себя цвето-

вые, эмоциональные, философские, символические значения.

Изучение тональной семантики, понимание ее роли в создании художественного целого предполагают не только анализ закономерностей музыкального текста, но и изучение дневников, писем, взглядов композитора, философских учений, которые были ему созвучны. Один из главных источников содержания музыкального произведения и тональной семантики как его важного смыслообразующего компонента — контекст культуры в разных ее проявлениях. Поэтому исследование тональной семантики представляется как междисциплинарное, с привлечением психологии, философии, теории и истории культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом: [5; 13; 17; 21; 22; 26; 40].

² Здесь и далее характеристики тональностей

приводятся по: Ястребцев В. Римский-Корсаков: воспоминания: в 2 т. — Л., 1958.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Д. Роза мира. — М., 2001.
2. Асафьев Б. Русская живопись. Мысли и думы. — М.; Л., 1966.
3. Асафьев Б. Мазурки Шопена // Асафьев Б. Избранные труды. Т. 4. — М., 1955.
4. Асафьев Б. Симфонические этюды. — Пг., 1922.
5. Ванечкина И., Галеев Б. «Цветной слух» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыка XVIII—XX веков. Культура и традиции. — Казань, 2003.
6. Ванслов В. Изобразительное искусство и музыка. — Л., 1977.
7. Волгуснов А. О тональном колорите и сферах применения тональностей // Современные проблемы методологии, теории и практики музыкального образования: тез. докл. межвуз. науч.-практ. конф. — Челябинск, 2004. — С. 3—5.
8. Галеев Б. Искусство космического века. — Казань, 2002.
9. Галеев Б. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. — Казань, 1976.
10. Гачев Г. Музыка и световая цивилизация // Музыкальная академия. — 1993. — № 2. — С. 131—138.
11. Зенкин К. Миниатюра — романтическая картина мира // Сов. музыка. — 1988. — № 2. — С. 114—118.
12. Йиранек Я. Интонация как специфическая форма осмысления музыки. Ч. 2. // Сов. музыка. — 1988. — № 12. — С. 102—106.
13. Кандинский А. История русской музыки. Т. 2. — М., 1984.
14. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика. — М., 1996.
15. Мелик-Пашаев А. Эстетическое отношение к жизни как первооснова способностей к художественному творчеству // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. — Л., 1983. — С. 212—216.
16. Мессиаен О. Противоположности // Сов. музыка. — 1988. — № 12. — С. 114—115.
17. Михайлов А. Римский-Корсаков и Балакирев // Н. А. Римский-Корсаков: науч. тр. МГК

- им. П. И. Чайковского. — М., 2000. — Сб. 30. — С. 79—94.
18. Мусатов Д. От истории к мифу: музыкальная драма Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» // Современные проблемы методологии, теории и практики музыкального образования: тез. докл. межвуз. науч.-практ. конф. — Челябинск, 2004. — С. 11—13.
19. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. — М., 1988.
20. Рагс Ю., Назайкинский Е. О художественных возможностях синтеза музыки и цвета (на материале анализа симфонической поэмы «Прометей» А. Н. Скрябина) // Музыкальное искусство и наука. — М., 1970. — Вып. 1. — С. 166—190.
21. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. — М., 1946. — Вып. 4.
22. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. — М., 1946. — Вып. 5.
23. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — М., 1980.
24. Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки (1869—1907). — СПб., 1911.
25. Серебрякова Л. Образ бытия в художественной картине мира Н. А. Римского-Корсакова // Русская художественная культура второй половины XIX века. — М., 1991.
26. Старчеус М. Слух музыканта. — М., 2003.
27. Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества / сост. А. А. Орлова, В. Н. Римский-Корсаков. — Л., 1971. — Вып. 2.
28. Тараева Г. Содержание музыки и музыкальная семантика в историко-культурной динамике // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. III всерос. науч.-практ. конф. — Уфа, 2005. — С. 26—48.
29. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. — М.; Л., 1947.
30. Трубачев С. Музыкальный мир П. А. Флоренского // Сов. музыка. — 1988. — № 8. — С. 81—89.
31. Тышко С. Национальный стиль русской оперы: аспекты систематизации // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля: сб. науч. тр. — Киев, 1993. — С. 2—22.
32. Тютманов И. Гамма тон-полутона как наиболее характерный тип уменьшенного лада, применяемого в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Научно-методические записки. — Саратов, 1959. — Вып. 3. — С. 109—155.
33. Хлебников В. Проза. — М., 1990.
34. Холопов Ю. Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. — М., 1973. — Вып. 2.
35. Холопова В. Музыка как вид искусства. — СПб., 2000.
36. Цветаева А., Сараджев Н. Мастер волшебного звона. — М., 1986.
37. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М., 1975. — Вып. 2.
38. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1994.
39. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. III всерос. науч.-практ. конф. — Уфа, 2005. — С. 81—102.
40. Шак Т. Гармоническая система в оперной драматургии Н. А. Римского-Корсакова. — Краснодар, 2003.
41. Шуман Р. Характеристика тональностей // История эстетики. В 5 т. Т. 3. — М., 1967.
42. Ястребцев В. Римский-Корсаков: воспоминания: в 2 т. — Л., 1958.

Бозина Ольга Аркадьевна

преподаватель Красноярской государственной академии музыки и театра, аспирантка Астраханской государственной консерватории



С. А. МОЗГОТ

Институт искусств

Адыгейского государственного университета

УДК 781.68.049.1

К ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ МОДЕЛЕЙ
КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА
В МУЗЫКЕ К. ДЕБЮССИ

При восприятии, исполнении, изучении произведений К. Дебюсси мы сталкиваемся с тем, что музыка французского мастера способна генерировать разнообразные ассоциации с произведениями различных видов искусства — живописи, литературы, театра, архитектуры, декоративно-прикладного творчества и т.п. Эта особенность музыкального стиля К. Дебюсси, с одной стороны, обусловлена синестетичностью музыкально-художественного сознания композитора¹, предопределяя поиск им особых средств выражения и жанров — эскиза, эстампа, арабески, рапсодии, фантазии. С другой стороны, возникновение художественных параллелей объясняется некоторым сходством приемов работы и организации музыкального материала, «по подобию» произведениям других видов искусства. Об этом имманентно свидетельствуют определенные свойства музыкальной материи К. Дебюсси, выраженные в «игре» света и тени ладогармонических средств, цветовой семантике тональностей и тембров, особом слиянии характеристических голосов фактуры и красочных гармонических вертикалей, а также другие приемы воплощения музыкального образа.

Однако не вполне ясным остается осмысление тех факторов, которые способствуют «рождению» в сознании слушателя цепи ассоциаций, приводящих к сравнению музыкальных опусов Дебюсси с иными жанрами художественного творчества — портретом, пейзажем, поэмой, повествованием. Есть все основания предположить, что «за кадром» остается какой-то специфический компонент, являющийся связующим звеном между комплексом тактильных, осязательных, обонятельных и других ощущений, возникающих в процессе восприятия музыкального творения К. Дебюсси и целостным образом-представлением его произведения. От внимания исследователей долгое время ускользала та единая основа, которая во многом

содействует общности воплощения художественных образов в различных видах искусства, а именно — концептуальное пространство — симультанная смысловая структура, развертывающаяся посредством системы образно-художественных представлений, возникающих в процессе рождения произведения.

Концептуальное пространство в творчестве К. Дебюсси «реализует» свой потенциал в виде разнообразных моделей — художественных аналогов какого-либо предмета, явления или процесса в природе и обществе. Модель концептуального пространства, будучи симультанным образом произведения, «овеществляясь» звуковой материей, раскрывает то, в каком ракурсе композитор увидел тему произведения. Последняя может предстать как сценка из жизни, как образ-портрет или пейзаж, как некое состояние или что-то другое из реальной действительности, в зависимости от того, какая из сторон художественного мира (предметная, эмоциональная, мыслительная) наиболее важна для автора при создании им музыкального опуса.

Выявить «угол зрения», который формирует индивидуальность музыкального сочинения, позволяет исследование *перспективы* или системы передачи изображаемого трех- или четырехмерного пространства (в условиях художественных приемов соответствующего вида искусства)². В данной статье перспектива в музыкальных произведениях К. Дебюсси будет рассмотрена не столько в виде способа фиксации местоположения субъекта-автора, который производит описание, сколько в виде способа выражения авторской позиции, его взгляда на мир и его отношения к миру. Учитывая эти особенности, изучение моделей концептуального пространства в произведениях К. Дебюсси строится нами с опорой на драматургические типы — *действие*,

*повествование, состояние*³ — как наиболее показательные для творчества мастера.

ПОРТРЕТНАЯ, ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ МОДЕЛИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В МУЗЫКЕ К. ДЕБЮССИ

В исследовании моделей концептуального пространства в произведениях К. Дебюсси мы опираемся на общие характеристики пространственных позиций, приведенные Б. Успенским при анализе пространства произведений литературы и изобразительного искусства. Б. Успенский рассматривает два способа фиксации перспективы при построении художественной композиции. Они определяются точкой зрения автора. Первый способ обусловлен совпадением пространственных положений субъекта (автора, наблюдателя, повествователя) и объекта (персонажа); второй способ (позиция) — несовпадением пространственных положений субъекта и объекта, выраженным в приемах последовательного обзора, описания с движущихся ракурсов или всеохватывающей точки зрения.

Назовем и рассмотрим отмеченные Успенским варианты пространственных соотношений субъекта и объекта, которые встречаются при применении первого способа фиксации перспективы: *автор следует за объектом, но не перевоплощается в него; автор целиком перевоплощается в описываемый им объект; автор может быть «прикреплен» не к одному объекту, а к некоторой группе объектов.*

Так, первый вариант, когда *автор следует за персонажем, но не перевоплощается в него*, характеризуется тем, что авторская позиция совпадает с позицией данного персонажа в плане пространственной характеристики, но расходится с ней в плане оценки, фразеологии и т.п. Автор становится спутником этого персонажа. Он может давать и описания этого персонажа⁴. Показательна в этом смысле прелюдия «Дельфийские танцовщицы». Индивидуальность музыкального образа скульптурной группы из греческого храма находит выражение в теме-рельефе. Особая угловатая пластика танца египетских жриц передана в мелодии, состоящей из низываемых на остинато пунктирного ритма мотивов. Фон — нисходящая последовательность кварто-квинтовых аккордов — в сравнении с выразительностью рельефа нейтрален, что напоминает соотношение рельефа и фона двухмерного пространства египетских рисунков.

Второе предложение начального периода значительно меняет пространственные характеристики темы: введение октавных дублировок усиливает впечатление увеличения объема.

В среднем, развивающем, разделе (т. 11) происходит тематизация суммарно воздействующего звучания⁵. Материал, выступавший ранее в качестве фона, приобретает качественные признаки темы. Верхний голос «осваивает» танцевальную пластику пунктирной фигуры, а контрапунктирующий голос сохраняет неторопливую поступь восходящих интонаций темы. В мелодии и басу появляются октавные дублировки, уменьшающие плотность. Музыкальная материя расслаивается на три пласта, за счет чего расширяется общий диапазон голосов. Уменьшение плотности музыкальной ткани закономерно содействует увеличению объема, словно воссоздавая натуральный масштаб скульптуры танцовщиц.

В репризе предлагается новая диспозиция рельефа и фона. Этот раздел начинается с проведения интонаций каденции из предыдущего раздела, но композитор дает ее так, как раньше представлял тему — в первой октаве, крупным планом, в октавной дублировке, — то есть объемно. Пространственность музыкальных элементов и фактурной системы приводят к кристаллизации образа движения и смене типа перспективы в репризе на всеохватывающую точку зрения. Интонации темы проводятся в параметрах фона: не в «своем» регистре, октавой выше, словно уходя на дальний план. Перенесение темы в верхний регистр, изменение динамики от *pp* к *ppp* и объединение всего объема пространства крайними звуками создают общий план, когда рельеф и фон оказываются единым целым, передавая то ли удаление субъекта, то ли временное дистанцирование, при котором сквозь дымку возникает «воспоминание о впечатлении» красоты древнего шедевра.

Господство одного музыкального образа выпукло прослеживается через одноэлементное интонационное развертывание. Процесс показа музыкального образа спокоен — «шаг за шагом». Существенных изменений при этом не происходит, значимость событийного разворота в прелюдии снижена, господствует один драматургический тип — «состояние»⁶. Тем не менее, в прелюдии прослеживается влияние и другого драматургического типа — «повествование». Оно выражается в эмоционально-нейтральном тоне описания; в авторском взгляде на воплощаемый им объект не изнутри, что свойственно лирическому роду, а со стороны; а

также в присутствии панорамного, всеохватывающего видения объекта в репризе произведения.

Соединение признаков двух драматургических типов, на наш взгляд, обуславливается прообразом этой прелюдии, который существовал в сознании композитора в виде фотографии скульптурной группы трех танцовщиц, увиденной Дебюсси в Лувре⁷. Музыкальная интерпретация этого визуального образа обладает признаками, напоминающими воплощение портрета в живописи. Ему присуще: детальное описание объекта; главенство визуального образа танцовщиц на протяжении всей композиции; нейтральный лирико-поэтический тон, располагающий к созерцанию и размышлению. В то же время, прием краткосрочной смены перспективы на всеохватывающую точку зрения в завершении произведения — специфически музыкальный. Он служит материализации идеи прелюдии через авторскую оценку объекта как эстетически значимого⁸, что соответствует жанру портрета в живописи.

Перечисленные приемы музыкального портретирования позволили нам определить сложившуюся в прелюдии модель концептуального пространства как *портретную*. Отмеченные нами ранее признаки этой модели соответствуют также воплощению образов в прелюдиях «Девушка с волосами цвета льна», «В знак уважения С. Пиквику, эск. П. Ч. П. К.», «Вереск», «Канопя», «Ворота Альгамбры», пьесам «Светский танец» из «Танцев для хроматической арфы и струнного оркестра», «Маленький пастух» из цикла «Детский уголок» и в других произведениях.

Другой вариант пространственной позиции совпадения местоположения субъекта и объекта, к которому обращается Дебюсси, где, однако, автор целиком перевоплощается в описываемый им объект, встречается в его творчестве значительно реже, чем предыдущий. Б. Успенский определяет следующий характерный признак указанного варианта: перевоплощаясь в объект, автор принимает на данный момент его систему оценок, фразеологию⁹. Весьма интересно его применение Дебюсси в миниатюре для флейты «Сиринкс». В ее основе лежит сюжет мифа о возлюбленной лесного бога Пана — нимфе Сиринкс, превратившейся в свирель, на которой Пан наигрывает свои мелодии.

Характеристика главного образа — нимфы Сиринкс — двойственна: индивидуальные черты образа раскрываются в контрастном сопоставлении. Начальное построение темы опирается на хроматический мотив, экспонирующий

интонациями *lamento* внутренние страдания нимфы Сиринкс, превращенной Паном в тростник. Первоначальному построению противостоит второй раздел, с более ярко выраженными объемными свойствами благодаря скрытому многоголосию мелодической линии и присутствию в ее структуре имитационности по типу эха.

Применение скрытого двухголосия гетерофонного типа создает образ внешнего пространства, в котором раздается плач свирели Пана. Налицо смена местоположения автора, который уже не олицетворяет себя с объектом, а предстает его спутником, ведущим описание. отождествление автора со своим героем — один из признаков драматургического типа «действие», тогда как лирико-поэтическое, детализированное описание объекта извне — признак драматургического типа «состояние» у Дебюсси. В каждом следующем разделе контраст внутреннего и внешнего пространства становится все более очевидным. В первом разделе автор идентифицирует себя с Сиринкс, пытаясь постичь и передать чувства своего персонажа, «вжившись» в него. При таком совпадении позиции автора и объекта моделируемое пространство приобретает, на наш взгляд, экзистенциальные характеристики¹⁰.

Во втором разделе пространственная позиция — внешняя, отстраненная. Дебюсси словно любуется пейзажем с его характерной деталью — пением тростника. В двух последующих частях миниатюры разграничение внутреннего и внешнего пространств подчеркивается ритмически. Для первого раздела (в третьей части формы) Дебюсси использует длительности шестнадцатых и тридцатьвторых, быстрая смена которых сужает малое хроматизированное пространство, символизирующее страдания нимфы. Живописуя внешнее пространство, композитор обращается к длительностям восьмых и четвертных, что может передавать более долгую локализацию звуков свирели, подтверждая нашу гипотезу о реальном пространстве.

Используемое композитором совмещение точек зрения вызывает множественность драматургических установок. Экзистенциальное начало, выраженное использованием речевых интонаций, хроматизации звуковой ткани, содействующей экспрессивности музыкального высказывания от «первого лица», несет в себе все признаки драматургического типа «действие»¹¹. В то же время, миниатюра репрезентирует и эстетическое видение композитором сюжета мифа через эмоционально нейтральный (инструментальный или моторный) тип интонирования с элементами звуко-

изобразительности, акцентуацию лирических черт драматургии «состояния» посредством усиления красочных качеств музыкальной материи.

Совмещение экзистенциального и эстетического начал раскрывает понимание мифа композитором через особое соотношение временного и вечного начал. Идея воплощена в миниатюре через сопоставление субъективных страданий нимфы-тростинки и — объективной жизни природы, частью которой она является. Данная идея позволяет сделать предположение о доминировании эстетической направленности в воплощении образа и назвать модель концептуального пространства миниатюры К. Дебюсси «Сиринкс» *эстетической*.

Третий вариант позиции совпадения субъекта и объекта — положение, когда «место автора определяется лишь относительно: он может быть прикреплен не к одному объекту, а к некоторой группе объектов, но мы можем констатировать его присутствие в каком-то определенном месте [курсив мой. — С. М.]». Данный вариант Дебюсси использует в качестве моделирующего в IV₂ и V₁ оперы «Пеллеас и Мелизанда»¹³.

В IV₂ рассказ о событиях ведется от лица то Аркеля, то Голо. Герои оперы здесь весьма экспрессивны. В музыкальной речи Голо присутствуют тритоны, ходы на уменьшенные и увеличенные интервалы, тяжелые полутоновые «восхождения» и резкие нисходящие срывы, которые проецируются и на партию Мелизанды. Речь Аркеля более сдержанна, но также эмоционально насыщена. Этому персонажу свойственна декламация на одном звуке, изредка перемежающаяся полутоновыми ходами, включая интервалы секунды и терции. Каждый из действующих героев ведет собственную линию полилога и, что свойственно драме, местоположение автора соответствует говорящему «от первого лица». Однако, только Аркелю, королю Алемонды, пристало оценивать происходящее («Был бы я богом, шадил бы сердце человека...»). Данная фраза-резюме происходящего напоминает монолог от третьего лица — рассказчика, бесстрастно повествующего о разворачивающихся на его глазах событиях (один из признаков драматургического типа «повествование»). Несмотря на перемещение авторской позиции от героя к герою, можно предположить, что все-таки объект, с которым отождествляет себя автор, — Аркель.

Похожая ситуация возникает и в V₁. Автор становится спутником попеременно всех дей-

ствующих персонажей: умирающей Мелизанды, страдающего Голо, Аркеля, служанок замка, приходящих в комнату в момент смерти Мелизанды. Но авторское обобщение — вновь прерогатива Аркеля: «Наступает черед малютки». В итоге, и той, и другой сцене присуща множественность драматургических установок. Она выражается в объединении в одной сцене признаков драматургического типа «действие» и «повествование» с характерным для каждого из них пространственным положением автора.

Отождествляясь с каждым персонажем сцены в опере «Пеллеас и Мелизанда», композитор воссоздает музыкальные признаки экзистенциальной модели, присущей драме. В то же время, выражение авторской точки зрения от лица Аркеля обладает ценностными качествами, что вполне может быть свойственно автору эпического повествования — объективного и беспристрастного «рассказчика». В итоге, можно говорить о совмещении двух пространственных положений субъекта, где первое (преобладающее) связано с перевоплощением субъекта в объект, а второе («точечное») — со всеохватывающей точкой зрения, присущей фразам автора от лица Аркеля.

При этом экзистенциальная составляющая характеризуется повышенным эмоциональным тоном высказывания автора от лица своих героев. Дебюсси прибегает к выразительности тритонов, характерных интервалов, полутоновых ходов и речитации. Аксиологической составляющей присуще следующее: авторские ремарки или замечания имеют по отношению к происходящим событиям либо ретроспективный (характерный для эпоса), либо предвосхищающий характер оценки-обобщения. Драматургическое взаимодействие музыкальных образов двух названных сцен оперы «Пеллеас и Мелизанда» формирует идею ценностного видения эмоциональных переживаний и духовного опыта человека. В связи с этим, модель концептуального пространства, применяемая Дебюсси в IV₂ и V₁, может быть обозначена как *экзистенциальная*.

Итак, нами были рассмотрены моделирующие свойства различных вариантов первой позиции — совпадения пространственных соотношений субъекта и объекта. Изучение особенностей применения этих вариантов в музыке Дебюсси показало существование в его творчестве трех моделей концептуального пространства: *портретной, эстетической и экзистенциальной*.

ПЕЙЗАЖНАЯ, ТЕАТРАЛЬНАЯ
И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ МОДЕЛИ
КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА
В МУЗЫКЕ К. ДЕБЮССИ

Не менее разнообразно предстают в музыке Дебюсси варианты второй позиции или точки зрения несовпадения субъекта и описываемого объекта. Перечислим наиболее распространенные в музыке композитора: *последовательный обзор, обусловленный движением как наблюдаемого объекта, так и субъекта; всеохватывающая точка зрения; описание одной сцены, схваченной с движущихся ракурсов.*

Начнем с точки зрения последовательного обзора. Б. Успенский перечисляет следующие ее признаки: «<...> Точка зрения автора последовательно скользит от одного объекта к другому, от одной детали к другой — и уже самому слушателю предлагается возможность смонтировать эти отдельные описания в одну общую картину»¹⁴. «Последовательный обзор» вызывает наибольшую сложность при анализе пространственной позиции в музыкальном сочинении ввиду разнообразия композиторских приемов, используемых для его воплощения. Как замечает Успенский, сложность анализа «последовательного обзора» обуславливается еще и тем, что позиция автора не всегда характеризуется пространственной определенностью¹⁵.

Наиболее распространенный и излюбленный в музыке Дебюсси — прием воплощения точки зрения *последовательного обзора, обусловленного движением объекта.* Остановимся на двух показательных приемах композиционной работы, выбранных композитором для воплощения отмеченного варианта в прелюдиях «Паруса» и «Менестрели».

Концептуальная модель пространства в прелюдии «Паруса» складывается посредством особых видов работы с музыкальным материалом — соотношением рельефа и фона, которые понимаются композитором как равные в своих выразительных возможностях, единые составляющие одного художественного образа. В музыкальном развитии прелюдии своеобразно сочетаются линейный и гомофонно-гармонический принципы с преобладанием линейности. Последний репрезентирует в прелюдии приемы развития, свойственные полифонистам эпохи Возрождения — мотивную работу с рельефной интонацией, когда она варьируется с точки зрения лада, ритма и других средств выразительности.

Примечательна в этом смысле интонация фона *as-b-c*, которая в первом разделе словно во-

площает тяжелые, неспешно катящиеся волны, разбивающиеся о морской берег. Ее изложение аккордовыми комплексами составляет контраст теме, невесомо «парящей» в воздухе. В средней части интонация фона *as-b-c* утрачивает свою массивность, ввиду отсутствия сопоставления с темой, от которой остается лишь заключительная пунктирная фигура, прячущаяся в рисунке характеристических голосов¹⁶ фона, подобно исчезающим в волнах парусам. Интонация *as-b-c*, превратившаяся в рельеф, заслоняет собой исходную «фигуру». В репризе воссоздается итоговая картина движения образа, данная дальним планом. Музыкальный материал фона опирается на целотоновую последовательность темы, изложенную на *pp*, с ремаркой *comme un très léger glissando* («очень легко, скользя»), ассоциативно напоминая еле видную рябь волны. Функцию рельефа выполняет ведущая интонация среднего раздела — *as-b-c* с авторской пометкой *doucement en dehors* — «нежно и выделяя». Она звучит в высоком регистре, так же, как когда-то «парила» тема.

Произшедший функциональный взаимообмен рельефа и фона призван воплотить результат движения объекта. Укрупненный фон — вероятно, образ морской стихии — поглощает собою оттесненный образ парусов, некогда данный первым планом. В коде автор уточняет дальний план описания объекта, вводя относительно интонаций темы «парусов», погруженной в фоновый материал, ремарку *Très apaise et très atténuée jusqu'à la fin* («умиротворенно и очень приглушенно до конца»).

Исходя из интонационной драматургии и характера рельефно-фоновых отношений в прелюдии, очевидно, что объект и его движение от крупного плана к дальнему скрепляет композицию. Заметно особое внимание Дебюсси не только к объекту, но и к деталям его окружения. Это напоминает пейзажи импрессионистов, в которых рельеф и фон зачастую оцениваются создателем как равные в своих выразительных возможностях. Доказательством тому служит раздел, предваряющий репризу. Он основан на красочных переливах пентатоники в *es-moll*. Включение пентатоники настолько ярко, что напоминает игру солнечных бликов на воде, в сиянии которых уже невозможно разобрать, где рельеф, а где фон. Этот фрагмент звукописи, построенный на нейтральном интонационном материале, остается в слуховой памяти слушателя благодаря тому, что базируется на выразитель-

ности целотонного движения — отличительной черте исходного образа. Условно это та точка, где рельеф и фон сливаются в единую целостность морского пейзажа, освобождаясь от своих функций.

Преобладание лирической организации материала и взгляд «извне» на объект говорят о превашировании драматургического типа «состояние». Движение образа от крупного к дальнему плану, особая выписанность фона, его детализация, колористические эффекты напоминают приемы письма художников-маринистов. Дебюсси в этой прелюдии даже симитировал неизменность выбранной живописцем позиции, с которой открывается все совершенство окружающего его мира. Аналогия с приемами живописи дает нам повод отнести модель концептуального пространства прелюдии «Паруса» к *пейзажной*. Перечислим ее музыкальные признаки в данной прелюдии: «тематизация суммарно воздействующего звучания»; постепенная десемантизация «рельефного» тематизма и наделение его фоновыми функциями и, наоборот, выведение элемента «фона» на ведущие позиции в роли «рельефного» тематического образования.

Суть отмеченного процесса заключена, на наш взгляд, в способности слушателя идентифицировать себя с «музыкальным персонажем» — в нашем случае с рельефной интонацией. Благодаря взаимобратности рельефных и фоновых интонаций слушатель осваивает разные части виртуального пространства сочинения, что вполне отвечает восприятию живописного пейзажа¹⁷. Тем самым идея эстетического видения и поэтизации деталей повседневного становится ведущей в произведениях с пейзажной моделью.

Другим композиционным приемом воплощения Дебюсси варианта *последовательного обзора, обусловленного движением объекта*, становится прием, родственный «наблюдению» кинокамеры за некоторыми разворачивающимися перед ней событиями. Композитор применяет его в прелюдиях «Менестрели», «Генерал Лявин — эксцентрик», пьесе «Кукольный кейк-уок» из цикла «Детский уголок» и других. По характеру смыслового развертывания названные произведения соответствуют событийному типу развития, где характерно «самодвижение» действий, а их разворот не зависит от наблюдателя¹⁸. События в приведенных прелюдиях воссоздаются наподобие временных процессов действительности, для которых закономерны переходы из одного эмоционального состояния в другое, от одного типа действий к дру-

гому. Движение объекта моделирует пространство: интонационная формула и ее варианты показывают один тип двигательной активности, смена интонационной формулы регламентирует и его смену, а значит, новую ситуацию и иную организацию пространства.

В частности, в прелюдии «Менестрели» музыкальное пространство разделяется на промежутки согласно горизонтальной (в крайних частях) и вертикальной (в средней части) координатам. Судить о преобладании горизонтальной координаты в крайних частях нам позволяет «событийность» этих участков формы. Она заключается в последовании трех варьированных ритмоинтонационных формул, направляющих внимание слушателя на линию разворачивающегося действия.

В среднем разделе пространство вполне четко осознается как разделенное по вертикали на две части. Здесь выразительно сопоставлены регистры от контр-, большой и малой октав, где в основном разворачиваются действия, — до первой, второй, третьей октав, использующихся лишь кратковременно в качестве контраста-сопоставления предыдущему развитию. О значимости предстоящих действий в начале среднего раздела оповещает мерное движение восьмых в контроктаве, напоминая ход часов или внезапно «услышанного» в наступившей тишине движения времени. На пульсацию восьмых накладывается перемещение аккордовых комплексов, данных *staccato* под лигой. Однако здесь этот штрих символизирует отнюдь не «парение», а под воздействием тяжести аккордовых созвучий, скорее, напоминает скованные движения канатоходца. Дебюсси подчеркивает затрудненность, осторожность его действий, ставя акценты не только на опорные доли такта, но и на слабые, словно имитируя поиск равновесия артиста на канате.

Разделению пространства по вертикали содействует семантика знаков-сигналов. К первому такому знаку можно отнести октавную интонационную ритмоформулу, похожую на глухой бой барабана, когда в цирке объявляют номер, требующий особого внимания публики. Еще один знак-сигнал словно живописует «вскрик из толпы» — октавная интонация здесь выделяется не только ритмическим уменьшением, но и высоким регистром. Быстрое движение в нем охватывает диапазон от первой до третьей октав. Визуально-кинетические ассоциации, возникающие при восприятии прелюдии, напоминают один из приемов моделирования пространства театральных жанров при помощи движения: есть разворачивающееся действие и есть его наблюдатели.

В прелюдии воссоздается не только движение объекта, последовательно фиксируемое субъектом. Режиссура передачи движения объекта раскрывает и изменение местоположения субъекта. В крайних частях все внимание направлено в сторону главного образа, который складывается из различных вариантов ритмоинтонационных формул. Последние даны «первым» планом, близко — в диапазоне малой и первой октав, с характерным движением динамики от *pp* к *f*, соответственно чему можно предположить, что автор находится среди зрителей, а наблюдаемый им объект то приближается к нему, то удаляется. В средней части картина охватывается вся, целиком. В итоге, в музыкальной драматургии «Менестрелей» раскрывается перспектива, выраженная точкой зрения субъекта в движении от первого плана к общему и обратно.

Осознавая особое влияние синтетических видов искусства на музыкальное содержание прелюдии, позволим себе назвать выявленный тип модели концептуального пространства *театральным*. Избранная Дебюсси театральная модель свойственна многим его миниатюрам, построенным в виде жанровых сценок, раскрывающим идею преклонения перед человеческими способностями и мастерством, доведенным до искусства. В более широком плане ее можно сформулировать как преклонение перед искусством — высшей формой человеческой деятельности. Перечислим музыкальные признаки театральной модели: обращение к интонационным формулам и средствам музыкальной выразительности, вызывающим зрительно-кинетические ассоциации; присутствие игровых пространственных оппозиций по типу верх/низ; право/лево, придающих композиции театральную зрелищность.

Дебюсси свойственно усиливать пространственное начало музыки, что происходит при обращении ко *всеохватывающей точке зрения*. Субъект здесь принимает достаточно определенную позицию. При описании сцены сначала дается общий взгляд на всю сцену сразу, а затем автор переходит к описанию действующих лиц. Таким образом, точка зрения «птичьего полета» позволяет охватывать все произведение в целом¹⁹. В этом смысле примечательна модель концептуального пространства в прелюдии «Затонувший собор». Заметим, что название миниатюры предполагает вполне конкретную сюжетную основу, по которой может строиться музыкальное произведение, предопределяя обращение композитора к драматургическому типу «повествование»²⁰. Для него свойственно движение авторской мысли, направленной на предмет описания. Последовательность смен эмоциональ-

ных состояний или рисуемых жанровых сценок при этом не обусловлена реальными временными причинно-следственными отношениями²¹.

Прелюдии Дебюсси, наоборот, присуща логическая предопределенность разворачивающихся событий и причинно-следственные взаимосвязи, прослеживающиеся в отношениях многих элементов музыкальной материи. «Фоновое» начало прелюдии подобно прологу, в фактуре которого объединены все интонационные элементы будущих рельефных образований. Основа фона — кварто-квинтовое строение созвучий с секундовыми вкраплениями, образующими, тем самым, терцию и сексту — титульные интонации среднего раздела прелюдии, и в частности, темы хорала.

Особенностью развития прелюдии становится то, что один из специфических, узнаваемых элементов рельефа в последующем разделе нивелируется и переходит в разряд элементов фона, из материала которого впоследствии кристаллизуется новый тематизм. Так, автор скрепляет музыкальные «события» причинно-следственной интонационной связью, осуществляя переход от колокольности водного пейзажа к собору, теме хорала, вновь к теме собора и — к исходному образу неспешно катящихся вод. Подобная взаимосвязь музыкальных образов, последовательно и целенаправленно развивающих «сюжет» прелюдии, показывает влияние драматургического типа «действие», привнося в произведение черты поэчности. Заметим, что при наличии нескольких музыкальных образов автор не сопровождает каждый из них, что свойственно драматургическому типу «действие», а словно обозревает открывающуюся картину сверху. Драматургический профиль прелюдии имеет форму волны, вершиной которой становятся интонации темы собора, звучащие на *ff*, полнокровно, в изложении аккордовых комплексов, как наиболее близкие к местоположению автора. Затем, с мелодией хорального напева, начинается постепенное отдаление от субъекта, сопровождающееся затуханием динамики, рассредоточением фактуры, направленным на достижение стереофонического эффекта, — к заключительному угасанию всей звучности в прелюдии.

Благодаря всеохватывающей точке зрения автора, пространство художественного мира, воссоздаваемого в произведении, оказывается не только упорядоченным тематически, но и разделенным на планы — в движении от общего к крупному плану и обратно. Это движение организует процесс, который обладает ярко выраженным центростремительным вектором. Музыкальное пространство прелюдии обладает значительным объемом. Дебюсси из-

бегают интонационности человеческой речи, отдавая предпочтение звукописанию, что служит признаком значительно более крупных объемов в сопоставлении с человеком. Пространство произведения плотное, насыщенное событиями, но темп продвижения этих событий равномерный, что упорядочивает пространство, воссоздаваемое композитором.

Общая обертоновая основа музыкального материала образов водной стихии, колокольного звона, темы собора, хорального напева, следующих друг за другом, невольно наводит на мысль, скрытую «за кадром». Насыщение музыкального пространства пейзажа культовыми звуковыми символами не только придает целостность музыкальному «сказанию» об ирреальном пространстве, существующем в пределах реального мира, но, возможно, репрезентирует идею мистической одухотворенности природы, присутствия в ней невидимого Высшего, воспринимающегося как чудо в различных проявлениях ее в жизни.

Особенности раскрытия идеи прелюдии связаны с преобладанием признаков драматургического типа «повествование», что выражается в самом выборе панорамной перспективы субъектом, ведущим описание; в структурировании музыкального пространства, его упорядочивании, подчиненном деятельности мышления и сознания автора. Влияние драматургического типа «действие» на развитие прелюдии можно наблюдать в чертах поэмности, выраженных в драматургии интонационного произрастания, напоминая логику причинно-следственной связи в построении прозаического описания; в сюжетной «событийности», связанной с внедрением новых образов, экспонированных рельефными тематическими образованиями. Некоторые аналогии с литературными приемами описания, проявляющимися в сочетании драматургического типа «повествования» с признаками поэмности, позволяют нам обозначить сформированную модель концептуального пространства прелюдии как *повествовательную*. Ее аналогом служат способы описания, свойственные литературе.

Завершая анализ вариантов пространственных положений, вызванных движением субъекта и объекта, мы остановимся на модели концептуального пространства, образующейся при применении Дебюсси *описания одной сцены, схваченной с движущихся ракурсов*, на примере второй части оркестровой сюиты «Иберия» — «Ароматы ночи».

Архитектоника части имеет центростремительную направленность, усиливая пространственные свойства музыкальной ткани. Форма части — сложная трехчастная (АВА) со вступлением, эпизодом во

второй части и сокращенной синтезированной репризой. Пространственность музыкального образа акцентируется композитором уже во вступлении. В нем интонации темы словно собираются среди неясных шорохов, теней и ароматов ночи. Первоначально они звучат у гобоев, затем, по принципу эха, имитируются у челесты и виолончелей. Скольжение интонаций из голоса в голос воплощает глубинную координату, восприятие которой происходит по «диагонали». Изменение характера движения, выраженное ритмически (от шестнадцатых длительностей у гобоев — к тридцатьвторым у челесты и вновь возврат к шестнадцатым), отражает меняющуюся во времени структурированность пространства. Дебюсси выбирает интонационно-контрастный вид фактурной организации материала.

Перечисленные свойства музыкальной звукописи конкретизируют все три пространственные координаты: вертикаль, горизонталь и глубину. Интонационно-контрастный вид фактуры благодаря мелодико-ритмическому различию пластов, их регистровой дифференцированности, а также приемам полифонического развития — интонационному произрастанию, приему имитирования как бы сразу охватывает разные части музыкально-фактурного пространства, открывая его объемные качества и в то же время акцентируя его разную плотность.

Помимо фактуры, Дебюсси обращается и ко многим другим факторам, воплощающим неясность, неопределенность пейзажа, скрытого под покровом ночи. Так, соединение характеристических голосов деревянных духовых инструментов в интервале октавы с остинато кварты у виолончелей, исполненной на флажолетах, воссоздает дрожащую атмосферу летней ночи с размытыми контурами и плотностью предметов. На этот же эффект направлены и исполнительские приемы *sur la touche*, *glissando*, *portamento*. Ощущение воздушности создано и темброво — сочетанием флейт и арф, изначально вызывающим яркие пространственные ассоциации. Эффекту деформации контуров предметов, помимо вышеперечисленных средств выразительности, способствует варьирование интонаций темы, мелькающих в разных регистрах. Весь комплекс выразительных средств соответствует точке зрения «птичьего полета», при которой рельеф и фон сливаются, воспринимаясь общим планом.

Показательно, по Успенскому, что для точки зрения «птичьего полета» свойствен сначала суммарный охват всей сцены, а затем переход автора на детализирующие позиции, применяющиеся для описания действующих лиц²². Во второй части сюиты «Ароматы ночи» Дебюсси поступает наобо-

рот — из постепенного собирания любовно описанных деталей складывается целостная картина, которую и обозревает автор.

Как мы наблюдали в портретной модели, Дебюсси достаточно часто прибегает к точке зрения с «птичьего полета» при констатации модуса прекрасного. В таком контексте закономерно введение в конце эпизода темы первой части сюиты — «По улицам и дорогам». Она предвосхищает скорое наступление (*attacca*) третьей части — «Утро праздничного дня», что обуславливает прояснение ее контуров и звучание в целостном виде, знаменуя выход музыкальной «фигуры» третьей части на первый план. Соответственно, можно предположить, что вариант описания одной сцены, схваченной с движущихся ракурсов, раскрывает эстетическое видение композитором всей сцены целиком. Перечислим музыкальные признаки эстетической модели концептуального пространства: «отстраненное» местоположение автора, акцентирующего в описании внешние характеристики объекта; выбор типа высказывания от «третьего лица» с эмоционально нейтральным инструментальным либо моторным типом интонирования, с элементами звукоизобразительности; подчеркивание лирических черт пейзажа-«состояния» посредством усиления красочных качеств музыкальной материи.

Таким образом, выявились моделирующие свойства различных вариантов второй позиции — несовпадения пространственных соотношений субъекта и объекта. В ходе анализа музыки Дебюсси обнаружилось существование еще трех моделей концептуального пространства: *пейзажной, театральной и повествовательной*.

Итак, нами были выявлены типичные модели концептуального пространства в музыке Дебюсси: *портретная, эстетическая, экзистенциальная, пейзажная, театральная, повествовательная*. Однако необходимо отметить, что исследованные модели концептуального пространства не закреплены за каждой из позиций описания. Та или иная модель вполне может сложиться и в другой позиции при близости художественных идей произведений.

Выявленные модели концептуального пространства показывают значительное влияние на формирование концептуального пространства в произведениях Дебюсси приемов других видов искусства. Можно предположить, что «смешение жанров, видов музицирования, конструкций, теоретических схем, «форм» как построений»²³ у композиторов XIX и XX веков было опосредовано синтетическим типом музыкального мышления, развитым в эпоху романтизма. При фиксации различных вариантов пространственных позиций нами используются и философские понятия в определении моделей. Экзистенциальная, эстетическая модели акцентируют мировоззренческие доминанты Дебюсси, заложенные в концепции произведения. Обращение Дебюсси к жанрам с нерегламентированной, свободной структурой — рапсодии, прелюдии, ноктюрну, фантазии, арабеске, эскизу, эстампу, открытых для поиска различных приемов межвидового синтеза, предвосхищает дальнейшие творческие устремления и новации композиторов XX века в области синтеза искусств.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания. — Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2005. — С. 115.

² Успенский Б. А. Семиотика искусства. Поэтика композиции. — М.: Искусство, 1970. — С. 77.

³ Данные драматургические типы были обоснованы М. Ш. Бонфельдом. См.: Музыка начинается там, где кончается слово: кн. для учителя / М. Ш. Бонфельд, П. С. Волкова, Л. П. Казанцева, В. И. Шаховский; сост. П. С. Волкова; под общ. ред. Л. П. Казанцевой. — Астрахань; М.: НТЦ Консерватория, 1995. — С. 190—193.

⁴ Успенский Б. А., с. 78.

⁵ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. — Л.: Музыка, 1977. — С. 76.

⁶ Драматургический тип «состояние» — один из преобладающих в творчестве Дебюсси. Такой тип драматургии обуславливает в его произведениях лирическую организацию материала, основой которого становится одно «музыкальное событие», характеризующее множество переходов и нюансов, акцентирующих внимание на синтаксических единицах, в то время как грани формы вуалируются (Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. — М.: Музыка, 1984. — С. 53). В лирике, согласно Бонфельду, автор выходит на авансцену, сливаясь с героем, лирическим «я» — центром всего происходящего в данном сочинении. Авторское «я» господствует, не отгесняемое ни окружающим миром, ни сюжетом. При этом, когда речь идет о других вещах и лицах, автору свойствен взгляд на них не со стороны, а изнутри (Музыка начинается там, где кончается слово... с. 169). У Дебюсси признаки лирического рода в драматургическом типе «состояние» подвергаются некоторым трансформациям, обусловленным мировоззрением композито-

ра. Дебюсси предпочитает интроспекции, взгляд со стороны. И через то, как он описывает свой объект, проявляется и сам автор. Стоит отметить, что внешнее детальное описание образа — один из признаков эпического рода, что позволяет усмотреть в этом влияние драматургического типа «повествование».

⁷ Лонг М. За роялем с Дебюсси. — М.: Сов. композитор, 1985. — С. 99.

⁸ Смена перспективы в конце прелюдии акцентирует временной аспект, свойственный музыке как виду искусства. В живописи присутствие двойной перспективы в традиционном жанре портрета, по существу, невозможно. Однако акцентуация времени для живописи весьма характерна. Особенно ярко впервые она была осуществлена в жанре фресок — «непрерывных историях», воплощающих библейские притчи, где герой на картине показывается несколько раз в различных ситуациях, воссоздающих события притчи, как, например, в «Чуде со статуей» Мазаччо.

⁹ Успенский Б. А., с. 78.

¹⁰ Объективную возможность формирования экзистенциальной модели пространства подтверждают и исследования музыкальной субъективности, см.: Cumming N. The Horrors of Identification: Reich's Different Trains // Perspectives of New Music. — 1997. — 35/1. — P. 129—152). Автор замечает, что и слушателю свойственно идентифицировать себя с музыкальным объектом. При этом, изучая «Страсти по Матфею» И. С.-Баха, исследователь обнаружила, что «музыкальный персонаж» в восприятии слушателя формируют вокальный тембр и жест, тогда как синтаксис служит выражением «авторской воли».

¹¹ В драматургическом типе «действие» Дебюсси избегает конфликта, и основной силой, разворачивающей события, является свободное чередование эпизодов, контраст между которыми служит вектором развития. Подобный неконфликтный тип разворота музыкального «сюжета» (в виде контрастного сопоставления разделов формы) свойствен произведениям эпического рода, что может свидетельствовать о некотором влиянии последнего на драматургический тип «действие» в произведениях Дебюсси. Примеры конфликтной драматургии у Дебюсси редки и сводятся, в основном, к некоторым картинам оперы «Пеллеас и Мелизанда», характер развития которых совпадает по ряду признаков с драмой. Исследователи вполне справедливо замечают, что в драме «<...> повествователя нет вообще, он «растворен» во всех действующих лицах и не может выступать в качестве «посредника между зрителем и событием» (А. А. Потебня)» Цит. по: [Музыка начинается там, где кончается слово..., с. 168].

¹² Успенский Б. А., с. 79.

¹³ Римской цифрой обозначено действие оперы, арабской — картина в соответствующем действии.

¹⁴ Успенский Б. А., с. 81.

¹⁵ Там же, с. 83.

¹⁶ В. Н. Холопова, исследуя закономерности фактуры в произведениях импрессионистов, вводит понятие «характеристический голос, или пласт» — побочный голос, или пласт, ярко индивидуальный по фактурному рисунку, часто с чертами программной изобразительности, составляющий «образный контрапункт» к главному голосу (Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. — СПб.: Лань, 2002. — С. 228—230).

¹⁷ Нашу гипотезу подтверждают слова самого Дебюсси, сказанные о прелюдии «Паруса». Он мыслил ее как «нематериальный образ лодок на море», а не раскрашенную фотографию пляжа (Дебюсси К.-А. Избранные письма. — М.: Музыка, 1986. — С. 100).

¹⁸ Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976. — С. 168—169.

¹⁹ Успенский Б. А., с. 87.

²⁰ В эпосе, по наблюдениям Бонфельда, автор не зрим, но всеведущ. Он — весьма осведомленный повествователь, но не участник действия; он объективен и беспристрастен (Музыка начинается там, где кончается слово..., с. 168). Однако не всегда «повествование» Дебюсси отличается безучастностью. В некоторых произведениях с характерными признаками эпического рода, где «степень панорамного изображения и детализация максимальна» (там же, 168), композитор не обходится без выражения собственной позиции через повышенный, временами даже экспрессивный эмоциональный тон повествования. Таковы симфонический эскиз «От зари до полудня на море», «Остров радости», прелюдии «Что видел западный ветер», «Чередующиеся терции» и другие произведения. В названных опусах французского композитора можно говорить о том, что драматургический тип «повествование» испытывает на себе воздействие иного драматургического типа — «действие». Последнее, по мнению К. В. Зенкина, обуславливает внедрение принципа поэчности, который автор считает движущей силой качественно нового формообразования, способствующего синтезу композиционных признаков миниатюры и крупной формы (Приведено по: [Твердовская Т. И. Дебюсси и Скрябин: два взгляда на жанр фортепианной прелюдии // Русско-французские музыкальные связи. — СПб.: Питер, 2003. — С. 165]).

²¹ Успенский Б. А., с. 169.

²² Там же, с. 87.

²³ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — С. 332.

Мозгот Светлана Анатольевна

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры теории,
истории и методики музыкального воспитания
Института искусств Адыгейского госуниверситета



ABSTRACTS

BOSINA O. A.

ON THE PROBLEM OF STUDYING
THE SEMANTICS OF TONALITY
IN RIMSKIY-KORSAKOV'S MUSIC

The formation process of tonality semantics in N. A. Rimskiy-Korsakov's music is explored in this article. The composer's personal peculiarities, such as his absolute pitch, his ability of colour synesthesia, his coenaesthetic perceptions, his artistic preferences, the influence of his aesthetic worldview on his attitude towards tonality are identified as the factors influencing the formation of the tonality semantics. One of the main sources of understanding of the tonality semantics as an important meaningful component is the context of culture in its different manifestations.

MOZGOT S. A.

ON THE PROBLEM OF RESEARCHING
INTO THE MODELS OF CONCEPTUAL SPACE
IN C. DEBUSSY'S MUSIC

In this article various models of conceptual space in the music of C. Debussy are being examined. When considered from a viewpoint assumed by B. A. Uspensky's theory of perspective (or various spatial positions of the subject/author and the object described by him) Debussy's music pieces illustrate that the portrait, aesthetic, existential, landscape, theatrical and narrative models of conceptual space are applicable to his work. Techniques peculiar to other kinds of art influenced their genesis and has caused C. Debussy to turn to genres with loose structure, namely to rhapsodies, preludes, sketches and to estampes, having anticipated creative aspirations of composers of the 20th century to synthesis of arts.



МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ИСПОЛНИТЕЛЬ



Н. М. СМЕРНОВА
*Саратовская государственная консерватория
им. А. В. Собинова*

УДК 781.68.071.2:786

НОТНЫЙ ТЕКСТ КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПАРТИТУРА

Современная наука о музыке давно определила, что нотный текст является репрезентантом авторского стиля и потому подлежит, безусловно, точному прочтению со стороны интерпретатора. В то же время можно констатировать тот факт, что как бы подробно композитор ни комментировал нотный текст, направляя творческую фантазию пианиста, невозможно назвать хотя бы одну координату текста, которая бы однозначно определялась всеми музыкантами и не претерпевала бы тех или иных изменений-преобразований в игре конкретного исполнителя. Эта особенность многозначного толкования графической схемы нотного текста всегда создает исполнительский маневр, раскрывая простор для творчества интерпретатора.

Интерпретация — это то, без чего невозможно реальная звуковая жизнь музыкального сочинения. Не случайно это понятие расшифровывается как истолкование, переосмысление нотного текста. «Понятие «интерпретация» относится, прежде всего, к области познания, поскольку ее можно оценивать и различать главным образом по тому, прибавляет ли она что-нибудь к уже имеющемуся представлению о произведении, расширяет, обогащает ли его» [9, с. 11]¹. Интерпретируя авторский текст, исполнитель не только воспроизводит его координаты, «оживляет» нотно-метрическую запись, воссоздавая ее каждый раз в новом звуковом и метроритмическом облике, выделяя (а может быть, затушевывая) те или иные аспек-

ты. В интерпретации отражаются особенности художественного мировосприятия и специфической исполнительской манеры музыканта. Он вправе конкретизировать образно-эмоциональный смысл произведения в соответствии со своими представлениями об авторском стиле и руководствуясь собственной художественной интуицией. В то же время исполнитель не может считать себя абсолютно свободным в прочтении нотного текста. Интерпретируя, пианист расставляет индивидуальные содержательные акценты, объективно заложенные в тексте, но не расшифрованные досконально (поскольку это принципиально невозможно) автором сочинения. Какие-то детали (от них зависит очень многое!) он подчеркивает, какие-то «микширует», какие-то оставляет нейтральными. То, как происходит «встреча» исполнителя и композитора на игровом поле нотного текста, всегда останется интригующим моментом, полным неожиданностей, открытий или потерь. Попробуем представить некоторые события, которые подобно моментальному фото, отражают соединение объективной реальности нотной записи и субъективности исполнительского прочтения. Конечно, наши рассуждения не могут быть столь же краткими, как фото, так как потребуют аргументации.

Вспомним сочинения мастеров клавесинного и раннеклассического искусства. Далеко не всем пианистам они представляются потенциально интересными для концертного исполнения. Нотные тексты композиторов XVII—

XVIII век могут казаться им поверхностными и не насыщенными информацией (музыкальными событиями), что в принципе неверно. Это объясняется тем, что у современного исполнителя так же, как и у современного слушателя, сформировался особый стереотип восприятия, основанный на естественной исторической прогрессии в развитии средств музыкальной выразительности, при которой пополняются, изменяются и модернизируются внешние формы отображения нового (может быть, и не нового, а постоянного «вечного») содержания. При этом скромный и непритязательный облик старинной музыки не пробивается сквозь роскошь фортепианных звучаний Ф. Листа и С. Рахманинова, поэтичность изысканных звучаний Ф. Шопена и А. Скрябина, натиск урбанистических ритмов С. Прокофьева и С. Губайдулиной (примеры можно продолжить и в другом контексте). Это впечатление — результат особенной утонченности, свойственной эстетике прошлого времени.

Избытку возвышенных чувств и сильных эмоций мастера музыкального искусства XVII-XVIII веков предпочитали мягкое изящество и грацию. Считалось, что даже сильные переживания должны быть выражены в приятной форме. В одном из своих писем В.-А. Моцарт говорит о том, что сильные страсти в искусстве должны быть выражены так, чтобы не вызывать отвращения. Человеку той эпохи свойственно было контролировать внешние проявления своих эмоций, а сочинение и исполнение — это, в какой-то мере, «выброс» эмоциональной энергии, поэтому его следовало контролировать (градуировать) и «помещать» в привычную для того времени эстетическую форму. В качестве идеала признавалось ясное благородство и умеренность греческого искусства. Главным достоинством музыки считалось изящество форм, безупречность отделки, легкость восприятия. Конечно, существовали и другие причины, обусловившие именно такой внешний облик старинных нотных текстов. Это и специфика клавишных инструментов, не позволяющая воспроизводить тот необозримый (в руках умелого пианиста) диапазон звуковых эффектов, которые свойственны современному фортепиано. Это и существовавшие в то время приемы клавишной игры, делающие бесполезными особо утонченные прикосновения к клавиатуре, при которых звук исчезал, или привычные для современного пианиста нажимы

(силовая игра), казавшиеся на тех инструментах абсурдными и в акустическом, и в техническом отношении.

Современному пианисту при знакомстве с текстами старых мастеров понятно, что они не могут со всей полнотой воспроизвести замысел автора (если это в принципе осуществимо), так как в них практически отсутствуют исполнительские указания, помогающие интерпретации. Нотная запись отличается скупостью графических и словесных обозначений. Можно назвать такие тексты «открытыми», так как они предполагают активный способ интерпретации в плане сотворчества исполнителя и композитора. На первый план выходит способность пианиста к самостоятельному поиску необходимых средств выразительности. Учитывая специфику звучания старинных инструментов, он должен умело воспроизвести ее, то есть «вычленил» некую звуковую плоскость в обширной палитре темброво-динамических возможностей фортепиано, подобрать специальные приемы артикуляции, разработать систему двигательных приемов, готовых воспроизводить задуманные и представляемые им звуковые эффекты.

В отдельных случаях в нотных текстах старых мастеров можно угадать конкретную принадлежность к определенному клавишному инструменту. Тогда, пользуясь известными правилами, нормами, традициями, принятыми в то время и расшифрованными в наше время, он может «работать» в обозначенном направлении. В то же время нельзя забывать, что большинство произведений, написанных для клавишных инструментов, проявляло «нейтральность» и «скрытность» происхождения. Парадоксально, но сам факт этой «скрытности» позволял делать клавишные произведения «открытыми» для озвучивания на большой группе инструментов (см. сборник И. Кунау «Шесть сонат для исполнения на органе, клавесине или аналогичных инструментах», вышедший в 1770 году). Исполнитель того времени по внешнему облику текста, по приметам, скрытым в глубине нотной записи, мог самостоятельно решать, на каком клавишном инструменте исполнять ту или иную пьесу. В наше время сказали бы, что он владеет спектром индивидуальных вероятностных решений. В набор этих вероятностных решений входили профессиональные умения и навыки, которые можно объединить понятием «искусство импровизации». Подчеркнем высо-

кий уровень требований, предъявляемых к мастерам инструментального исполнительства, куда входили и умение свободно импровизировать в разных жанрах, без усилий и без подготовки транспонировать, легко читать с листа самые разные тексты. Можно добавить и умение орнаментировать, заполнять пассажами предназначенные для этого эпизоды, расшифровывать цифрованный бас и т.д. Во время реального озвучивания текста в него вносились разного рода добавления, касающиеся артикуляции, динамики, агогики, расшифровки мелизмов, вплоть до варьирования звуковысотной стороны. Можно предположить, что такая творческая работа с нотным текстом являлась обязательной нормой того времени, и без этого не могло состояться ни одно «открытое» выступление.

Значит ли это, что современный исполнитель может считать себя абсолютно свободным при прочтении нотных текстов старинного искусства? Ответ парадоксален. С одной стороны, исполнительская свобода ограничивается законами и нормами творческой практики, принятыми и неукоснительно соблюдавшимися в то время. С другой стороны, исполнитель может считать себя свободным в выборе индивидуальных вариантов расшифровки текста при соблюдении вышеобозначенных условий, так как именно эти условия и создают для него свободу исполнительского маневра. Справедливо отмечено, что дух исполнения зависит от вкуса, художественной эрудиции и интуиции интерпретатора. Музыкант должен четко сознавать, что именно он собирается высказать и какими средствами он должен это сделать. Кроме того, скрупулезное исполнение знаков, оттенков, украшений в духе того времени никак не может ограничить свободу исполнителя. Напротив, существует множество способов интерпретации одной и той же пьесы без чрезмерного и неоправданного отклонения от ее характера и стиля.

Одним из первых композиторов начал следить за изданием произведений, самостоятельно редактируя их, Л. Бетховен. Сохранилось большое количество его писем к издателям, в которых он просил добавить какой-либо нюанс (лигу, аппликатуру, темповое обозначение) в точно указанном месте. В то же время бетховенские тексты содержат ничуть не меньше «загадок», чем тексты клавишинного искусства, просто они (эти «загадки») другого рода. Как наи-

лучшим образом реализовать в конкретном исполнительском процессе бетховенские обозначения темпов, динамики, артикуляции, педализации, проставленные автором в тексте? Представим, что в поисках ответа пианист обратится не только к текстам, но и к письмам Бетховена. Сопоставив одно и другое, он непременно ощутит сомнения в объективной точности его словесных и графических указаний. Подтверждением служит и письмо Бетховена французской пианистке Марии Биго по поводу исполнения одного из его произведений: «Это не совсем то, что мною задумано, но продолжайте в том же духе: если это не вполне я, то тут есть нечто лучшее, чем я» [7, с. 258].

Много говорится о парадоксальности бетховенских словесных (также и метрономических цифровых показателей) обозначений темпа. Критически оценивал он прямолинейность и однозначность переведенных итальянских терминов, справедливо полагая, что один единственный смысл темпового обозначения никак не может быть применим к множественным смыслам исполняемой музыки, разнохарактерной и многоплановой. Бетховен не был уверен в характере *Allegro*, называя его расшифровку «нелепой», сомневался в скорости темпа *Andantino*, справедливо полагая, что в разных случаях он может приближаться и к *Allegro*, и к *Adagio*. В данном случае, как и во множестве других, сама музыка (а конкретнее, анализ нотного текста) должна подсказать пианисту правильный выход или наметить нужные ориентиры.

Исполняя фортепианные тексты Бетховена, пианист может обнаружить несовпадение темповых обозначений со сравнительной скоростью движения. Сопоставим два медленных темпа вторых частей 3-й и 5-й сонат: *Adagio* и *Adagio molto*. Внешне это должно означать, что во второй части 5-й сонаты темп должен быть медленнее, чем в 3-й сонате. В реальной практике, напротив, первое *Adagio* звучит более сдержанно, а второе *Adagio molto* играет подвижнее. Этот очевидный для исполнителя факт обусловлен причинами другого характера, нежели темповые указания. Особое значение приобретает здесь мотивное строение фразы. В первом случае возвышенная хоральная лирика с интонациями минорной части, напоминающими *Lacrimosa* из «Реквиема» Моцарта, а также фактурная особенность (струнная «квартетность» изложения), требуют широкого и объемного дыхания. Во втором случае тема прерыва-

ется паузами, характер изложения можно представить как скрипичное *solo*, поэтому исполнитель находит такое движение, при котором преодолевается фрагментарность построений и тематическое развитие наполняется выразительным интонированием. Аналогичные примеры можно привести, сопоставляя быстрые темпы первых частей из 1-й (*Allegro*), 2-й (*Allegro vivace*), 3-й (*Allegro con brio*) и 4-й (*Allegro molto e con brio*) сонат.

Необычное сочетание терминов встречается в 16-й сонате — *Adagio grazioso*. Последнее обычно дополняет характеристику подвижного темпа, такого, как *Allegretto*. Здесь же оно применяется в качестве образной детали одного из самых медленных темпов. Ранее у Бетховена обозначение *Grazioso* заменило темповое обозначение в финале 2-й сонаты. Во второй части 18-й сонаты композитор использует одновременно два разных термина — *Allegretto vivace*. В понимании классического искусства *Allegretto* по движению должно быть медленнее, чем *Allegro*. Именно так этот термин трактуется в 7-й симфонии, где *Allegretto* — медленная часть. *Vivace*, напротив, темп более быстрый, чем *Allegro*. Естественно, у пианиста может возникнуть вопрос, в каком смысле сочетаются эти обозначения? Ответ (кстати, и на многие другие вопросы) можно обнаружить в бетховенских эскизах, где вначале увидим незамысловатую мелодическую конфигурацию, более всего подходящую для исполнения в темпе *Andante con moto*. Затем появляются мотивы с форшлагами «в духе Гайдна». Наконец, находится деталь, которая становится ключевой для характеристики движения этой части — шестнадцатые, исполняемые *staccato* при наличии репетиций. Именно эта фактурная особенность доставляет пианистам наибольшую трудность, так как необходимо показать упругость и жесткость ритмического каркаса в нюансе *piano*. Только после нахождения необходимой характерной детали Бетховен выставляет обозначение темпа и определяет жанр (*scherzo*). Таким образом, «двуликое» указание темпа свидетельствует, что движение должно быть сдержаннее, чем в *Allegro* первой части, но более наэлектризованное и энергичное, что в полной мере отвечает характеристике *vivace*, как производного от термина *vivo* (живо). В 31-й сонате композитор предлагает для исполнительского анализа еще более удивительное сочетание терминов в обозначении темпа — *Andante adagio*. Как справед-

ливо замечает А. Михайлов, «скорость, указанная Бетховеном — «вещь» загадочная, а загадка явно трудно разрешима» [6, с. 47].

Во многих поздних сочинениях Бетховена «дыхание темпа» как будто отрывается от твердых материальных основ. Это уже не *tempo ordinario* (традиционный темп классического искусства), а близкий романтикам *tempo affettuoso* — «темпа аффекта», темп, «чувствующий и передающий движения души». Это положение подтверждает тезис об эволюции бетховенского стиля в позднем периоде творчества. Именно в медленной части 28-й сонаты впервые появляется ясное обозначение этого термина — *Adagio ma non troppo con affetto*. Но, с другой стороны, и в ранних фортепианных сочинениях Бетховена есть примеры свободного «дыхания темпа», вполне согласующегося с требованиями движения во имя выразительности. Это положение, безусловно, распространяется на так называемые «такты высшего порядка» или «свободные такты», которые можно встретить в значительной части бетховенских сочинений. Что в них происходит? Кажется, что время и метрическая пульсация приостанавливаются, тактовое деление отсутствует, а внимание направляется на ритмический рисунок. Тем самым композитор определяет характер исполнительского высказывания, так как соотношения длительностей по величине воспроизводят кажущуюся импровизационную свободу мелодического изложения. Конечно, гипотетически «для порядка» пианист может просчитать эти фрагменты и представить необходимые тактовые черты. Но возникает вопрос о целесообразности подобного членения, которое может привести к противоположному от задуманного автором результату, то есть разрушить горизонталь (мелодическую линейность) монологического высказывания, перегородив ее ненужными вертикалями, затрудняющими свободу движения музыкальной мысли.

Художественное впечатление от «свободных тактов», вступающих в противоречие с четким акцентно-метрическим движением, весьма значительно, так как у Бетховена (в сравнении, например, с Моцартом) особо ощущаются квадратность и продуманная симметричность музыкальных построений. Смысловая природа свободных композиционных фрагментов разнопланова. Остановки музыкального времени и намеренно «свободное дыхание темпа» необходимы для передачи особых состояний. Это мо-

гут быть речитатив, каденция, импровизация. Погружение в отрешенное настроение, растворение в собственных видениях, поиск выхода и возвращение к реальности — такие настроения отражаются в эпизодах поздних сочинений композитора: 28-й сонаты (переход к финалу), 29-й сонаты (свободное построение перед началом двойной фуги), 31-й сонаты (начало медленной части) и т.д. Пианисту важно заметить в тексте такие моменты, через которые композитор ищет подходы к следующей части, не желая начинать ее слишком резко и прямолинейно. Детали фактуры, интонации, гармонии, ритмы передают рождение нового качества. Именно для этого раскрывается свободное построение, где логика поэтического выражения преодолевает границы строго нормативного членения. В заключительном разделе второй части 3-го концерта для фортепиано с оркестром *c moll* композитор создает для солиста «режим» личностного высказывания, когда замолкает оркестр и в наступившей тишине «между небом и землей» проникновенно звучит речитатив, идущий от сердца к сердцу в «свободном дыхании» темпа, не подчиняющегося жестким законам метрической логики. В таких случаях свобода изложения текста становится специально рассчитанным приемом, который исполнитель должен понять и принять предлагаемые автором через посредство нотной записи «правила поведения». Если согласиться с тем, что здесь происходит переориентация музыкального чувства с относительно строгого движения на *tempo rubato*, то естественно необходимым условием для пианиста становится импровизационная манера высказывания и такие фрагменты в исполнительском прочтении могут иметь множество вариантов. Они существуют «во множестве исполнительских версий, каждая из которых равновероятна — как и те, которые еще не состоялись» [1, с. 310].

Метроритмическая запись в фортепианных сочинениях Бетховена также неоднозначна и противоречива. С одной стороны, этот уровень текста принято считать наиболее точным по изложению и подлежащим адекватному исполнительскому прочтению, особенно в сочинениях доклассической и классической эпохи (безусловно, это не означает, что в сочинениях XIX и XX веков исполнитель может произвольно обращаться с метроритмической записью). С другой стороны, в текстах барочной музыки пианист считает стилистически грамотным обост-

рение пунктирного ритма, несколько укорачивая и заостряя пунктир, и это соответствует правилам *notes inegales* (неровной игры), принятым в то время. Нотация ритма в ряде случаев могла не соответствовать тому, как этот ритм был записан в тексте и соответственно должен был бы исполняться. В то же время метроритмическая запись в бетховенских сочинениях должна быть исполнена, скажем так, аккуратно, поскольку, продолжая аналогии с пунктирным ритмом, вряд ли будет оправданным намеренное изменение (заострение или оттяжка) краткой доли этой ритмической формулы (в данном случае не принимается в расчет пианистическая трудность). Очевидно, что центр тяжести при разрешении этой проблемы находится в другой плоскости. Например, один из наиболее сложных бетховенских ритмов сочетает восьмую с двумя точками и пунктир тридцать второй.

Представим начало второй части 17-й сонаты. Чуткое и корректное исполнение начальной ритмоформулы в определенной мере помогает музыканту создать необходимый эмоциональный настрой. Как тонко подметил Е. Либерман, «исполнение тридцатьвторых, нахождение их выразительного ритма повсюду в части — задача не арифметическая, а творческая. В тридцатьвторых главной партии должна быть тихая озаренность, какая-то особенная торжественность, сопутствующая открытию истины» [4, с.107]. Эта ритмоформула сочетается с «неудобной» для исполнения артикуляционной лигой. Распространенной ошибкой является замена тридцатьвторой длительности на шестнадцатую, а также видоизменение лиги, что в принципе недопустимо. Главенствует единство метроритмической пульсации при стремлении к выразительности, которое проявляется через агогику.

Исполнительская пунктуальность в передаче бетховенской ритмики нередко попадает в «затруднительное положение», сталкиваясь с очевидной необходимостью изменять авторскую запись. В первой части 18-й сонаты при переходе от одного предложения побочной партии к другому есть фигурационный пассаж из шестнадцатых и тридцатьвторых длительностей. Если точно выполнять изменения длительностей, строго придерживаясь ритмических соотношений, то музыка приобретает угловатость и жесткость сочленений, что не соответствует непритязательной пластике этого фрагмента. В

первой части 30-й сонаты встречается аналогичный пассаж в конце побочной партии при переходе к разработке. Восьмые, которые появляются сразу же после тридцатьвторых, вряд ли кто-нибудь рискнет исполнить в точном соответствии с нотной записью, скорее всего, пианист попытается сгладить угловатость и неловкость ритмического перехода, незаметно превращая восьмые в подобие шестнадцатых. Смысл этого фрагмента — «уход» от барочной патетики побочной партии и подготовка разработки, где будет главенствовать «воздушная» легкость главной партии. Заключительный пассаж должен быть «растворен» в атмосфере, где исчезают диалогические интонации и «поле для игры» становится объективно нейтральным. Создание такого нейтрального пространства даже в небольшом фрагменте, очевидно, было важно для композитора, в поздних сочинениях которого встречается наложение далеких стилизованных пластов: Баха и Шумана (как, предположим, в данном случае), клавиесинистов и романтиков (как, например, в заключительных вариациях — третьей части этого сонатного цикла).

По своей природе нотная запись объективно не способна отражать реальное звучание произведения во времени, поэтому она даже гипотетически вряд ли может совпасть с ее реальным озвучиванием. Представив наложение исполнительского рисунка на структуру нотного текста, получим структурно-ритмический контрапункт, несовпадающую, полную ассиметричных отклонений, двойную структуру. К тем моментам, которые способствуют и усиливают эффект несовпадения, естественно, относятся паузы, цезуры, перерывы между частями, которые принципиально не фиксируются в нотном тексте по определению (как сочетание схемы и процесса, устойчивости и мобильности, статики и движения, вертикали и горизонтали).

Для композиторов XIX века становится характерным стремление к возможно более точной фиксации собственных намерений посредством нотной записи, чтобы произведения могли исполняться в соответствии с их представлениями о них, чтобы это была не «чужая» редакция, а авторский первоисточник. Справедливости ради можно заметить, что так поступали далеко не все композиторы того времени. Не проявлял склонности к максимальной авторской редактуре текста Ф. Шопен, ограничиваясь проверкой нотно-метрической схемы и представлением динамических и темповых указаний

«в духе классического искусства». Вполне вероятно, что подобное обстоятельство способствовало тому, что в истории фортепианного искусства сохранились примеры «искажающих» редакций шопеновских сочинений, сделанных Р. Пюньо, Э. д' Альбером, И. Фридманом. Редакторы произвольно добавляли названия к сочинениям, которые по замыслу автора принципиально не должны были иметь никакой программы. Известен курьезный пример — английское издание ноктюрнов ор. 9, вышедших при жизни Шопена с подзаголовком, не выдерживающим серьезной критики — «Шепоты Сень». Даже если предположить особую легкость фортепианных прикосновений, способных создать «скрытность» высказывания, мелодическое и фактурное изложение любой из этих пьес предполагает более развитое и дифференцированное динамическое изложение. Противоположный случай — когда Р. Пюньо в редакции Вальса *As dur* ор. 42 заменил в главной теме авторское *leggiero* на *marcato il canto*, что утяжелило звучание, существенно отразилось на характере и поменяло всю концепцию этого блестящего «легкодвжимого» вальса. В издании И. Фридманом 3-й сонаты *H dur* невозможно не заметить «выразительных», с точки зрения редактора, но «чужих» подголосков, а также многочисленных динамических вилок, искажающих фактуру, затрудняющих единое мелодическое движение и придающих исполнению чрезмерную чувствительность.

Известно, что не особенно заботился о тщательной доработке деталей нотного текста Р. Шуман. Ему был ближе сам процесс создания-«придумывания» нового, чем окончательная шлифовка уже созданного материала. Поэтому для пианиста исполнительское прочтение сочинений Шумана — это бесконечное разгадывание и «дешифровка» нотного текста. Так, композитор предлагает расшифровывать задуманный им темп при помощи цифровых показаний метронома, при этом обращая внимание на специфический характер движения. Заключительная часть «Крейслерианы» имеет указание, дополняющее быстрый темп — *Schnell und spielend* (Как бы играя), и обозначение скорости по метроному.

Конечно, пианисты учитывают, что Шуман нередко проставлял метрономы, отражающие наивысшую скорость движения в отдельно взятой пьесе, которая могла быть достигнута, например, в кульминационных точках, характере

ризующихся повышенной динамичностью. В других разделах пьесы, особенно в ее начале, это движение может стать абсурдным, неподготовленным и необусловленным. В то же время у Шумана есть сочинения, которые должны начинаться именно с наивысшей точки эмоционального кипения (например, «Крейслериана»). И все же его метрономы не могут служить исполнителю точкой отсчета, они требуют тщательного изучения и индивидуальной корректировки. Кроме того, цифровые показания метронома самого композитора соседствуют с метрономами, проставленными К. Вик (замечательной пианисткой, предложения которой интересно изучить), и в большинстве эпизодов они не совпадают, что вполне закономерно. В данном случае пианисту должен помочь, как это ни парадоксально звучит по отношению к шумановским сочинениям, точный расчет (и по осмысленному выбору движения, и по «взвешиванию» собственных технических, эмоциональных и психологических возможностей). В седьмой пьесе «Крейслерианы» начальное указание темпа уже может показаться предельным — *Sehr rasch* (Очень быстро), да и сама «кипящая» фактура изложения способствует проявлению пианистического темперамента. Тем не менее, недалеко от конца пьесы появляется типично шумановское — *Noch schneller* (Еще скорее), и если не осуществить расчет силы и движения, не продумать специальные приемы тренировки, то исполнение этого фрагмента может стать проблематичным. В данном контексте можно вспомнить и другой пример, когда пианист, играя финал Сонаты *f moll* в предельно быстром темпе (*Prestissimo possibile*), вдруг получает авторское указание играть еще быстрее (*Immer schneller und schneller*).

В «Крейслериане» исполнительский расчет должен быть осуществлен не только в частном случае (как в отдельно взятой пьесе), но и по отношению к циклу в целом. Как известно, он состоит из чередования разнохарактерных номеров, калейдоскопа «пестрых» фрагментов, контрастность которых осуществляется композитором как между крупными пьесами, так и внутри каждой пьесы. Намеренно вычленив одну плоскость рассмотрения, можно сказать, что чередование контрастных построений происходит по принципу «быстро-медленно». Одна из линий (сфера «флорестановской энергетики») характеризуется повышенным динамизмом. Проставим по порядку следования пьес (№ 1, № 3,

№ 5) авторские ремарки, указывающие на скорость движения (исключим только последний в этой линии седьмой номер, о котором говорилось выше). Первая пьеса — *Äusserst bewegt* (Чрезвычайно возбужденно), третья пьеса — *Sehr aufgereg* (Очень возбужденно), в коде — *Noch schneller* (Еще скорее) и пятая пьеса — *Sehr lebhaft* (Очень оживленно). Становится очевидным, что возрастания скорости не происходит, напротив, из приведенного списка наибольшим накалом отличается словесная ремарка первого номера. Присмотримся к нему внимательнее. Фактура его изложения представляет собой постоянно выдерживаемую моноритмическую формулу — это нескончаемый, весьма размашистый, угловатый (в крайних разделах) и гладко струящийся (в середине) бег шестнадцатых триолями, сопровождающийся неожиданными синкопами в левой руке.

Напомним характеристику магической формулы имени Крейсера, данную Э.-Т.-А. Гофманом: «Нет, вы никуда не уйдете от слова «Kreis» — круг, и я молю небо, чтобы в мыслях ваших тот же час возникли волшебные круги, в коих вращается все наше бытие, и откуда мы никак не можем вырваться, сколько бы ни старались» [2, с. 91]. Ключевые слова цитаты: «круг», «вращение». Концентрические круги пронизывают всю мелодико-ритмическую ткань «Крейслерианы», а также ощущаются в принципах структурирования музыкального материала. Особенно впечатляюще показан круговорот вращательного движения в начальной пьесе, словно экспонирующей форму этого движения, как заглавную деталь для всего произведения. Добавим описанный Гофманом эффект первого появления И. Крейсера в романе «Житейские воззрения кота Мурра»: «Послышались мелодии, бурно сменявшие одна другую и связанные самыми причудливыми модуляциями, самой необычной чередой аккордов» [2, с. 77]. Эффект неожиданного эмоционального взрыва в начале «Крейслерианы» ассоциируется с ним как нельзя лучше.

Предположим, что это явилось одной из побудительных причин, обусловивших выбор автором наивысшей степени возбуждения для обозначения характера движения (акцент на кульминационной точке в начале произведения — черта шумановского стиля). Чтобы адекватно прочесть авторский текст и воспринять эту особенность, необходима специальная настроенность, так как мгновенно включиться в игро-

вой процесс с наивысшей точки «кипения» не просто. В данном случае сопряжение с «подсказкой» Гофмана может оказаться для исполнителя существенной поддержкой. Музыканты-педагоги часто пользуются такими «свободными» художественными образами для «разжигания» воображения ученика (и получения наилучшего результата), которые, скажем так, невозможно изложить в литературной форме и тем более сделать доказательными с точки зрения «чистой» науки. Но они способны дать мгновенный эффект, и в этом контексте их следует признать «секретным оружием» каждого педагога. Проведенные параллели не вызывают возражений, они признаны в музыкальном мире несмотря на то, что сам Шуман в письмах подчеркивал, что «Крейслериана» была вдохновлена личными переживаниями и не имеет аналогий с произведениями Гофмана.

Если продолжить дальнейший расчет движения в третьем и пятом номерах «Крейслерианы», то здесь ремарки автора абсолютно справедливы, так как ритмическое изложение отличается постепенно возрастающей капризностью. Любому пианисту понятно, что сложный ритмический рисунок требует особой тщательности для его воплощения. В подобной ситуации темповая и метрическая основа не может быть подвергнута спонтанному напору чрезвычайно возбужденного (и по этой причине недостаточно контролируемого) темперамента. Для каждого из номеров может быть придумана специальная программа, помогающая адекватно реагировать на нотно-метрическую запись, в значительной мере расшифровывая подтекст, включая в действие воображение и интуицию. Следует учесть, что для исполнительского прочтения этих фрагментов баланс между теорией и практикой, рациональным и эмоциональным, должен быть ориентирован на сохранение непосредственности игрового момента.

Продолжая избранную линию рассуждений, добавим, что в текстах Шумана встречаются словесные ремарки, которые не поддаются инструментальному толкованию. Они не доступны пианистическому ощущению, так как природа их появления находится в другой плоскости: «Внутренний голос» или «Голос издали» в Новеллете *fis moll* и «Юмореске». Эти ремарки также обращены к художественному чувству исполнителя, рассчитаны на развитое воображение, способное «нарисовать» неожиданную картину, они адресованы фантазии пианиста и

требуют эмоционально-психологической расшифровки, смелых предположений и допущений. Здесь аналогично вышесказанному должен быть соблюден баланс между вымыслом и реальностью, чтобы исполнение не обрело черты приземленности и не утратило таинственную силу индивидуального «открытия». Известно, что появление этих ремарок связано с реальными событиями жизни Шумана. А. Меркулов заметил, что загадочный «Голос издали» в «Юмореске» и Новеллете *fis moll* «является фиксацией общих интонационных точек между «Романсом» *g moll* К. Вик и соответствующими фрагментами шумановских сочинений» [5, с. 94]. Основания обнаруживаются в их переписке. «В твоём «Романсе», — писал Шуман, — я вновь услышал, что мы должны стать мужем и женою. Ты дополняешь меня как композитор, а я тебя. Каждая твоя мысль выходит из моей души и точно так же я всю свою музыку обязан тебе». И следом, буквально через день: «Мне пришла в голову совсем такая же мысль, ты найдешь ее в «Юмореске» (цит. по: [5, с. 94]).

Не секрет, что в исполнительской практике существуют разные мнения по поводу того, надо ли озвучивать «Голос Клары» или представлять его как воображаемую волну духовной близости любящих сердец. Ведь чуть позже в эпизоде «Юморески» («Вместо заключения») появляется уже реально звучащий, вписанный в текст мотив из «Арабесок», который воспринимается как вполне «говорящая» интонация: «А помнишь ли ты обо мне? Я вспоминаю тебя...».

Определяющее значение для пианиста имеет работа с авторской фактурой и соотношение фактурных пластов. С помощью приближения или отдаления отдельных уровней фактуры возможно создание прозрачного или сгущенного звукового пространства, сравнимого с эффектами перспективы в живописи. В нотном тексте пианист имеет четко зафиксированное количество нот, распределенное между пластами фактуры самим автором. Но именно от исполнителя зависит, какие голоса будут доминировать, какие составлять фон. При работе над фактурой изложения он должен учитывать тематическую значимость голосов, распределять динамическую контрастность, дифференцировать двигательные ощущения, заботиться о драматургии, рассчитывать акустические особенности (например, концертного зала) и т.д.

В большинстве случаев отдельные уровни нотного текста (темп, агогика, нюансировка и

др.) представляют собой при пианистической расшифровке наиболее спонтанную часть, отличающуюся мобильностью, вариативностью, способностью к заметным изменениям при единичном исполнении. Что же касается фактурного изложения, взаимодействия голосов и пластов фактуры, то этот уровень интерпретации должен быть тщательно продуман, можно сказать, просчитан пианистом и не может опираться на одну интуицию.

Вряд ли можно найти лучший пример для рассуждений на эту тему, чем фортепианные пьесы *Й. Брамса*, у которого многоплановость фактурного изложения является стилевым признаком. Образная, тематическая, композиционная сгущенность выражения оборачивается для исполнителя чрезвычайным уплотнением реального времени, в каждый момент которого важно не пропустить изменения событий, происходящих в разных фактурных пластах. Главное, чего необходимо добиваться, это научиться слушать и слышать панорамное звучание многослойной фактуры, а также приобрести навыки расчленения фактуры на отдельные выразительные компоненты при помощи правильно подобранной аппликатуры и детализированной артикуляции. Здесь момент понимания должен быть более весомым, чем, скажем, у *Р. Шумана* и составлять неотъемлемую часть исполнительского прочтения. Иногда пианисты придумывают «хитрости», допуская небольшие изменения фактуры, позволяющие добиться желаемого результата более экономными средствами. Фактура *Брамса* может воспроизводить и оркестровые черты, и органную специфику, и особенности хорового письма. Но для пианиста она, прежде всего, должна быть фортепианной (удобной) в смысле ее непосредственного озвучивания. Поэтому фактурные «хитрости» бывают просто необходимы. В то же время изменения (перераспределения) фактуры должны иметь под собой веские основания и не искажать, прежде всего, художественный и звуковой образ пьесы. Другими словами, они должны быть незаметны.

Нередко бывает трудно в пианистическом отношении элементарно разделить голоса из-за того, что темы расположены в одной плоскости, близко друг от друга. Один из уникальных примеров — это канон в секунду («Вариации на тему *Шумана*» соч. 9, № 14). Добиться расчленения фактуры, чтобы обеспечить самостоятельное голосоведение, практически невозмож-

но. Тем более, что левая рука, которая в других случаях могла бы помочь искусным перераспределением фактуры, «занята» своим достаточно сложным заданием по воспроизведению образа струнного пиццикато (авторская ремарка *staccato leggiero* однозначно указывает на способ исполнения).

Нельзя не привести пример еще одного уникального канона в *Интермеццо h moll* соч. 119, где мелодический тон составляет одну ноту. Каждый звук разложенных гармоний занимает особое место, совмещая в себе две функции: движения (переход в следующий тон) и статики (остановка на заданном месте). Композитор включает в действие прием расслоения фактуры за счет «расшатывания» метроритмического стержня. В тексте одновременно существуют устойчивый метроритм (размер 3/8 и одномерные длительности) и необычный ритмический рисунок, «складывающий» трезвучия по два и разделяющий такт на две половины. Парадоксальность фактуры усиливается еще одним приемом. В основе изложения — трезвучия (элемент укрепления функциональной значимости). В то же время уже в первом такте возникает наложение гармонических функций (*h moll* — *G dur* — *e moll*). Кажущееся «неконтролируемым» движение гармоний образует эллиптические цепочки неразрешающихся созвучий.

Одна из самых сложных миниатюр *Брамса* — *Интермеццо e moll* op. 116 № 4. Взглянув на его протяженность, которая не превышает сорока тактов, невольно вспоминаешь известный афоризм *Шумана*: «краткое — труднее всего». Композитор предлагает такое фактурное изложение, благодаря которому пианист оказывается в странном «лабиринте», где ему приходится искать «нить *Ариадны*» мотивного плетения. Партии двух рук изложены синхронно, и внизу мотивы отвечивают зеркальным отражением. Более фактурно-нагруженными становятся метрически слабые доли мотивов (по вертикали аккорд из шести звуков), в то время как на сильных и относительно сильных долях проставлены две ноты.

Придуманный композитором звуковой дисбаланс преследует определенную художественную цель: сделать музыкальную ткань зыбкой и невесомой, растворенной «между небом и землей», заставить каждый мотив приподниматься, «взлетая на крыльях ветра» и ниспадать, прижимаясь к «эфемерной» опоре. Основной «первоэлемент» (секундовая интонация) заклю-

чает в себе максимум неустойчивости (ритмической, интонационной, фактурной). Поражает мастерство композитора, строящего по «кирпичику» здание этой миниатюры из непрерывного потока мотивных сцеплений. Интересная деталь: «на слух» звуковая ткань воспринимается так, будто движется аккордами. Добавим сюда и парадоксальность ритмического изложения. В размере 6/8 в такте выписаны двудольные мотивы, начинающиеся с затакта и разделенные паузами, при этом ощущение сильной доли дополнительно «микшируется» междутактовой лигой.

Другим примером может служить Интермеццо *E dur* op.116 № 6, где возвышенный хорал соединяется с романтической песней. В сплетении мелодических линий пианисту сложно вычленить основной мотив, который расположен в среднем слое фактуры. Все «этажи» фактурного изложения заняты. На верхнем — двигающиеся четвертями по нисходящим секундам терции, на нижнем — басовый голос, создающий ритмическую и гармоническую основу хорала. Музыкальная ткань предстает одновременно в статике и динамике, строгость изложения сочетается с интенсивностью мелодического развития, при котором интонации одного голоса свободно переходят в другой. Пианисту необходимо добиться, чтобы голоса звучали дифференцированно и каждый занимал собственную тембровую нишу. Особые трудности возникают в партии правой руки, где на близком расстоянии сосуществуют два разных мотива, меняющиеся местами (полифонический контрапункт). Один из них в ритмическом отношении дробный, так как состоит из пары трезвучных фрагментов, объединенных одной лигой. Второй мотив представляется единым мелодическим образованием с распевным ритмическим рисунком. Его динамическая линия определена авторскими «вилочками», требующими от пианиста выразительной манеры произношения. Подобно предыдущему мотиву, он также перемещается (по воле композитора) из одного слоя фактуры в другой. В данном случае нецелесообразно действовать при помощи специально подобранных артикуляционных приемов, так как при перемещении мотивов невозможно точно сохранить задуманные градации. Все решает слуховая «квалификация» исполнителя, различающего дифференцированные звуковые краски. Конечно, допустимы и специальные приемы тренировки (игра верхней строчки двумя рука-

ми, использование разных динамических координат, разных штрихов, раздвижение голосов, перекрещивание рук и т.д.).

Подведем некоторые итоги. Нотная запись, являясь репрезентантом авторского стиля, свидетельствует о многом, но далеко не обо всем. Главное, что она принципиально не может определить, это — «художественную меру» исполнительского прочтения, которая конкретизирует текстовые указания, если они есть, или восполняет то, что не написано: силу и градации звука, уровень и качество темповых и метроритмических изменений, возможности фактурной детализации. Средства исполнительской выразительности мобильны. Определения темпа, артикуляции, динамики, не имеющие точных обозначений в авторском тексте, но обладающие крайними пределами, становятся прерогативой творческой инициативы исполнителя и реализуются им в конкретной «зоне действия». Творческая работа пианиста состоит в выборе художественного направления, нахождении стилевого «участка» в сфере словесных и графических авторских обозначений в нотном тексте. Закономерно, что категория «художественной меры» относится к определяющим элементам пианистического искусства.

Основным аспектом исполнительского прочтения авторских текстов становится понимание многослойности содержания музыкального произведения, что обуславливает принципиальную множественность его интерпретаций. Одна из основных черт исполнительского анализа как раз и состоит «в утверждении приоритета субъективности как установки в познании произведения, эта субъективность отражает сущность творческой работы музыканта» [8, с. 98—99].

Область трансцендентного, бессознательно постигаемого художественного смысла имманентно присуща музыкальному творчеству, и по-другому быть не может. Тем не менее, исполнительское прочтение авторского текста имеет свою конкретику, специфику и технологию. Оно направлено на художественное познание сочинения, на формирование потенциального «свернутого» музыкального образа произведения, на качественное техническое (в широком смысле слова) воплощение. Пианист представляет на основе нотного текста своего рода партитуру, где партия каждого из компонентов общего замысла мыслится в неразрывном единстве с другими. Специфика исполнительского

прочтения состоит в способности к непрерывному процессуальному развертыванию. Совокупность выразительных и технических средств, свойственных мастерству пианиста, индивидуальный характер фразировки, неповторимая манера интерпретации и особые приемы обращения с инструментом направлены на постижение и воспроизведение художественного образа произведения, скрытого в глубинах нотной записи. При этом на первый план выходит требование, чтобы преодоление технических и фактурных трудностей, работа над звуком, ритмом, артикуляцией, педализацией проводились в «зоне» авторского стиля.

Высший уровень исполнительского прочтения авторского текста основан на глубоких знаниях в области стилей и жанров музыкаль-

ного искусства, предполагает понимание специфики художественного мышления композитора. Он подразумевает наличие музыкальной интуиции, имманентного «слышания» художественного образа сочинения, безупречного владения профессиональными навыками. Если великие музыканты — композиторы и исполнители — «действительно вносили какие-то изменения в установленную форму, — пишет В. Ландовска, — то отнюдь не из желания создать нечто диковинное, а из острой потребности их гения. И что же такое открытие, как не истина, которая всегда существовала и которую кто-то неожиданно с удивлением увидел?» [3, с. 391].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод с немецкого А. Д. Алексева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский А. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998.
2. Гофман Э.-Т.-А. Житейские воззрения кота Мурра: повести и рассказы. — М.: Худ. литература, 1967.
3. Ландовска В. О музыке. — М.: Радуга, 1991.
4. Либерман Е. Фортепианные сонаты Бетховена: заметки пианиста-педагога. — М., 1996. — Вып. 3—4.
5. Меркулов А. Из наблюдений над звуковой символикой // Советская музыка. — 1985. — № 8.
6. Михайлов А. Бетховен: преемственность и переосмысления // Музыка в истории культуры: избр. ст. — М.: МГК, 1998.
7. Письма Бетховена. 1787—1811. — М., 1970.
8. Рагс Ю. Исполнительский анализ музыкального произведения // Традиции русской художественной культуры: межвуз. сб. науч. тр. — М.; Волгоград, 2000. — Вып. 3.
9. Kaiser I. Beethoven's 32 Klaviersonaten und Interpreten. — Frankfurt am Main, 1975.

Смирнова Наталья Михайловна
кандидат искусствоведения, профессор
кафедры специального фортепиано
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



А. И. АСФАНДЬЯРОВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 781.62:786.2

ЗНАКИ-ОБРАЗЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ ПАСТОРАЛЬНЫХ ТЕМ
ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ Й. ГАЙДНА

Известно, что проблема содержательного и адекватного авторскому тексту прочтения музыкального произведения всегда актуальна и для пианистов-исполнителей, и для педагогов-практиков. Тем не менее, вопросы исполнительского интонирования зачастую остаются до конца нерешенными, о чем свидетельствуют проблемы в подготовке молодых музыкантов: трудности в расшифровке стилизованных особенностей музыкальных произведений, преобладание технически весьма состоятельного, но зачастую мало-содержательного исполнения на концертной эстраде. Такое положение заставляет еще и еще раз обращаться к вопросам осмысленного, стилистически грамотного прочтения авторских текстов, выявления структуры и смысла исполнительской интонации.

Произведения Гайдна сопровождают исполнительскую жизнь пианиста с первых шагов занятия музыкой, а исполнение сочинений этого композитора часто становится критерием в определении профессионального уровня. Однако музыка Гайдна довольно редко звучит с концертной эстрады. Отсутствие внешних эффектных динамических и эмоциональных контрастов, звуковой насыщенности становится препятствием для включения его произведений в концертные программы и в то же время составляет определенную трудность для современных пианистов.

Гайдн часто прочитывается с позиций «романтического» пианизма — и в плане образного содержания, и относительно исполнительских универсалий. Это сказывается в преувеличенной динамике, а также в пристрастии музыкантов к излишне «выразительному и певучему», иногда и бравурно-аффектированному исполнению, что противоречит индивидуальному авторскому стилю и стилистике эпохи. Кроме того, музыка Гайдна значительно удалена от нас во времени, с тех пор произошли изменения в интонационном во-

площении чувств и смыслов, поэтому его музыкальный язык требует тщательной расшифровки, а утонченный стиль — повышенного внимания к смысловым деталям текста.

В этом отношении важной представляется семиотическая разработка проблемы «музыкальный текст и исполнитель», предпринятая Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Шаймухаметова)¹. Методология семантического анализа — то есть расшифровки смысловых структур и наполняющей их *интонационной лексики* — дала возможность подойти к решению этой проблемы с позиций содержательного исполнительского интонирования.

Предметом семантического анализа в музыкальной теме, как известно, являются семантические фигуры, лексемы, сюжетно-ситуативные знаки, мигрирующие из текста в текст на протяжении длительного исторического времени. Существование подобных устойчивых образований с закрепленными значениями — «мигрирующих интонационных формул» (Л. Н. Шаймухаметова) — объясняется связью музыки с окружающим миром и различными видами искусства — с речью, движением, поэтическими образами, театральными и живописными сюжетами. В каждом случае характерным следствием употребления семантической фигуры является конкретизация музыкального содержания на уровне музыкальной темы, которая является наиболее семантически насыщенной в так называемых «регламентированных» стилях (барокко, классицизм), к которым относятся и произведения Гайдна.

Очевидно то, что исполнительская артикуляция на грамматическом уровне постижения музыкального текста (ориентация на анализ формы, фактуры, гармонии и т.д.) оказывается далекой от его собственно стиливой и содержательной харак-

теристики, так как явление стилистики связано все же, в большей степени, с пониманием *этимологии значений*² и анализом *смысловых структур* музыкального текста.

По отношению к стилю Гайдна в целом, конечно, можно применить множество самых разнообразных определений. Для него характерны драматические образы штурмерской стилистики, свежесть и юмор крестьянского танца, выразительность сентиментализма, патетичность барочного ораторского стиля и изящество галантного рококо. И фортепианные сонаты Гайдна отличаются богатством и неоднозначностью содержания, многоплановой и насыщенной образной сферой, однако ведущую «интонационную ауру» многих его сочинений образует пастораль. Именно она обеспечивает тот особый «изыск», который с таким трудом воспроизводится современными исполнителями. Но неуловимость, зыбкость и неопределенность пасторали служили и продолжают служить препятствием для определения ее конкретных контуров и составляющих в музыкальных темах, что, в свою очередь, мешает адекватности воспроизведения авторского замысла и грамотной его редакторской расшифровке.

Присутствие пасторальных образов в фортепианной музыке Гайдна опирается на художественную модель, рожденную в других видах искусства — литературе, театре, живописи, где она имеет специфические способы воплощения. Тонкие и изысканные сочетания интонаций пластической, театрально-образной и звуковой инструментальной природы, в том числе инкрустированные в орнамент, составили особый набор интонационной лексики гайдновской пасторали, проявляющей себя специфическим образом в разных частях фортепианной сонаты.

Наиболее часто и непосредственно интонационная лексика пасторали дает знать о себе в *медленных частях* сонат, где знаки пасторали выступают в своем *прямом* значении, благодаря чему гайдновская идиллия обнаруживает себя определеннее и специфичнее. Важно, что именно в условиях медленной части использование пасторальных знаков имеет особый художественный эффект, где обилие тонких деталей, включающих самые разные немзыкальные константы, способствует созданию особого состояния созерцания, своеобразного «движения в статике». В сюжетно-образной музыкальной картине нет какого-либо действия, но есть персонажи, которые объединены тонкими, почти неуловимыми оттенками настроения.

Характерно, что не только в различных частях фортепианных сонат Гайдна, но и у разных композиторов пастораль в музыкальных текстах имеет собственную лексикографию: плавное, волнообразное движение благозвучной, лирически-светлой мелодии (часто параллельным «ленточным» движением терций и секст), ритмоформулы различных бытовых танцев, «флейтовые пассажи» пастушеской свирели, светлый «сельский» колорит, возникающий вследствие применения сюжетно-ситуативного «знака бурдона».

Как показали исследования, механизмами воплощения пасторали в медленных частях являются как музыкальные, так и немзыкальные источники. При этом знаки-образы музыкальных инструментов как атрибутов пасторали составляют самый, по-видимому, древний слой в определении тем, сюжетов и ассоциаций, связанных с пасторальной стилистикой. Они являются частью художественной системы пасторали, существенным признаком (атрибутом) как идиллических сюжетов античной поэтической буколки и ренессансной пасторальной драмы, так и «галантных празднеств» живописи XVII—XVIII веков.

Пастораль как образная система имеет устойчивую традицию включения в ее художественный контекст образов музыкальных инструментов. Не случайно пастухи древнегреческих буколик — «уточенные мастера пения и игры на музыкальных инструментах» [6, с. 144], и почти во всех лирических стихотворениях пасторальные сцены подаются как музыкальное представление, разыгрываемое пастухами. Эта характерная черта действующих лиц буколических «событий» — умение петь (а иногда и слагать) песни под аккомпанемент *свирели (флейты)* или *лиры (цитры, кифары)* — утвердила в пасторали традицию исполнения лирических песен-монологов и диалогов, исполняемых в сопровождении струнных и духовых инструментов. Каждый инструмент имел свое «воздействие»: струнная музыка приносила в мир гармонию и разумное начало, деревянные духовые (сиринга, авлос) — пробуждали «чувственные страсти» и вызвали ощущения наслаждения, радости и любви.

Не избежали музыкальные идиллии галантного века и косвенного влияния пасторальной драмы Возрождения. Главные герои придворной ренессансной пасторали — *пастухи и пастушки* с чувствами, манерами и языком «избранных натур». Основной мотив такой пасторали — любовные переживания идеальных героев с особым пристрастием ко всему изящному и изысканному. «Сказание об Орфее» Полициано, «Аркадия» Саннадзаро, «Аминта»

Тассо, «Верный пастух» Гуарини — образцы пасторали, которая, по словам С. Мокульского, представляла собой самый изысканный, искусственный и «литературный» из всех жанров ренессансной драмы [4, с. 152]. Это «изысканная читка, изысканные манеры, картинные позы и жесты — словом, весь стиль «жеманных салонов» [там же, с. 161].

Основу интонационной лексики пасторали инструментально-тембрового происхождения в медленных частях фортепианных сонат Гайдна составляет несколько групп весьма распространенных и мигрирующих из текста в текст устойчивых интонационных оборотов с закрепленными значениями. Среди них: 1) знаки-образы античной лиры; 2) знаки-образы пастушеской свирели; 3) знаки-образы роговых сигналов и «фанфар», связанных с сюжетами охоты, галантных развлечений и амурных сцен в духе XVII—XVIII веков. Рассмотрим их роль в формировании художественного контекста музыкальной темы фортепианных сонат Гайдна.

ЗНАКИ-ОБРАЗЫ АНТИЧНОЙ ЛИРЫ

Буколическая лирика неразрывно связана, прежде всего, со знаковыми инструментами, среди которых самой распространенной была лира. Поэтический текст, читаемый нараспев, сопровождался музыкой или звучал попеременно с музыкальными вставками, комментирующими содержание лирических монологов поэта-исполнителя.

В ряде сонат Гайдна воплощаются образы идиллического инструмента — лиры (цитры — кифары — арфы), частой участницы пасторальных сцен. Они включаются в текст с помощью семантических фигур — арпеджиато, фигурированного арпеджио, пассажей-глиссандо, пиццикатных последовательностей, имитирующих «тихую музыку струнных».

Тематизм второй части Сонаты № 50 (60) *C dur*³ может считаться примером подобного сюжетно-поэтического воплощения пасторальных образов. Знаки-образы музыкальных инструментов появляются в начале каждой фразы и обеспечивают начальную реплику «лиры в диалоге со свирелью», способствуя рождению поэтической атмосферы идиллии (пример № 1). Начальный аккорд, изложенный типичным для струнных античных инструментов приемом *арпеджиато*, актуализирован в смысловом отношении динамически и представляет собой «вступительное обращение к слушателям», знак привлечения их внимания. «Аккорд лиры» появляется в начале каждой фразы (см. арпеджированный затакт к т. 3, начало т. 5

примера № 1)⁴. В результате чередования реплик двух инструментов: струнного и духового (представленного образом свирели), возникает некое общее идиллическое настроение, эффект «блаженной созерцательности» поэтической идиллии. Легкость и упругость аккордов в их тембральном соотношении с образами античных инструментов способствуют созданию эффекта наслаждения и неги — основных составляющих поэтической пасторали, «занятой» тонкими перипетиями любовных отношений.

Исполнительская установка, которая складывается в результате анализа смысловых структур, определяет и детали пианистического интонирования. Сама ситуация поэтической пасторальной образности не предполагает патетических высказываний, стиль сцены — тонко-чувственный, а не страстно-аффективный. В исполнительском произнесении подобных интонаций возможен изобразительный момент — воспроизведение *quasi*-тембрового звучания инструментов-образов. Вполне уместен пианистический прием — активный «подобранный» штрих (без романтического «раскатывания» арпеджио). Только так звучание сохранит необходимую ясность и прозрачность. Исполнение арпеджио в токкатной манере (обычной для учебной, а порой и для концертной практики) не только искажает колористическую сущность и смысл семантической фигуры, он направлен на разрушение стилистики авторского текста.

«Аккорды лиры» (цитры, кифары) воплощают образы идиллических инструментов и в пасторальной сцене Сонаты № 39 (52) *G dur*. Они также представлены здесь в диалоге со свирелями (начало т. 1 и т. 6 — «лира», т. 2—5, т. 7—8 — вертикальный, а затем горизонтальный дуэт свирелей (см. пример № 2).

Семантические фигуры, воплощающие образы идиллического струнного инструмента лиры, могут иметь разные структурные виды и выполнять в музыкальном тексте различные функции. Так, уже упоминавшееся *фигурированное арпеджио*, представляющее собой «разложенный» по горизонтали «аккорд лиры» (затакт к т. 3 примера № 1) создает образ-представление об античном инструменте как символе «благословенной Аркадии».

Этот структурный вид обычно наиболее очевидно представлен в клавирной сонате Гайдна в диалоге «лиры со свирелью». Примером диалога «лиры» и «пастушеской свирели» — основных участников картин меланхолической пасторали — с присутствием фигурированного арпеджио

могут служить медленные части Сонаты *e moll* № 34 (53) и Сонаты *F dur* № 23 (38).

Согласно грамматике нотного текста, тематизм Сонаты *e moll* № 34 (53) обычно прочитывается исполнителем как последовательность виртуозных экспрессивных пассажей (по всей видимости, исполняющихся «пропетым» *legato*). В расшифровке смысловых структур текста с присутствием диалогичных реплик «лиры» и «свирели» видится иное их исполнительское произнесение. Различие реплик, имеющих в своей основе образы двух инструментов, подразумевает и различие в их произнесении.

«Всплеск» фигуративного арпеджио по звукам уменьшенного септаккорда (одно из типичных для лиры исполнительских клише) в Сонате *C dur* № 48 (58) также представляет собой реплику этого инструмента, участвующего в пасторальном дуэте «флейта — лира» (пример № 3, т. 4). В пятом такте мы видим аналогичный диалогу из *e moll*' ной сонаты фрагмент, когда реплика «лиры» (восходящее движение по звукам *d moll* 'ного трезвучия) плавно переходит (со звука *cis*) в виртуозный пассаж флейтового клише. Итогом «сладостной беседы» являются «любовные терции дуэта свирелей» (т. 6).

Реплика «нежной лиры» в теме из Сонаты № 50 (60) *C dur* также представлена фигуративным арпеджио. Его декоративный эффект становится одним из элементов, определяющим идиллическое настроение «блаженной неги» в атмосфере картины созерцательной пасторали.

Характерен и пример из Сонаты № 52 (62) *Es dur* (пример № 4). Фигурированное арпеджио, воплощающее «лиру» (пассажи мелкими длительностями), возникает в нем в заключительном разделе медленной части, что создает своеобразную «рамку» для сюжетно-живописной идиллической картины, ограничивая место и время пасторального «действия». Поэтическое обрамление одухотворяет картину призрачной «благословенной Аркадии», придает законченность и цельность изображаемому миру гармонии и красоты. Аналогичные варианты эффекта «рамки» встречаются в сонатах *D dur* № 37 (50), *As dur* № 46 (31), *F dur* № 29 (44) и др.

Помимо образов античных инструментов, важное значение имеет присутствие «прощально-го» «мерцающего тона» в заключительных тактах некоторых произведений, придающего ностальгический оттенок иллюзорной картине «сладостной пасторали». Подобную идиллическую картину с участием и «лиры», и «мерцающего тона» можно

наблюдать, к примеру, в заключении медленной части Сонаты *Es dur* № 49 (59) (такты 9, 13, 14 примера № 5).

Пассажи-глиццандо, имитирующие легкий «пробег» по струнам, также, чаще всего, располагаются в кодовых, итоговых фрагментах идиллического высказывания (пример № 5). Выступая как внетематический элемент, семантическая фигура в медленном темпе создает особый эффект неустойчивости, неопределенности изображаемых (или «вспоминаемых») событий. Положение ее в конце высказывания также производит эффект «повисающего вопроса», когда созерцаемое словно бы освещается светом меланхолических «грез», недостижимых мечтаний. Медленный темп лишает пассажи виртуозного «блеска», в изображаемом отсутствуют резкие грани — они стерты, размыты замедленным движением. (См. также медленные части сонат *D dur* № 42 (56), *C dur* № 48 (58), *A dur* № 30 (45)).

Присутствие «лиры» может быть выражено еще одним мигрирующим знаком-образом — *quasi*-пиццикатным сопровождением «сольной партии» героя идиллической сцены, как в сонатах *D dur* № 19 (30), *A dur* № 30 (45). Типичное для струнного инструмента исполнительское клише репрезентирует любовную серенаду — атрибут галантной поэтической идиллии.

В ситуации галантной пасторали клавишной сонаты Гайдна инструментальные клише, имитирующие аккорды античной лиры, часто имеют вид клавишинного аккомпанемента. Так, в теме из Сонаты № 23 (38) *F dur* клавишинная фактура служит сюжетно-ситуативным знаком места действия «галантной пасторали» — придворного салона.

В такой ситуации можно предположить совмещение двух знаков: пространства — *места действия* (придворный салон) и *образа действия* (античная лира). Изысканный клавишин в этих случаях сопровождает «галантную беседу», как одну из «радостей сердца» обитателей благословенной Аркадии, аристократической «страны нежностей» (О. Дюфре).

ЗНАКИ-ОБРАЗЫ ПАСТУШЕСКОЙ СВИРЕЛИ («ЗНАК СВИРЕЛИ», «ФИГУРА НЕГИ»)

Наблюдения показывают, что создание пасторальных образов в сонатах Гайдна достигается во многом благодаря прямым значениям одного из самых ярких элементов идиллического языка — «знака свирели»⁵.

Свирель — наиболее знаковый и отмеченный еще со времен Феокрита и Вергилия инструмент.

Он служил неизменным атрибутом пастушеской идиллии — суммы специфических мотивов из жизни героев, таких, как влюбленность, пение, особый «пастушеский» быт и пейзаж. В основе сюжетной композиции, как правило, находился любовный «конфликт» — состязание влюбленных пастухов в пении с последующей победой-наградой. Главное действующее лицо «нежной пасторали» — типичный герой идиллии: «он влюблен, он страдает, поет песнь той, которую любит и играет на сиринге» [6, с. 150]. Исполнение стихов-песен профессиональной древнегреческой буколки было неразрывно связано с сопровождением свирелью — пастушеской флейтой. В профессиональном искусстве она сменилась специально приглашаемыми флейтистами (или флейтистками), иногда и сам поэт играл в перерывах между декламируемыми поэтическими произведениями.

В музыкальном тексте клавирных сочинений Гайдна образ свирели проявляется через имитацию особенностей звучания и звукоизвлечения солирующей флейты, для которой характерен ряд типичных исполнительских клише. Встречающиеся в сонатах Гайдна характерные инструментальные клише часто воспроизводят *флейтовые штрихи* и способы звукоизвлечения — чередование коротких мотивов с типичной мелизматикой (форшлаг, трель, группетто), гаммы и фигурации в высоком регистре, трель («долгую» или «расшифрованную»), а также иные темброво-акустические приемы звучания.

Такого рода клише наблюдаем в пасторальном сюжете тематизма второй части Сонаты № 49 (3) *Es dur* (пример № 6), где свирельный «пастушеский» образ в контексте галантной пасторали воспроизводится *quasi*-флейтовыми звучаниями мелодии. Мелодический рельеф флейты, ее «печальный и томный стиль» создает особый тембровый пасторальный колорит.

«Кочующий образ» пастушеской свирели способствовал рождению особого элемента интонационной лексики пасторали — томных и изысканных хроматических восходящих и нисходящих последовательностей, также принадлежащих флейте (у Гайдна они чаще всего появляются в каденциях). В них выражается поэтическое восприятие нереальной действительности, свойственное пасторали, стремление уйти в царство мечты и безмятежности, «изящных грез». Подобные семантические фигуры (назовем их «*фигуры неги*») — излюбленные знаки-образы флейты-свирели в гайдновской пасторали. Эти интонационные обороты часто появляются в песнях Гайдна на соответствующи-

щих словах: «нега», «лень», «благодать», «истома», включаясь затем в контекст инструментальной темы. Они вызывают соответствующие представления — атмосферу упоения и наслаждения красотами природы. Пространство (сельская природа) и время (лето, полдневные часы) обуславливают типичный для литературной буколки мотив: «как приятно в полдневный зной лежать в тени деревьев и предаваться сладкой дреме или игре на свирели».

Семантические «фигуры неги» в тематизме II части Сонаты № 49 (59) *Es dur* участвуют в создании особого колорита картины, который можно определить как «возвышенное созерцание, удаленное от земных страстей», «нега и безмятежность». Уместно предположить, что лига выставлена композитором здесь для логического выделения этой смысловой структуры. Артикуляция предполагает подчинение ее заданному автором значению, что достижимо при помощи неглубокого, без излишнего «нажима», *legato*.

Заметим, что *legato* Гайдна, соответствующее звуковому идеалу его времени, существенно отличается от звукового идеала барокко и романтизма: глубина звучания, прикосновения в исполнительских традициях классицизма была ограничена своеобразным пределом. Пафос и аффекты барокко уступают место «чувствительности», передаче тонких ощущений человека другого времени. «В каждую эпоху, — замечает по этому поводу С. Фейнберг, — господствует та или иная манера игры. Экспрессия, характерная для одного времени, может превысить меру выразительных средств, свойственных другой эпохе» [7, с. 54].

Кроме того, в тематизме сонаты в виде ситуативного знака, обозначающего время и место происходящих (или, скорее, созерцаемых) событий, звучит аллюзия менуэта, его размеренная поступь и узнаваемая ритмоформула. Медленный темп выступает своеобразным регулятором, который окрашивает идиллическую картину в меланхолические краски, лишая происходящее событийной действенности. Ее участники, скорее, наблюдают, неспешно созерцают, нежели совершают поступки или высказываются.

Другой вариант лексики образа свирели — «ленточное двухголосие» — не менее часто представлен в лирических эпизодах фортепианных сонат Гайдна. Семантическая фигура обязана своим происхождением прообразу дуэта свирелей, ставшего неотъемлемой частью буколической поэзии, а затем и лирики «галантного века».

Этот образ связан с содержанием лирических литературных произведений и выражен, прежде всего, наличием поэтического символа — дуэта влюбленной пары, определенного места действия, обязательного музыкального сопровождения пения «влюбленных пастухов». Диалог может быть представлен присутствием персонажей: чаще — двух влюбленных, (а иногда, возможно, и в виде тонкой ассоциации с формой так называемого «амбейного», то есть «переменного» пения соперничающих пастухов). Сцена порой разворачивается в различных стилевых окрасках (лирической, трагедийной или комической, с пародийным, насмешливо-ироническим оттенком).

Значение такой структуры закрепилось в условиях появления в текстах различных арий, романсов, дуэтов с характерной темой амурных отношений. Подобные знаки были понятны современникам Гайдна благодаря появлению их в опере, мадригале, кантате в ситуации, связанной первоначально со словами и действиями.⁶

Присутствие «ленточного двухголосия» обнаруживается и в вокальных произведениях самого Гайдна с характерным содержанием, например, в его песнях «Первый поцелуй», «Песня пастушки» и др. «Любовные» терции «ленточного двухголосия», включенные в лирический дуэт «дамы» и «кавалера», в галантной пасторальной сцене из второй части Сонаты № 52 (62) *Es dur* отражают безмятежное представление об идеальном бытии и возвышенных отношениях. Они «умеряют» патетические возгласы, смягчая их и придавая им оттенок легкой меланхолии. Интонации «звучания свирелей» в этом случае являются главным атрибутом сюжета галантной идиллии, фоновые же ситуативные знаки — аллюзия менуэта, скрытое звучание «знаков *corni*» («золотого хода» и «сигнала выдержанного тона») создают особую ауру пасторали — своеобразную элегическую «завесу», через которую наблюдающий созерцает идиллическую картину.

В данном случае выбор лексики в ее первичном значении соответствует установке на сюжетную ситуацию — любовный пасторальный дуэт. И хотя здесь нет персонажей и мы не наблюдаем прямого изображения героев в их «действии», все же инструментальный атрибут ситуации в виде знаков-образов музыкальных инструментов присутствует в контексте галантной идиллической сцены. Естественно, что в таком случае воспроизведение тембра инструментов дополняет и уточняет смысл музыкальной интонации, участвует в рож-

дении музыкальной темы как содержательной структуры текста.

Сцену идиллии, возникающую с помощью интонаций «любовных терций», символизирующих своеобразный пасторальный «дуэт двух сердец», можно наблюдать и в Сонате № 29 (44) *F dur*. Живописная картина созерцательной пасторали создается в данной сонате присутствием и иных семантических фигур — пунктирных фанфарообразных интонаций роговых сигналов, характерными ритмическими мотивами «галантных фигур», мерцанием «сигнального тона» в басу. Темп *adagio* преобразует активность фанфар, замедляет танцевальные движения, смягчает «роговость» сигнального тона. Ленточные структуры «знака пасторали» естественно включаются в эту идиллическую картину.

Интонации «ленточного двухголосия» формируют переносные значения звучащих свирелей и в теме II части Сонаты № 21 (36) *C dur* (т. 1—2 примера № 7). Появление их в начальном такте с дальнейшей диагональной проекцией в нижний голос сразу определяет основные образы идиллической картины и служит воплощению состояния гармонии, покоя и идеальной любви. Тембр солирующей флейты обнаруживается и в обильном декоре — мелизмах, диминуциях, стремительных пассажах и т. д. Важным для создания картины пасторали является и присутствие элементов пластического происхождения. Наиболее яркая из них — «галантная фигура», появление которой в конце каждой фразы придает изысканность и элегантность идиллическим событиям (т. 2, 4, 8).

Характерной иллюстрацией применения интонационной лексики, знаки которой вызывают представления о сцене музицирования, может служить тематизм Сонаты № 21 (36) *C dur* (пример № 8). Диалог (он может быть диалогом двух «соперничающих» свирелей-флейт) выражен полифоническими приемами, имитирующими «сердечную беседу».

Попеременное звучание двух флейт, символизирующее пасторальный «дуэт двух сердец», в заключительном разделе сливается в «примиряющихся любовных терциях». Определенный тип изложения — типичный для духовых инструментов регистр, чередование коротких мотивов, интонации «ленточного двухголосия» — позволяет утверждать, что знак, участвующий в воплощении идиллии, заключает в себе образы «свирельного» дуэта.

Оба звуковых плана в тематизме медленной части Сонаты № 20 (33) *c moll* представляют собой

знак-образ свирельного звучания (пример № 9). Характерное изложение верхнего голоса — «флейтовые» (замещающие свирель) короткие мотивы, украшенные трелями, — сопровождается параллельными терциями ленточного двухголосия. Изысканность ритмического «несовпадения» партий левой и правой рук, томность «кружащихся» хроматизмов в медленном темпе создают эффект неотчетливых, призрачных событий, невысказанных вопросов и невыраженных чувств.

Характерно для гайдновской пасторали изложение темы Сонаты № 6 (13) *G dur*, II ч., где свирельный образ представлен несколькими инструментальными клише — короткими характерными мотивами с мелизмами, «долгой» трелью, ленточным двухголосием. Тембр «звонящей» флейтовой трели, виртуозное начало которой смягчается медленным темпом, в сочетании со «сладкими терциями» ленточного двухголосия творит ауру идиллического пространства, наполненного особой чувственностью и негой.

ЗНАКИ-ОБРАЗЫ РОГОВЫХ СИГНАЛОВ И ФАНФАР

В медленных частях обнаруживаются и иные, связанные с образами других инструментов, семантические фигуры. Среди них наиболее распространен так называемый «знак *corni*»⁷. Эта семантическая фигура также имеет непосредственное отношение к сфере пасторали, и ее присутствие в музыкальном тексте важно для исполнительского воплощения стилистики произведения.

Роговые сигналы присутствуют в музыкальном тексте как «знаки природы», где валторна — инструмент, символизирующий их единство. «Золотой ход валторн» и его структурно-семантические разновидности в тематизме сонат Гайдна воспроизводят картинно-живописный образ через связь с сюжетами охоты и рогом как ее атрибутом.

«Золотой ход валторн» — своеобразная дань традициям классицистского века, в котором все самые лучшие чувства и деяния человека связаны с прекрасной природой как фоном, где разворачиваются любовные отношения «идеальных» и «благородных». Только рядом с ней человек той эпохи чувствует свое совершенство и свою «естественность». Природа галантных идиллических образов — мирная и «прекрасная», облагороженная, в ней нет ничего некрасивого, тривиального, обыденного.

Семантическая фигура рогового сигнала возникает на функциональном уровне гармонического чередования характерных аккордов доминан-

ты и тоники в соответствующих тональностях (*F dur*, *B dur*, *Es dur*). В своем основном виде знак *corni* («золотой ход валторн») — последовательности терции, квинты и сексты — почти не встречается в медленных частях гайдновских сонат (в отличие от быстрых частей, где его присутствие более определено). Но он все время присутствует в других смысловых и структурных модификациях: в *неполном виде* — как сочетание двух интервалов, как «мерцающий (повторяющийся) тон» или как выдержанный *звук-сигнал*. При этом он может быть то более узнаваемым в своем «обычном» облике (последовательности терции, квинты и сексты), то завуалированным в менее знакомых вариантах. Весьма распространены также различные сочетания разновидностей знака *corni*.

Частое появление «золотого хода» в тематизме медленных частей сонат Гайдна устанавливает стойкую ассоциацию: счастье любви мыслится в образе идиллии, в близости к природе, отсюда возникает пасторальная стилистика. Умиротворенный же, безмятежный пейзаж, как упоминалось, является неотъемлемой спецификой пасторали со времен древнегреческих буколик и римских идиллий, в которых восприятие и описание природы чаще всего дается с искренним восхищением ее красотами.

Знак *corni* в идиллических сценах почти обязателен, сочетание его со звучанием флейты — «пастушеской свирели» или со «звонкой цитрой» — усиливает живописный эффект пасторальной картины. Эти семантические фигуры настраивают на воспроизведение картинных сюжетов — галантных сцен на лоне природы или — косвенно — на определенные настроения, эмоции. С помощью подобных интонаций, путем установления связей через многообразные знаки «наведения внимания» (Б. Асафьев) формируется представление об образе, сосредоточенном в музыкальной теме, о содержании тех или иных смысловых сегментов. Поиск такого рода «кодов» (которые чаще всего не могут быть выражены в словесно-логической форме) конкретизирует и уточняет исполнительскую задачу.

Сигнальный повтор одного звука («мерцающий тон») — самый частый вариант знака *corni* в медленных частях сонат, однако, исполнителями в этих случаях он наименее «определяем», например, «мерцающий» тон в Сонате № 29 (14) *F dur* в нижнем голосе. Трудность, с которой сталкиваются пианисты в подобных случаях, — неумение найти штрих для исполнения этой характерной детали. В результате ей отводится роль «акком-

панемента», исполняющегося обычно «средним», бескрасочным звуком. Представив звучание окрашенным тембром духового инструмента — ясным, «бархатным», как бы «мерцающим» в пространстве пленэра, исполнителю легче найти и технический прием для исполнения «знака *corni*». Его правильная артикуляция обусловит необходимую для образной ситуации звуковую краску, где «мерцающий тон» создает эмоциональное напряжение, наполняющее лирикой и поэзией условную галантную сцену. Несмотря на то, что тембр фортепиано никогда не будет тождествен тембрам других инструментов, осознание присутствия роговых звучаний обогатит звуковые поиски пианиста, придаст исполнению колористичность и красочность, а верность определения смысловой структуры уточнит стилистику.

Еще раз заметим, что неполные (а иной раз скрытые) варианты произнесения «тона» наиболее часто встречаются в тексте сонат; они не всегда сразу уловимы, и художественное воздействие их тонкое, не прямолинейное. Именно в таких едва уловимых деталях, в тонкости полутонов, зыбкости аллюзий и получает свое выражение «нежная» пастораль.

В тематизме второй части Сонаты № 52 (62) сочетаются две разновидности знака *corni* — *выдержанный тон* в басовом голосе и акустическая аллюзия «золотого хода» (параллельные сексты, квинты и терции в двух верхних голосах). «Валторновый» ход и завуалированный выдержанный «звук-сигнал» создают атмосферу радости общения с природой, упоения и красоты — атмосферу чувственную, но изящную, без преувеличений и патетики. В исполнительской артикуляции они требуют разного звукового воплощения, разграничения в динамике и штрихе.

Во второй части Сонаты № 49 (59) *Es dur* знак *corni* представлен в сочетании трех своих разновидностей, при этом он не выступает в своем полном виде, поэтому его действие в «эмоциональной» партитуре мало заметно, но от этого не менее впечатляюще. В партии левой руки звучит выдержанный тон и один из мелодических вариантов-аллюзий «золотого хода» (т. 1 примера № 6). Во 2-м такте он развернут в лексическую форму трезвучного сигнала. Во всех случаях знак выступает не в первоначальном

своем «сигнальном» значении — как «призыв к охоте», а как своеобразный «знак природы», и имеет лирическую окраску. Сочетание знака *corni* с грациозными «менуэтными» окончаниями вносит в лирику галантный оттенок.

Появляясь в разных обликах во многих сонатах Гайдна, знак *corni* создает определенное эмоциональное напряжение; присутствие его пронизывает текст как знак эмоциональной, психологической наполненности ситуации, что обуславливает и исполнительскую артикуляцию. Эмоциональное напряжение — отнюдь не в духе романтической эмоции: оно — тонкое, лиричное, галантно регламентированное, оно не может быть открытым, насыщенным. Нежелателен выход за звуковую грань, допустимую стилем: излишняя экспрессия интонирования «вносит добрую порцию агрессивности или сентиментальности» [85, с. 113].

Характерно появление «мерцающего тона» в заключительных разделах тем. *Quasi*-валторновые звучания создают пространственную перспективу и эффект восприятия близкого и дальнего плана, в чем проявляется живописная основа воплощения пасторальных образов. Звучание «роговых сигналов» в высоком регистре как бы раздвигает рамки живописной картины, наполняет



Клавесин XVIII века. Из коллекции Венского исторического музея искусств

«воздухом» сцену «галантного праздника» на лоне прекрасной природы.

Семантическая фигура «фанфары» участвует в создании образов придворного ритуала, рыцарского начала в галантной пасторали клавирной сонаты. Восходящие пунктирные интонации в теме Сонаты № 52 (62) *Es dur*, звучащие в *C dur*'е (тональность фанфары), рисуют облик такого рыцаря-кавалера и привносят в изложение театральные, сценический эффект (т. 2 примера № 10).

В семантическом наполнении лексемы «фанфары» присутствуют два элемента, которые проявляют себя как по отдельности, так и в сочетании — пунктирная ритмическая основа и выстроенность по звукам трезвучия. В тематизме Сонаты № 50 (60) *C dur* обнаруживает себя характерный фанфарный пунктир (пример № 11, т. 2), звучащий как отдаленный призыв, определяя пространственность пасторальной картины.

В тематизме Сонаты № 42 (56) *D dur* (пример № 12) интонации с характерным пунктиром, выстроенные по звукам трезвучия, становятся основой своеобразного монолога, придавая рыцарский, возвышенный «тон» высказыванию. И в том, и в другом случае воинственность, активная действенность «фанфары» преобразуется медленным темпом. В этой ситуации она воплощает блеск и аристократичность идиллических картин.



Музыкальная гостиная во дворце Эстергази

Таким образом, одним из способов воплощения пасторали в фортепианных сонатах Гайдна является формирование восприятия идиллии через ее музыкальные атрибуты — образы типичных для ситуации пасторали инструментов. Они, в свою очередь, непосредственно связаны с поэтическими, живописными, театральными и другими «внемusыкальными» источниками. Осознание таких связей значительно расширяет и стилистически конкретизирует восприятие гайдновской музыки, а расшифровка этимологии значений семантических фигур уточняет постановку исполнительской задачи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Информацию об этом см.: Лаборатория музыкальной семантики: аннотированный библиографический указатель / Уфимская государственная академия искусств. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Уфа, 2007.

² Одним из первых исследование механизмов типизации «интонационных стереотипов» начал М. Арановский, впоследствии обозначив их как проблему музыкальной лексикографии. См.: Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998. Техника семантического анализа музыкальной темы представлена в монографиях Л. Шаймухаметовой, см.: [8; 9]. Один из первых обзоров проблемы становления теории значений в изучении музыкального языка принадлежит Г. Тараевой. См. подготовленные ею изд.: Общие проблемы теории музыкального языка. Система музыкального языка // Музыка: обзорная информация / Гос. библиотека им. В. И. Ленина. — М., 1988. — Вып. 1; Проблемы музыкальной семантики // Там же. — Вып. 2. По данной пробле-

ме см. также: Барсова И. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка. — 1985. — №9. — С. 59—66; Ходжава Р. К проблеме интонационного генезиса в работе над музыкальным произведением // Современные тенденции в организации высшего образования: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1977. — С. 86—108.

³ Двойная нумерация сонат приводится: первая цифра — по каталогу А. ван Хобокена (Hoboken A. van. *Thematische-bibliographisches Werkverzeichnis*. — Mainz, 1957), вторая цифра — по изданию: Haydn J. *Sämtliche Klaviersonaten / Nach Autographen, Abschriften und Erstdrucken* / Hrsg. von Crista Landon / *Fingersätze von Oswald Jonas*. — Wiener: Urtext Edition; Budapest: Editio Musica.

⁴ Здесь и далее примеры приводятся по так называемому «Венскому уртексту» сонат Гайдна под редакцией К. Лэндон (Haydn J. *Sämtliche Klaviersonaten / Nach Autographen, Abschriften und Erstdrucken* / Hrsg. von Crista Landon /

Fingersatz von Oswald Jonas. — Wiener: Urtext Edition; Budapest: Editio Musica).

⁵ Основная терминология заимствована из работ Л. Шаймухаметовой [8; 9]. Автор отмечает, что интонационные формулы «знака свирели» сформировались в музыкальных текстах через имитацию тембров деревянных духовых инструментов и их связь с внемusикальными представлениями — литературными, живописными, театральными.

⁶ Отметим, что так называемое «ленточное голосоведение», как и любой музыкальный знак, способен выполнять и

грамматическую, и семантическую функции. Например, в трио-сонате ленточное голосоведение далеко не всегда является элементом пасторального языка, а проявляет себя как грамматическая формула — дублирование голосов двух инструментов (сольных или аккомпанирующих). Подобным примером совпадения внешних признаков грамматики и семантики может служить лексема «фанфары», в основе которой — движение по звукам трезвучия, хотя, как известно, не всякое трезвучие должно быть «фанфарой».

⁷ Термин Л. Шаймухаметовой. Подробно о семантике и структуре роговых сигналов («знаков *corni*») см.: [9].

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Соната № 50 (60) C dur, II ч.

Adagio

Пример № 2

Соната № 39 (52) G dur, II ч.

Adagio

Пример № 3

Соната C dur № 48 (58), II ч.

Adagio

90

94

Пример № 4

Соната № 52 (62) Es dur, II ч.

Adagio

38

41

45

crescendo

Пример № 5

Соната Es dur № 49 (59), II ч.

Adagio e cantabile

116

120

pp

Пример № 6

Соната № 49 (59) Es dur, II ч.

Adagio e cantabile

Musical score for Example 6, Sonata No. 49 (59) in E major, II movement. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows measures 1-5 with dynamics like *fz* and *fz*. The second system shows measures 6-10 with dynamics like *fz*, *fz*, and *p*.

Пример № 7

Соната № 21 (36) C dur, II ч.

Adagio

Musical score for Example 7, Sonata No. 21 (36) in C major, II movement. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows measures 1-4 with a trill in measure 3. The second system shows measures 5-8 with various rhythmic patterns.

Пример № 8

Соната № 21 (36) C dur, II ч.

Adagio

Musical score for Example 8, Sonata No. 21 (36) in C major, II movement. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows measures 1-4 with a trill in measure 3. The second system shows measures 17-20 with various rhythmic patterns.

Пример № 9

Соната № 20 (33) с moll, II ч.

Andante con moto



Пример № 10

Соната № 52 (62) Es dur, II ч.

Adagio



Пример № 11

Соната № 50 (60) C dur, II ч.

Adagio



Пример № 12

Соната № 42 (56) D dur, II ч.

Andante con espressione

ЛИТЕРАТУРА

1. Асфандьярова А. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Гайдна / УГАИ им. Загира Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа, 2006.

2. Асфандьярова А. О способах воплощения медузы в фортепианных сонатах Гайдна: очерк / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. — (В помощь слушателям ФПК).

3. Асфандьярова А. Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна: методическая разработка / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа: РИЦ УГИИ, 2001. — (В помощь слушателям ФПК).

4. Мокульский С. О театре / сост. и ред. Н. Литвиненко. — М.: Искусство, 1963.

5. Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. и науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова / УГАИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа: РИЦ УГАИ, 2004.

6. Попова Т. Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1981. — С. 96—177.

7. Фейнберг С. Пианизм как искусство. — М.: Классика-XXI, 2003.

8. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания, — М., 1999.

9. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы / РАМ им. Гнесиных. — М., 1998.

Асфандьярова Амина Ибрагимовна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано, проректор по учебной работе Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова



ABSTRACTS

SMIRNOVA N. M.

NOTATED MUSIC TEXT AS MUSICAL SCORE FOR THE PERFORMER

The problems of musical interpreting of some authorial music scripts are considered in the article. Special attention is paid to general characteristics of pre-classical music texts, to tempo and metro-rhythmic peculiarities of L. Beethoven's compositions, to various artistic means of deciphering R. Schumann's scripts and to J. Brahms' piano pieces texture analysis.

urtext of Haydn's piano sonata by the performer. A prominent place in the sonatas is occupied by the pastorate.

The intonational vocabulary of the pastoral is grounded in several groups of semantic figures, which are migrating from text to text. Among them there can be pinpointed sign-figures of the antique lyre; sign-figures of the shepherd's pipe; sign-figures of the horn signals and «tantara», which stand for themes of hunt, of gallant amusements and amorous scenes, as it common for the stylistic of the 17th-18th centuries.

ASFANDJAROVA A. I.

SIGN-FIGURES OF MUSICAL INSTRUMENTS AGAINST THE ARTISTIC CONTEXT OF JOSEPH HAYDN'S PASTOURELLE SONATAS

The author of the article applies the method of semantic analysis and practically illustrates some instances of an adequate way of reading the original



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ МИРА



Т. В. КАРТАШОВА
*Саратовская государственная консерватория
им. А. В. Собинова*

УДК 168.522

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ ВОКАЛЬНОГО ЖАНРА ТХУМРИ СЕВЕРНОЙ ИНДИИ

В безбрежном океане самобытных явлений музыкальной традиции Северной Индии (Хиндустани) особое место занимает вокальный жанр *тхумри* — тип пения исключительно лирического характера и любовного содержания, находящийся на стыке артистического творчества далекого прошлого и настоящего времени, утонченного вкуса и популярной музыки. Тхумри относится к обширному слою так называемой «полуклассической», или «легкой» классической музыки. Он представляет собой результат взаимодействия эстетических принципов, сложившихся в условиях «высокой» ортодоксальной вокальной классики и черт традиционного песенного творчества, бытующего в различных частях штата Уттар-Прадеш. Обратимся к любопытному описанию Говиндрао Тембе пения тхумри, наилучшим образом раскрывающему самую суть данной музыки: «Великий Моузуддин Хан пел композицию «More Radja kiva diya khola barisaki bunda padi» («Мой возлюбленный Раджа, открой дверь: падают капли дождя»). Возлюбленная стоит на веранде спальни, а любимый игриво закрыл дверь. Внезапно начался дождь. Она просит открыть дверь, так как капает дождь. Он хочет видеть ее полностью промокшей и не открывает дверь. Она повторяет просьбу тверже, потом с притворным гневом, затем лстыиво, теперь с негодованием, потом с улыбкой, теперь угрожающе, потом любовно, затем отчаянно... Певец представил все эти и еще много оттенков чувств соответствующим произношением слов, подходящим «перетеканием» из тона в тон и согласованными музыкальными ук-

ращениями каждого звука. Это и было настоящее восхитительное тхумри»¹ [16, с.149].

ТХУМРИ — ПОЭЗИЯ ТАНЦА, СЛОВА И МУЗЫКИ

Насчитывая многовековой эволюционный путь развития, данная вокальная форма является одной из самых популярных и распространенных по всей территории Северной Индии и пользуется огромной любовью у индийской публики. Слушатели оказываются в плену лирического пения тхумри, — изящного и грациозного, поэтического и одухотворенного, яркого и многоцветного, как сама причудливая Индия. С первых звуков они погружаются в неведомый таинственный мир, полный любовных переживаний и томительных мечтаний.

Все известные значения термина *тхумри* подчеркивают его связь с танцем. На раннем этапе развития тхумри представлял собой синкретичный вид искусства и, как полагают большинство исследователей, являлся составной частью *катхака*² — североиндийского классического танца. Автор энциклопедии по индийскому танцу и исследований по катхаку Проджеш Банерджи полагает, что этимология термина связана с тремя внутренними значениями алфавита «Девнагари» («Город Богов»), составляющими понятие «тхумри». Первый символ «тху» происходит от «тхумук» (или «чал») и означает «величественную, легкую и изящную походку танцующей девушки». Следующая буква «ма» — от «мана», переводится как «ум, разум, сердце»; последний «ри» — «способ-

ность очаровывать». Таким образом, слово «тхумри» предполагает «артистическое владение изящным и легким комплексом музыкальных линий и изгибов, привлекающих и очаровывающих сердца слушателей, чем достигается высшая точка духовного наслаждения» [6, с. 1]. Однако есть и другие мнения.

Интересным, на наш взгляд, представляется наблюдение, сделанное М. В. Дхондом. Говоря о времени происхождения жанра тхумри, автор ссылается на работу Шубханкары «Сангита Дамодара» (XV век), в которой упоминается «композиция, полная эротической любви, названная «джхумари» [9, с. 28]. Слово «тхумри» (от корня «тхум») означает «идти бодрым и ритмичным шагом» и является искаженной формой «джхумари», которая могла быть получена из языка хинди: корень «джхум» переводится как «идти походкой пьяного». Затем автор делает вывод о том, что тхумри-джхумари («опьяненный шаг») первоначально был «формой женского (ласья) танца» [9, с. 34].

М. Р. Гаутам считает, что согласно употреблению стандартизированной лексики хинди «Hindi Shabdasagara» («Море слов хинди»), «тхумри» определяется как «маленькая песня, ассоциирующаяся с танцем и всеми его утонченными движениями» [11, с. 60]. Близки между собой объяснения происхождения термина «тхумри», данные критиком Шри Моханом Надкарни [13, с. 8] и гуру классического вокала из Shriram Bharatiya Kala Kendra³ (Нью-Дели) Пандитом Амарнатхом [4, с. 136]. Устанавливая этимологию, они приходят к мнению, что «тхумри» получено из комбинации двух слов — звукоподражательного «тхумак», что означает «звук ножного браслета или изящная поступь» и «риджхана» — «чтобы развлекать».

На сегодняшний день традиция включения песенных композиций тхумри для сопровождения классического *катхака* продолжает существовать: в обязательный курс обучения (например, в государственном институте Kathak Kendra Нью-Дели) входит исполнение заключительного танца сольной программы, который в среде *катхакии* известен как «тхумри».

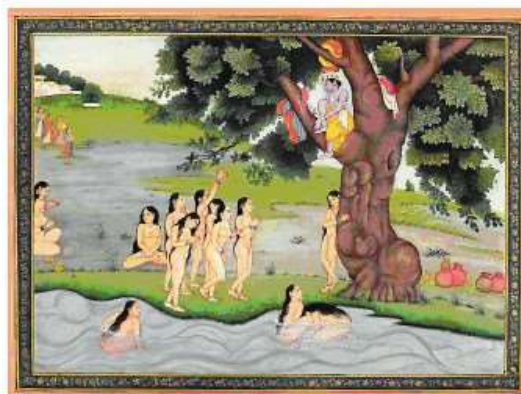
О ДИАЛЕКТАХ ПЕСЕННЫХ КОМПОЗИЦИЙ ТХУМРИ

Композиции тхумри написаны на западном диалекте языка хинди брадже бхаша, на котором говорят в окрестностях региона Агры и Матхуры. По сути, брадж представлял собой индоарийский язык, произошедший от ведических диалектов. Арии, переселившиеся в Индию с запада во II ты-



Кришна и Радха

сячелетии до н.э., разговаривали на так называемом ведическом санскрите (его еще называли «языком богов»); на нем также написана значительная часть Вед. Затем от санскрита (букв. «культурный, освященный»), который считался литературным и религиозным языком брахманов, из ведических диалектов образовался пракрит («естественный, деревенский, грубый»), ставший языком простых людей. Как считают индийские языковеды, разговорным в области Матхуры и восточном Пенджабе был шаурасени пракрит. Согласно трактату «Натьяшастре» Муни Бхараты (II век до н.э. — II век н.э.), шаурасени являлся главным языком песен в классической санскритской драме, но к восьмому столетию н.э. был заменен диалектами языка апабхрانشа (привержен-



Миниатюра XVIII века. Озорство Кришны. Воровство одежды

цы письменного пракрита называли его «испорченный»), на котором развивались вся передовая литература и фольклор вплоть до XI века. Как санскрит и пракрит, шаурасени апабхрانشа также оказался слишком тяжелым для разговорной речи и к XIII веку был заменен группой диалектов западного языка хинди (кхари боли, дингал, бундели, бангру, каннауджи и брадж бхаша). Из них самым популярным и престижным считался брадж, поскольку это была среда всей поэзии Кришны-бхакти, ставшей «доминирующим вдохновением для стихосложений языка хинди вплоть до конца девятнадцатого столетия» [10, с. 38].

К XVI веку регион, говорящий на брадже, стал преуспевающим местом могольской империи, и диалект получил широчайшее распространение. Хотя большинство профессиональных городских классических музыкантов были мусульманами, родным языком которых являлся урду, все-таки предпочтение отдавалось браджу. Приверженность к этому диалекту многие исследователи объясняют сладостью и музыкальностью, заложенными в самой специфике языка, что делает его более пригодным для пения: мягкость произношения, большее количество длинных гласных, минимум объединенных согласных, способность отдельных слогов укорачиваться или удлиняться. На пракрите это называется «лагхупая». Поэтому брадж более подходит текстам тхумри, поскольку его гибкость позволяет исполнять песню с «разнообразными смысловыми оттенками, не искажая слова» [17, с. 3]. Для изображения различных нюансов иногда вставляются дополнительные слова, — такие, как *Are, Aṛi, Han, Han Rī, Gawanawa, Jamunawa, Pardesawa, Nadiya, Panwariya, Raj* (эти слова не имеют смыслового значения, соответствуют некоторым междометиям, принятым в обращении, например: «эй!» и т.п.), в чем усматривается связь тхумри с традиционной музыкой. Отметим, что данная особенность характерна только вокальному стилю⁴ тхумри и никогда не встречается в классических жанрах (в *дхрупаде* или *кхайяле*). Лагхупая и вставленные слова позволяют высказать разнообразные тонкие оттенки подразумеваемого смысла, и в этом случае пение тхумри, как отмечает доктор С. В. Гокхале, «производит почти бесконечную последовательность заключенной в себе многозначности» [17, с. 4].

ТЕМАТИЧЕСКИЙ МИР ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ ТХУМРИ

В содержании песен тхумри преобладает любовная линия, концентрирующаяся на разлуке



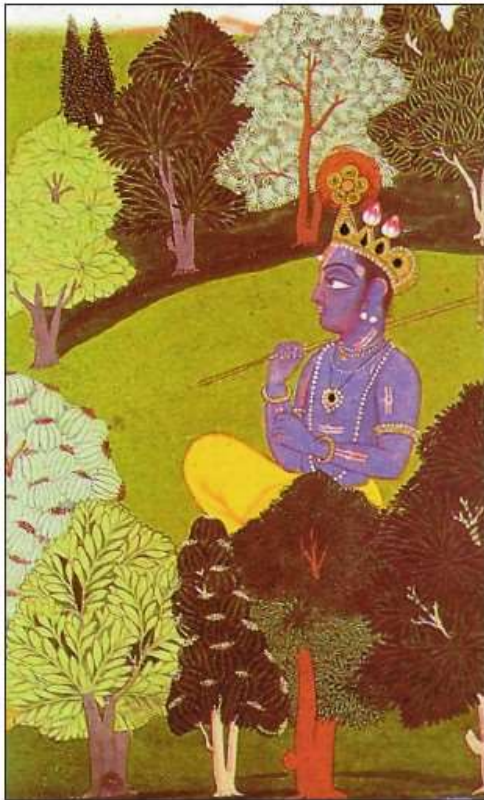
Кришна и Арджуна трубят в божественные раковины

влюбленных или озорных проделках главного героя любовных сюжетов — Кришны. На основе исследования большого количества оригинальных текстов тхумри в антологии «Thumri Sangrah» («Собрание тхумри»)⁵ возникает классификация по нескольким тематическим направлениям. Подавляющее большинство текстов описывает неразделенную любовь или расставание возлюбленных⁶:

Пример № 1

*Все пасмурно. Тучи и облака.
Мои глаза роняют слезы, подобные каплям дождя.
Сердце мучают напрасные надежды
Без возлюбленного* [6, с. 3].

К следующей тематической категории относится целый ряд песенных типов, повествующих о проделках Кришны-пастуха, дразнящего крестьянок, идущих с кувшинами за водой:



Раджпутская миниатюра. XVIII век.
Бог Кришна

Пример № 2

*Нандадал⁷ дразнил меня на речном берегу,
Он крутил мои тонкие запястья.
Он разбил мой глиняный кувшин, бросив гальку,
Мое гранатового цвета сари промокло,
Он подмигивал своими глазами и соблазнял мое сердце,
Мое покрывало спало под его взглядами [15, с. 53].*

Довольно распространенная и любимая в народе шутка, часто изображаемая в миниатюрах живописи, вышивках, на металлических блюдах и чеканках, это воровство Кришной женской одежды во время купания девушек:

Пример № 3

*О дорогой Нандадал! Почему заслонили мне дорогу?
Вы споритесь со мною, не пускаете купаться в реке.
Почему схватили мое запястье на виду у всех красавиц?
Вы не слышите ни мои просьбы, ни мои слова.
Забрали мое ожерелье и не возвращаете,
Спрятали мою одежду и не отдаете.
Бинда, смотрите, моя скромность зависит от этого
пострела.
Я буду жаловаться на него в доме Нанда [6, с. 51].*

Третья подгруппа — это описание завораживающей божественной игры Кришны на флейте:

Пример № 4

*Сладкая мелодия флейты,
Где мой Бог играет на Вас в лесу Браджа.
Этот звук пробуждает меня в ночи.
Мелодия украла мое сердце,
Она слышна каждому и всем вокруг,
Она сопровождает мое пробуждение долгой
ночью [5, с.47].*

Отдельная категория песенных композиций тхумри повествует о ссорах между влюбленными, ревности, вспышках гнева, неверности возлюбленного:

Пример № 5

*С тех пор, как Вы обещали вернуться,
Вечер превратился в рассвет.
Кто эта хитрая женщина,
С кем Вы нашли дружбу снова?
Еще до сих пор окрашены мои губы, лоб, тени на веках,
ноги⁸.
Говорит Тансен: «Бог, идите к новым девам» [6, с. 61].*



Фарфоровая статуэтка.
Пастушок Кришна

Заключительная тематическая категория содержания тхумри, также являющаяся важной, связана с празднованием весеннего праздника Холи. Приход весны — значительное событие в жизни индийца: это конец холодных зимних ночей, радость нового урожая и пора любви. Празднества проводятся в марте месяце, когда все расцветает и воздух наполняется благоухающими ароматами растений; обычно сопровождается веселыми играми, песнями и танцами. Во время обряда участники поливают друг друга подкрашенной водой, обсыпают себя и животных цветным порошком, выдувают разноцветные мыльные пузыри. Песни холи традиционно описывают типичную ситуацию шаловливые забавы Кришны, забрызгивающего красками, а иногда и грязью, крестьянок:

Пример № 6

*Эти двое влюбились в месяце пхагун,
Шьям стоит с распылителем, полным краски.
Канха, почему такая дерзость?
Вы преградили мне путь,
Ваш гулал испачкал новое сари,
Вы разбили мой любимый творожный горшок,
Вы дразните женщин Браджу
И удерживаете мои нежные запястья [6, с. 55].*

Подытоживая вопрос о доминирующей тематической линии в текстах тхумри, можно сделать вывод о феномене господства темы разлуки влюбленных. Объяснить это можно, во-первых, с эстетической точки зрения: преднамеренное ограничение предоставляет возможность показать исключительную глубину чувств, достичь качественно нового спектра выразительности при сохранении обычной стилевой структуры. Во-вторых, феномен преобладания темы разлуки объясняется и с точки зрения социальной жизни индийского общества. Фактическое разделение супружеских пар было обычным делом в Индии, где экономические проблемы вынуждали главу семьи жить и работать на чужбине. В сельской местности мужчины и женщины, по традиции, ночуют отдельно друг от друга; в городах все семейство обычно набивается в тесную комнатку, а летом — на крышу, причем, зачастую мужчина проводит ночь на внутреннем дворе.

И, в-третьих, можно усматривать влияние средневековой поэзии бхакти (букв. «преданность Богу»), которая была положена в основу многочисленных композиций тхумри. Исходя из идеологии бхакти, истинный путь к счастью заключается в самоотверженной любви и преданности богу. Познание божества достигается лишь посред-

ством чувств. Именно в эмоциональной форме «бхакти» верующий проявляет все симптомы беззаветной любви, и, если «эта любовь несостоятельна, он живет в ностальгических поисках Бога («вираха», разлука)» [1, с. 180], что становится главной темой средневековых поэтов-бхактов.

Традиционно любовь и преданность Богу воплощались через эротическую метафору страстной тоски пастушки Радхи к божественному возлюбленному Кришне. Эти аллегорические героини в течение многих веков символизируют взаимоотношения человеческой души и божественного начала. С культом Кришны и Радхи было связано распространение религиозно-эротической поэзии, воплотившейся и в вокальной музыке. В Индии до сих пор можно услышать, что «без Кришны нет любовной песни». Если задать любому индийцу вопрос, кто такой Кришна, то моментально последует точный и «масштабный» ответ: Кришна — «Черный Бог»; это темнокожий сын Васудевы, родившийся в тюрьме, находившейся в древнем храме в Матхуре; приемный сын Нанда, с семилетнего возраста переселившийся в *Бриндабан*; неунывающий пастух с божественной флейтой, постоянно затевающий озорные и рискованные игры с юными пастушками; колесничий воина Арджуны из «Махабхараты», бунтарь против религиозных канонов; воплощение бога Вишну; герой, освободивший народ от тирании злодея Кансы; мудрец, стремящийся избежать кровопролития; удалой повеса и строгий ревнитель долга и чести; это пострадавший во имя спасения народа герой, ставший синекожим от укуса кобры; обаятельный поклонник Радхи, вечный возлюбленный, бог женщин и... просто сама любовь.

Однако необходимо обратить внимание на другие два аспекта лирики в тхумри. Первый — это наличие религиозного и духовного элемента в текстах; второй связан с присутствием в поэзии тхумри явно выраженного чувственного начала. В настоящее время композиции подобного содержания, выходящего порой за рамки хорошего вкуса, исполняются крайне редко. Такая двойственность объясняется тем, что поэзия хинди соединила в себе мистицизм бхакти с земным эротизмом.

В традиционном индийском стихе главный персонаж Кришна — высшее божество и, в то же время, идеальный возлюбленный; любовь к нему Радхи — модель духовного отношения человека к Богу. Однако степень конкуренции в тхумри религиозного элемента с сугубо эротическим является спорной и среди индийских ученых. Нельзя также однозначно определить и «дозированность» мистического чувства, которая может быть различной

или изменчивой в зависимости от восприятия текста, характера и даже настроения исполнителя и специфики аудитории в конкретной концертной ситуации. Большинство исследованной лирики можно трактовать двояко: введение потенциальной религиозности в откровенно земное содержание.

На более широком уровне тема разлуки и переживаний, связанных с ней, имеет особенный смысл для индийца, интересы и желания которого находятся в рабстве вековых кастовых традиций, общепринятых норм поведения и требований семейных отношений. В силу сложившихся общественных устоев в браке степень формальности отношений очень высока, и «понятие важности брачных обязанностей заменяет любовь» [7, с. 155]. Такая формировавшаяся столетиями мощная социальная структура общественного уклада естественным образом вылилась в многообразных разветвлениях доминирующей темы разлуки, отобразившейся в индийской музыке, поэзии, живописи, театральных постановках и танцевальном искусстве.

БАНДИШ И БОЛ-БАНАО КАК ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ ТХУМРИ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Тематика, которая представлена выше, относится одновременно к двум жанровым разновидностям тхумри — *бандиш* и *бол-банао*. Однако они различаются по своей основной теме и музыкальному стилю. *Бандиш* тхумри представляют собой подвижные, «легкие» песни, которые создавались для сопровождения танца, с характерной последовательностью быстрых танов (виртуозных мелодических фраз) и ритмической разработкой текста в быстром темпе. Из большого количества *бандиш* тхумри, который удалось проанализировать, примерно половина описывает проделки Кришны и его пленительную игру на флейте и небольшая толика приходится на тему разделения влюбленных. В отличие от этого, поэтическая лирика *бол-банао* тхумри — это не просто шуточный стих, а основание для глубокого эмоционального развития текста в медленном темпе. В данном жанре на первый план выходит изображение тоски и неразделенной любви, и весьма незначительный процент описывает ребяческие проделки шутника Кришны. Тексты в *бол-банао* более просты, прозаичны, не представляют существенного поэтического интереса по сравнению с *бандиш* тхумри, но предполагают большие возможности для их эмоционального воплощения. Приведенная ниже таблица сравнивает главенствующие темы в *бандиш*

тхумри из антологии «Thumri Sangrah» (из 103 песен было отобрано 96) [15] и *бол-банао* тхумри (37), почерпнутых из многочисленных CD- и DVD-записей непосредственно с концертов в Нью-Дели, и некоторых редко исполняемых в настоящее время тхумри текстов, любезно предоставленных гуру Сониа Рой.

Тематическое содержание	Количество	
	<i>Бандиш</i> тхумри	<i>Бол-банао</i> тхумри
Разлука, неразделенная любовь	19	23
Проделки Кришны	29	2
Божественная игра на флейте	15	4
Поклонение Кришне	13	0
Ссора, упреки и ревность	11	6
Весенний праздник Холи	9	2

Таким образом, налицо факт доминирования темы разлуки в *бол-банао*, в отличие от *бандиш* тхумри, большая часть которых посвящена озорным шуткам Кришны.

Термин «бандиш» означает композицию, предельно сочиненную; в буквальном переводе, следуя П. Амарнатху, это «закрепленная последовательность, которая должна соблюдаться» [4, с. 14]. Уже само название предполагает, что первостепенное значение отводится структуре как неотъемлемой части музыкального исполнения. В противоположность этому, больший акцент в *бол-банао* («бол» — «слово», букв. — «играющий словами») приходится на эмоциональное выражение текста, который приобретает свою значимость при непосредственной интерпретации певцом отдельных слов, придавая им подчеркнутую остроту при помощи мелодического развития. В структурном отношении *бандиш* тхумри более длинен (по количеству текстовых линий), многие его композиции имеют строфическое построение. В плане временной протяженности исполнение *бол-банао* намного продолжительнее, чем *бандиш* тхумри. В действительности же не существует единого стандартизированного формата для любого из этих жанров. В то время как структура с наличием четырех текстовых строк является самой распространенной, в подавляющем своем большинстве композиции находятся в других формах. Точно так же протяженность каждой строчки зачастую может некоторым образом измениться даже в пределах одного текста.

Что касается рифмы, то используется она нерегулярно. Из всего количества текстов тхумри, которые удалось проанализировать (более 133 композиций), примерно в 10 % рифма как таковая вообще отсутствует, в то время как в остальных представлено широкое разнообразие ее схем. Большинство текстов содержат некоторое подобие рифмы в окончаниях строк. В *бол-банао* тхумри такие рифмованные окончания присутствуют, но они не всегда ощутимы в пении, поскольку, например, последняя строка текста в *abcd* или *aba* может появиться спустя довольно продолжительное время после начальной текстовой строки. Именно свободно-ритмический характер произнесения текста и отсутствие строфического мелодического повтора в *бол-банао* делают фактически присутствующую рифму почти незаметной. В определенной степени наличие рифмы в *бол-банао* составляет, скорее, анахронизм от бандиш тхумри, в котором рифма в структурном плане является наиболее важной из-за быстрого и ритмичного произнесения текста.

Среди распространенных композиций с традиционной схемой *aaba* последние две строки составляют *антара* (второй раздел композиции). Довольно часто можно встретить в *бол-банао* и трехстрочный вид — *aba*, полностью отсутствующий в *бандиш* тхумри. Распространенным видом «рифмы» является повторное введение одного и того же слова или ввод нелексических междометий типа «gi» при окончании двух строк, которые чисто эмпирически, «на слух» создают ощущение рифмы.

В *бандиш* тхумри определенная последовательность рифмованных между собой слов внутри строк воспринимается значительно, чем на их границе, и служит для наполнения каждой строки разнообразным, но, в то же время, более организованным ритмом. В этом смысле показательным примером является композиция тхумри, сочиненная известным композитором и исполнителем XIX века Лалланом Пийя (один из редких примеров жанра, представленных от имени мужчины):

Пример № 7

So nai nar nayo rang dhang chal bal
Vo dekho ali ayi rangili rasili chavi
Nainan ki calan pherat citavan cit
Cor man haran heran nirali ae ali!
Lallan Piya pyari pyari chavi pai vari
Vari much mayank duti mukhra ajab so nai nar [15, с. 28].

*Эта кокетливая женщина в новых красках и модах.
Смотрите на ее красочное и чувственное появление.
Ее глаза мечут озорные искры;
Видя ее, вор в моем сердце начинает властвовать,*

*Лаллан Пийя жертвует собой ради ее прекрасной тени,
Этой круглолицей, лучезарной внешности невиданной
нимфы.*

Любопытный вариант сложной словесной изобретательности обнаружен в бандиш тхумри, называемых адхар-банд (букв. «с неподвижными губами»). Их особенность состоит в том, что в используемых словах отсутствуют губные согласные, вследствие чего текст произносится полукрытым ртом. Автором одной из таких композиций является также Лаллан Пийя, хотя, в целом, они встречаются довольно редко:

Пример № 8

Sakhi saiyan ki suratiya jiyara hare
Aiso nayana aniyare
Sanjan se khare
Caru heran catur adhik
Lalit dayan hansan nyari
Darsat ras rang so
Kahi na sakat sughartai
Lallan chait rasiya rangili tharo tir taru tare [5, с. 46].

*О друг, моя душа взволнована появлением моего
возлюбленного.
Такие необыкновенные глаза острее, чем нож.
Он хитро смеется, глаза сверкают озорными искрами,
Различными красками и настроениями.
Я не могу описать его изящество!
О Вы, очаровательный повеса Лаллан, ждите меня
под деревом.*

Также в некоторых *бандиш* тхумри можно встретить текстовые образцы, построенные на аллитерации, то есть подбор слов осуществляется с учетом их одинаковых начальных согласных звуков. Иногда в погоне за изощренной словесной изобретательностью дело доходило до крайностей, когда произносимый звук главенствовал над смыслом представляемого текста. Но такие примеры единичны.

Появление подобного рода композиций, наделенных исключительными особенностями, привело, с одной стороны, к снижению их музыкальности и, как следствие, к редкому исполнению. Интерес к ним сохранился только в качестве любопытных исторических «экспонатов». Однако, с другой стороны, надо отметить их оригинальность и причудливость, свойственные в равной степени также архитектуре Лакхнау и поэзии урду большей части XIX века. Это своеобразная дань времени, характеризующая специфический класс — аристократию Лакхнау с относительной скоротечностью ее эстетических вкусов.

Текст, используемый в тхумри, не ограничен каким-либо определенным правилом стихосложения и в большинстве своем принимает форму «поэмы в прозе» — «белого» стиха. Однако эта проза, «слегка окрашенная цветом поэзии» [14, с. 94], не является таковой в полном смысле слова: во многих случаях она представляет собой периоды текста с «конечной рифмой, метрически разнородные, то есть рифмованную прозу (настр-е мусаджа)» [3, с. 117]. По мнению самих индийских музыкантов, один и тот же поэтический текст может варьироваться в зависимости от профессионального умения и региональной специфики школы, к которой принадлежит исполнитель.

Как было уже отмечено, литературный источник тхумри — это романтическая поэзия на хинди, которая с литературной точки зрения не обладает высокими художественными качествами, являясь, по мнению П. Мануэля, «непримечательной сентиментальной лирикой» [12, с. 31]. Однако именно такой текст содержит потенциальный выразительный «материал» для мелодического развития, когда певец каждое эмоциональное состояние может представить в богатейшем спектре разнообразных оттенков, форм интерпретации. Директор музыкального института в Джайпуре, певица Анита Сен считает, что тхумри соединяет в себе поэзию и музыку на равных, ветераны вокалисты называли это «кахан шаили (декламационный стиль), когда одно и то же слово можно было спеть разными способами, придавая ему каждый раз новую окраску» [17, с. 65]. Очень точной в этом отношении является мысль, высказанная современной исполнительницей Ритой Гангули: «Задача певца — выразить музыкой эмоциональное содержание текста. Но если есть много конкретных поэтических образов и мыслей, тогда обязанность у музыканта перед поэзией вырастает настолько, что он теряет собственную свободу импровизации. Именно поэтому текст должен быть прост, и этот вид простоты трудно приобрести и в музыке, и в жизни... Следовательно, простая сахитья (поэма), полная скрытых возможностей, является идеальной структурой для тхумри» (цит. по: [12, с. 30]).

В процессе *бол-банао* певец может мелодически развивать одну строчку текста или отдельную словесную фразу в течение нескольких минут, поэтому отсутствует необходимость в текстах, подчиненных строгой логике внутреннего единства, когда последующая строка непосредственно вытекает из предыдущей. В результате, большинство анализируемых *бол-банао* тхумри объединяет наличие раздробленной структуры, в которой каж-

дая текстовая строка является самостоятельной и завершённой и при необходимости может выполнять функцию основы для мелодического развития. В целом, взаимосвязь между «дезинтегрированными» строками заключена в сохранении общего чувства и эмоционального состояния. Иногда процесс *бол-банао* может строиться на одной фразе, как было подчеркнуто выше, или на единственном слове. Тексты, при всей их пестроте и качественной неоднородности, отсутствии сквозного развития главной мысли — это результат обдуманного, сознательного выбора поэзии, наиболее подходящей для *бол-банао* тхумри.

«ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР» МУЗЫКИ ТХУМРИ

В процессе исследования литературного аспекта вокальной формы тхумри установлено, что поэтическим источником жанра являются тексты, сочиненные на диалекте браджа бхаша, распространенного в регионе Агры-Матхуры. Магистральная тематическая линия связана с неразделенной любовью или разлукой влюбленных, главный персонаж любовных историй — обаятельный и неунывающий бог Кришна. Практически вся лирика повествуется от лица женщины. Преобладающее настроение может быть расценено как эротическое, но в то же время тексты имеют двойное значение: идейным стержнем остается восходящее к бхактистской философии представление о любви как о высшем проявлении божественного гения и единственно правильном пути к Вечному.

Искусство пения тхумри, по словам Г. С. Тембе, заключается в «привилегированном положении слов в композиции и их изменении, которое насыщено различными эмоциональными оттенками чувств и украшено короткими сладкими *сварами*. Это сущность музыкального мира тхумри» (цит. по: [9, с. 41]). Следовательно, важнейшее место принадлежит поэтическому слову — «это душа тхумри» [8, с. 69], «его жизнь» [14, с. 74]. Учитывая этот аспект, музыкальная композиция данного жанра чисто эмпирически, «на слух» воспринимается как музыка мелодического типа, где все развитие подчинено власти слова. В этом смысле можно говорить о структурообразующей роли поэтического текста. Наиболее свойственным для тхумри является текст эмоционально «незавершенный», с огромным внутренним потенциалом, который позволит певцу интерпретировать его всевозможными способами. Одновременно с этим каждая строка «сформирована» и автономна в плане эмоций. Если говорить о классическом *кхайяле*, то, как и в тхумри, «поэзия в нем лично-

стная» [17, с. 2], но поэтическое слово имеет другое значение. Первенство отдается мелодическому развитию с его «большой подвижностью, гибкостью, обилием и разнообразием орнаментики (чаще всего даже в ущерб поэтическому тексту!)» [2, с. 41], произношение текста часто нарушается, размывается, теряется семантика слов. Сам текст в тхумри четко и ясно артикулируется и вообще излагается «буквально», с выявлением тех оттенков значений, которые заданы в поэтическом источнике. Каждое слово высвечивается во всевозможных разноликих гранях тончайших нюансов,

настроений и эмоций. Словесно-звуковой мир романтической поэзии предстает во всей гамме чувств, преломленных через призму вокального мастерства и интеллекта исполнителя. Удивительно поэтично выразил данную мысль индийский музыковед Г. Х. Ранаде: «*Кхайяль* можно сравнить с фресками Аджанты, которые выполнены на широких холстах, а тхумри — с могольскими миниатюрами со всеми их ювелирными художественными деталями» [14, с. 84].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее иностранные тексты даются в переводе автора статьи.

² Слова, выделенные курсивом, объясняются в Терминологическом словаре.

³ В течение 2004—2006 гг. автор статьи находилась на стажировке в данном институте, обучаясь классическому вокалу под руководством гуру Сония Рой.

⁴ Следует подчеркнуть, что в индийском музыкознании понятия «жанр» и «стиль» синонимичны. В традиции Хиндустани, как отмечает Б.Ч. Дева, «часто одним и тем же термином обозначаются одновременно и музыкальная форма, и манера

исполнения...» (Дева Б.Ч. Индийская музыка. — М.: Музыка, 1980. — С. 101).

⁵ Эту возможность автору любезно предоставил архивный отдел Сангит Натак Академии в Нью-Дели.

⁶ Художественный перевод стихотворных текстов тхумри с языка хинди осуществлен автором статьи.

⁷ Надалал, Канха, Шьям — многочисленные имена Кришны.

⁸ Индийский ритуал раскрашивания красками и хной тела, лица, пробора волос на голове, означающий, что женщина замужем.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Антара — второй раздел композиции (традиция Хиндустани)

Бандии тхумри — жанр тхумри, представляющий собой легкие подвижные песенные композиции, предназначенные для сопровождения танца с каскадом быстрых танов (виртуозных музыкальных фраз) и с использованием техники бол-бант (ритмическое варьирование). Был широко распространен в XIX веке. В настоящее время существует только в качестве песенных композиций при исполнении танцевальных представлений катхака

Бол-банао тхумри — современный стиль пения тхумри в медленном темпе, основанный на технике бол-банао (букв. «играющий словами»), передача певцом всех нюансов текста через различную интерпретацию отдельных слов посредством мелодического развития

Бриндабан — местность, где вырос бог Кришна

Гулал — розовая краска, которую используют на празднике Холи

Джхумари — песенно-танцевальная композиция эротического содержания, исполняемая куртизанками (XV век)

Дхрупад — первый вокальный классический жанр традиции Хиндустани; это строгий, нормативный стиль, исключаящий какие-либо украшения и виртуозные элементы, с присущим ритмическим варьированием. Исполняется в вилабит лайя (медленном темпе), строго, сдержанно и величественно. Тексты выдержаны в религиозном духе

Катхак — североиндийский классический танец, результат слияния индуистской и мусульманской культур, характерны вращательные движения и сложная работа ног, украшенных специальными колокольчиками (гунгуру)

Катхакийя — исполнитель катхака

Кхайяль — классический вокальный жанр традиции Хиндустани, утонченный и романтический по содержанию. Термин «кхайяль» — персидского происхождения и в переводе означает «воображение», «навязчивая идея», «наваждение». Данный жанр — продукт индо-мусульманского культурного синтеза, «классическим» стал с XVIII века. Содержание кхайяля широкоаспектно: от похвалы богам до любовной лирики. В настоящее время кхайяль — самый популярный вокальный жанр Северной Индии

Пхагун — календарный месяц, примерно февраль-март

Свара — тоновая зона, внутри которой звук может микрохроматически понижаться и повышаться. Основной звукоряд североиндийской музыкальной системы содержит 7 свар, обозначаемых сокращенно: Sa («шадджа») Re («ришабха») Ga («гандхара») Ma («мадхьяма») Pa («панчама») Dha («дхайвата») Ni («нишада»). Начинаясь от определенной высотной точки звукового пространства, свара «продолжается» почти до «начала» следующей, как бы «цепляясь» за нее и плавно в нее перетекая

Холи — традиционные песни, исполняемые во время празднования Холи (приход весны) и изображающие забавы Кришны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бургер М. Индуизм // Религии современности. История и вера / ред. П. Антес; пер. с нем. С.Червонной. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — С. 171—209.
2. Морозова Т. Е. Рабиндршонгит: Музыка Рабиндраната Тагора. — М.: Чертановская типография, 1993. — 224 с.
3. Суворова А. А. У истоков новоиндийской драмы. — М.: Наука, 1985. — 247 с.
4. Amarnath P. Living idioms in Hindustani music: A dictionary of terms and terminology. — New Delhi: Harper Collins Publishers India, 1994. — 155 p.
5. Bajrayee B. Lallan Piya ki thumaryan. — New Delhi: Sangeet Natak Akademy, 1977. — 240 p.
6. Banerjee P. Dance in thumri. — New Delhi: Abhinav publications, 1986. — 115 p.
7. Basham A. L. The wonder that was India. — New York: Grove Press, 1991. — 208 p.
8. Chaube S. K. Indian music today. — New Delhi: Motilal Banarsidass, 1945. — 270 p.
9. Dhond M. V. The evolution of khyal. — New Delhi: Sangeet Natak Akademy, 1974. — 52 p.
10. Dwivedi R. A. A critical survey of Hindi literature. — New Delhi: Motilal Banarsidass, 1966. — 304 p.
11. Gautam M. R. The musical heritage of India. — New Delhi: Abhinav Publications, 1980. — 209 p.
12. Manuel P. Thumri in historical and stylistic perspectives. — New Delhi: Motilal banarasidass, 1989. — 233 p.
13. Nadkarni M. A critical appraisal of thumri // Thumri — tradition and trends / ed. R.C. Mehta. — Bombay; Baroda: Indian musicological society, 1990. — P. 40—46.
14. Ranade G. H. Hindustani music. Its physics and aesthetics. — Bombay: Popular Prakashan, 1971. — 204 p.
15. Telang G. R. Thumari sangrah. — Lucknow: Uttar Pradesh Sangit Natak Academy, 1977. — 136 p.
16. Tembe G. S. Majha Sangita Vyasanga. — Bombay: Popular book depot, 1972. — 235 p.
17. Thumri — tradition and trends / ed. R.C. Mehta. — Bombay; Baroda: Indian musicological society, 1990. — 83 p.

Каргашова Татьяна Викторовна

кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова



А. С. АЛПАТОВА

Московский институт бизнеса и политики

УДК 168.522

ЗВУКОВАЯ КАРТИНА МИРА КАК ИНФОРМАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ АРХАИЧЕСКОЙ И ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Одна из актуальных проблем современной науки — восстановление всей полноты звуковой картины мира архаической и традиционной культуры. На основе сравнительного изучения имеющихся в этномузыкознании и культурологии данных о традиционной музыке народов мира автор статьи на примерах традиций Африки, Азии и Америки рассматривает такие различные уровни звуковой картины мира (ЗКМ), как биофония, антропофония, зоофония, психофония, логофония, космофония, экофония, этнофония и другие.

Актуальность темы статьи определяется двумя основными тенденциями развития современной мировой и отечественной культуры. Первая тенденция проявляется во всевозрастающем интересе к этническим культурам и музыке, охватывающем как научные сферы, так и область массовой культуры. Вторая заключается в появлении феномена «неоархаики» — одного из типов современной культуры, с одной стороны, и культурного мышления, с другой.

Особенности исследовательского материала, находящегося на пересечении далекого прошлого и современности, требуют уточнения значения основных понятий, используемых в тексте работы. Из множества распространенных в культурологии толкований понятия «культура» в данном случае выбрано то, которое определяет совокупность материальных и духовных ценностей, созданных человеческим обществом и характеризующих уровень развития общества. Под *традиционной культурой* в работе понимается культура, основанная на *традиции* — исторически сложившихся и передаваемых из поколения в поколение обычаях, порядках и правилах поведения. Архаический слой, выделившийся в рамках внеевропейских традиционных культур в эпохи Нового и Но-

вейшего времени, включает явления культуры, вышедшие из постоянного употребления и поэтому потерявшие актуальность. В то же время явления *архаической культуры* сохраняют ценность как древние, старинные, связанные в обществе традиционного типа с историей рода и предками.

В связи со спецификой архаической и традиционной культуры, заключающейся в *синкретическом единстве различных типов художественного выражения* (пластического, звукового, речевого, драматического), следует обозначить границы употребляющихся в данной статье понятий (категорий) *звука, звучания и музыки*. В контексте архаической и традиционной культуры *звук* представляется не имеющим определенной высоты, но отличающимся ритмическим или тембровым разнообразием и характеризующимся прикладной (например, сигнальной или символической) функцией. *Звучание* подразумевает упорядоченные во времени и пространстве *звуки*, использующиеся преимущественно в быту, трудовой и хозяйственной деятельности и обрядовой практике родоплеменной и традиционной общины. В свою очередь, *музыка* в архаической и традиционной культуре включает комплекс звуков и звучаний, организованных в соответствии с правилами (канонами) в музыкальных жанрах, которые выражают этические и эстетические идеалы определенного общества. В таком значении музыка может рассматриваться как вид искусства уже на ранних стадиях развития культуры.

Сравнительное изучение традиционной музыки народов мира в культурном контексте, а также данные современной этномузыкологии указывают на то, что звук и звучание для архаической и традиционной культуры всегда являлись не менее, а возможно и более существенными, чем музыка. В силу присущих звуку таких специфических качеств, как громкость и

долгота, а также благодаря исключительному многообразию тембров звуковых орудий (образов музыкальных инструментов), в архаических и традиционных обществах звук и звучание характеризовались направленным действием на отдельного человека и социальную группу. Именно они могли поддерживать и усиливать те или иные способы управления людьми. Множественные подтверждения этому можно найти в звуковой и музыкальной практике современных народов различных регионов мира¹.

Специфические примеры сохранения в архаической культуре XX века первостепенного значения звука и звучания предоставляют традиции малых народов в государствах Южной и Юго-Восточной Азии и Тропической Африки. У народностей койсанской группы, проживающих в районах Южной Африки, применяются простейшие виды звуков и звучаний, в том числе звукоподражательного происхождения. Представители племен пигмеев — кочующих в пустыне Калахари охотников-собирателей — издают их с помощью тех или иных частей собственного тела или звуковых орудий, которые не отличаются большим разнообразием.

Наиболее древним видом инструментария считается музыкальный лук гома или нао. Он используется предположительно с тех пор, как появился в племенах в качестве оружия. Натянутая на трубку кишечная струна издает характерный гудящий звук, который извлекается с помощью миниатюрного смычка из дерева и коровьего волоса. На это звучание наслаивается серия обертонов, образуемых при игре в резонаторе. В качестве последнего могут выступать ротовая полость, а также металлические, деревянные или пластиковые сосуды².

Звук и звучание обладают широким спектром действия и в современных традиционных культурах народов других регионов. Они не только определяют смысл обрядового действия или ритуала, но также характеризуют состояние человека в быту и трудовой деятельности. Часто источник звука и материал, из которого изготовлено звуковое орудие или музыкальный инструмент, не имеют значения: важен сам факт звучания. Материалом для изготовления простейших мембранофонов и идиофонов в Тропической Африке или Центральной и Южной Америке могут служить самые неожиданные предметы. В Буркина-Фасо корпуса барабанов или бубнов делаются не только из традиционных бутылочной тыквы или дерева, но и из автомо-

бильных шин и бочек, на которые натягивают шкуру козы или коровы. Своеобразны различные шумовые инструменты, сделанные из куска листового железа или различных подвешенных металлических предметов. Лист железа зажимается специальным кольцом и с шумом выпрямляется во время игры. Из подручных материалов — например, основы зонта, деревянных или тыквенных сосудов для воды, жестяных банок и коробок, — могут изготавливаться даже корпуса ламеллафонов мбира. Различные типы этого инструмента, называемого также «африканским пианино», широко используются в музыкальных традициях народов Тропической Африки³. Мбира у народностей шона и сетинкане в Буркина-Фасо представляет собой пять-двенадцать пластин, прикрепленных к корпусу небольшого размера. Играют на инструменте, оттягивая и отпуская пластины пальцами. В детском музицировании у многих народов Африки применяется игра на «водяном барабане»: дети хлопают ложкой по плавающей на воде в сковородке половинке бутылочной тыквы⁴. Струны распространенных в светских формах музицирования в Мали, Гвинее, Сенегале и Гамбии арфы и лютни типа кора обычно жильные или нейлоновые, но в качестве струн могут использоваться и провода. В ансамблях народности суму в Гондурасе звучат флейты ливан шарообразной формы, сделанные из когтей крабов и пчелиного воска. Во время охоты для приманивания или отпугивания птиц или животных используют свистульки из листьев и барабан в виде половины тыквы с натянутой на ней козьей кожей, в центре которой в отверстии закреплен музыкальный лук из конского волоса.

В современной науке исследования звука и звучания проводятся в области *акустики и физики музыки, психоакустики и музыкальной психологии*. Различные подходы развиваются также в рамках изучения звука и звуковой стороны музыки в сонологии, где идея первичности звука в истории музыкальной культуры вызвала к жизни научную теорию приоритета звука над музыкой. На наш взгляд, рассмотрение звука и звучания как предтеч музыкального искусства должно опираться на исследование *генезиса отношения к звуку и звучанию* в истории мировой культуры в целом, и звучаний и представлений о звуке и звучании на ранних стадиях ее развития, в частности. Для более полного раскрытия этих составляющих архаической и традиционной культуры предлагается ввести понятие *«звуковая картина»*

мира» (ЗКМ)⁵. Это понятие отражает как грани звукового выражения культуры (собственно звуковую практику), так и сложившиеся в ней представления о звуке и звучании в области мифологии, религии, философии. Термин ЗКМ является производным от принятого в культурологии термина «картина мира», подразумевающего весь комплекс представлений о мире в культуре той или иной эпохи. Культурологическая калька понятия ЗКМ акцентирует в нем визуальный аспект («картина»), что объясняется особенностями человеческого восприятия в современном обществе⁶. Однако известно, что человек архаической и традиционной культуры, находясь в непосредственных, естественных, гармоничных отношениях с природой, не столько видит мир, сколько слышит его. Он общается с природой с помощью звуков и звучаний, ощущая ее всем своим существом⁷. Подобную аудиокультурную специфику также позволяет учесть понятие ЗКМ («звуковая картина мира»).

ЗКМ выступает в качестве *информационной модели архаической и традиционной культуры*, охватывающей совокупность представлений о человеке и окружающем мире, которые сложились в условиях данных типов культуры, являются носителями сведений о них и проявляют себя через звук и звучание. Как информационная модель мировой культуры ЗКМ содержит информацию о культурах разных народов и эпох: словно в ядре в ней заложены все их контексты, коды и символы. В этом смысле звук и звучание представляют тайну культуры и тайну музыки. Расшифровка ЗКМ архаических и традиционных культур тождественна реконструкции их звуковой и музыкальной практики и ранней философии звука и музыки.

Рассматривая ЗКМ в качестве информационной модели культуры, необходимо выделить три основных направления ее действия. Первое связано с тем, что для представителя архаической и традиционной культуры звуки и звучания являются, прежде всего, *источниками информации* об окружающем мире, природе и человеческом обществе. Среди звуковых параметров в таком качестве на первом месте стоят тембр, ритм и высота, характеризующие те или иные объекты или субъекты. Второе характеризует то, что в архаических и традиционных культурах звуки и звучания выступают как основные *проводники информации* между объектами и субъектами окружающего мира. Наиболее важна для звукового информационного канала динамика звучания, позволяющая передавать информацию на большие расстояния. Нако-

нец, третье направление проявляется на более поздних этапах развития традиционной культуры, когда звуки и звучания становятся *носителями культурной информации* — возникает музыкальное искусство.

Многообразные возможности звука и звучания, связанные с их информационными качествами, раскрывались на протяжении многих веков (а возможно и тысячелетий) существования культуры. Они проявлялись на самых ранних этапах развития человеческого общества, а в современную эпоху сохраняются в архаической и традиционной культуре. С древних времен различные звуки и звучания были наиболее существенным, а порой и единственным средством оповещения природой человека о происходящих в ней событиях. С помощью разного рода звучаний человек «читал книгу природы»: узнавал о погодных условиях, смене времен года, приближении природных катаклизмов. Благодаря сигнальным свойствам звука люди общались друг с другом, передавали важные сведения, срочную информацию. Особую роль играли информационные возможности звука, звучаний и музыки в общественной деятельности человека, управлении физиологическими и психическими процессами в человеческой жизни. Среди важнейших областей их применения в подобных целях на первом месте находились трудовой процесс и обрядовая практика. Уже в эпохи формирования ранних типов общественных отношений звуки, звучания и музыка организовывали охоту и сельскохозяйственные работы, календарные и семейные обряды. Позднее подобное значение звучаний и музыки распространилось также на сферу досуга, важной частью которого стали традиционные театрализованные представления. Помимо традиционной жизни, трудового процесса и обрядовой практики, бесспорна важная роль информационной стороны звучания и музыки в военно-политических доктринах, идеологии и управлении государством⁸.

Применяемое по отношению к различным типам архаической и традиционной музыки и изучаемое в качестве информационной модели в культурном контексте, понятие ЗКМ требует введения целого спектра новых терминов. Подобный тезаурус дает возможность обозначить всевозможные типы звукового мира и ранней философии звука и музыки. Кроме того, он содержит сведения об использовании звуков, звучаний или звукоподражаний различным звукам в бытовой жизни и обрядовой практике и о моделировании образов мира и природы в звуковой и музыкальной стороне ри-

туалов у современных народов различных регионов. Обозначим и кратко рассмотрим основные сферы ЗКМ как информационной модели архаической и традиционной культуры. В условиях современной цивилизации многие из них оказались невостребованными, а потому забытыми. Назовем их условно с помощью терминов, базовой частью которых является корень «фон» (от греч. «звук») и производная от него основа «-фония». Такой выбор обусловлен двумя причинами. Об одной из них было сказано выше — это более подробное раскрытие понятия ЗКМ в контексте архаической и традиционной культур, особенностью которых является предпочтение звука и звучания музыке. Вторая причина заключается в широком распространении данной греческой основы в понятиях звука как такового, звука и звучания в целом в современной науке. В пользу данного выбора свидетельствует и применение однокоренных терминов в музыковедении⁹.

В качестве основных критериев классификации сфер ЗКМ как информационной модели архаической и традиционной культуры выступают следующие: 1) наличие или создание звукового образца — идентификатора какой-либо сферы природы или человеческой деятельности; 2) восприятие его как эталонного в контексте культуры; 3) воспроизведение этого звучания путем звукоподражания, моделирования и других приемов в культурной (хозяйственной, обрядовой и др.) деятельности, в том числе, с целью воздействия на природу или культуру; 4) практическое применение данного звучания с определенными (религиозными, медицинскими, коммуникативными и др.) целями; 5) ритуальное, мифопоэтическое, этико-эстетическое осмысление этого звучания в традиции. Для решения проблемы систематизации сфер ЗКМ, отличающихся исключительным разнообразием и находящихся в процессе непрерывного развития и взаимодействия, необходимо выделить из них четыре основные. Назовем их условно «биофония», «социофония», «мифофония» и «культурофония» и рассмотрим более подробно с их составляющими (см. ниже циклическую диаграмму).

Наиболее важными по своему воздействию на человека и общество в архаических и традиционных культурах являются звуки и звучания в живой природе, неотъемлемой частью которой осознает себя и человек. Сферу ЗКМ, основанную на восприятии, применении и осмыслении подобного типа звуков и звучаний, можно условно назвать «биофонией», а в качестве ее составляющих выде-

лить такие области, как «зоофония» (в том числе, «орнитофония» и «энтофония»), «флорофония» (в том числе, «одорофония») и «антропофония» (в том числе, «анатофофония», «физиофония» и «психофония»).

На самых ранних стадиях развития культуры человек прислушивался к голосам животных и птиц, учился их различать. Некоторые звучания (преимущественно птиц и насекомых) были выделены им из природной звуковой среды как артефакты. В традиционных культурах народов мира издавна как своеобразный вид природного, а потому настоящего искусства воспринимались птичье пение и звучания, издаваемые цикадами. В Мьянме и других странах Юго-Восточной Азии до наших дней проводятся конкурсы певчих птиц, которых держат в своих домах жители городов и деревень. Поющая цикада является обязательным атрибутом традиционного жилища, а также сопровождает человека в пути.

С древних времен для разного рода общения с животными или птицами применялись специальные интонационные и звуковые формулы, включавшие звукоподражания их голосам. Особенно важным было воздействие на поведение животных и птиц для приманивания их на охоте в обществах охотников-собираателей или для приручения в процессах одомашнивания у скотоводов и земледельцев. Архаические звукоподражания разнообразиям голосов животных остались во многих языках народов мира. До настоящего времени в традиционных культурах подобные звучания используются при различного рода общении с животными на охоте и в хозяйственной деятельности человека. Яркие примеры их применения представляют скотоводческие традиции Ближнего и Среднего Востока и Центральной Азии.

Звучания *зооморфного, орнитоморфного и энтоморфного* происхождения широко использовались и в символическом контексте. В ритуалах они служили для маскировки участников и общения с духами. Связь с миром животных обозначала единство микро- и макрокосма, указывала на цельность мира. В обрядах народов Евразии большое значение имело подражание голосам птиц, которые воспринимались как посредники между мирами живых и умерших или как духи-помощники. В традиционном танцевальном искусстве на острове Бали в Индонезии умение подражать крикам, реву, рычанию и другим подобным звукам, издаваемым хищниками, составляет неотъемлемую часть мастерства актера, певца и танцовщика¹⁰. Звукоподражания жужжанию насеко-

мых или хрюканью свиней применяются в современной традиционной музыке Тропической Африки. В вокальных традициях бантуязычных народов с их помощью создается плотность хоровой фактуры или подчеркиваются ритмические доли. В то же время в традиционной музыке Азии и Африки есть множество примеров характерного отношения не только к звучаниям, производимым животными, но и к ним самим. В танцах в честь божеств в ритуале бори в Бенине до недавнего времени практиковалась игра на однострунных скрипках с ритмическим сопровождением на наборах бутылочных тыкв. Струны скрипок изготавливались из конского волоса, так как божеств просили спуститься с неба и воплотиться в лошадей. Эта традиция связана с культурой государства Сонгай в Нигере¹¹.

В целом области ЗКМ, связанные с охотничьим, хозяйственным и обрядовым подражанием голосам животных, птиц и насекомых, обозначенные условно как «зоофония», «орнитофония» и «энтофония», не утратили актуальности и до настоящего времени. Их действие проявляется в самых неожиданных формах — например, для ускорения роста животных и повышения яйценоскости птиц часто используют не звукоподражания их крикам, а классическую музыку. В обрядовой практике земледельцев звуковые вибрации и звучания применялись также для воздействия на процессы роста и созревания растений. Неотъемлемой частью календарных обрядов у многих народов Юго-Восточной Азии были хоровое пение и игра на ударных инструментах. Звучание мембранофонов использовалось в обряде «пробуждения зерна» перед началом сева в Мьянме. В подобной функции звучание применялось и в других регионах. Во многих сельских районах России до недавнего времени существовали традиции «опевания» посевного материала, а сбор урожая традиционно сопровождался пением и танцами. Особую область в архаических и традиционных культурах составляли отношения с духами растений — деревьев, трав, цветов, дающих людям пищу и лекарства от болезней.

Для традиционных культур различных народов мира характерны представления о «поющих» деревьях, «говорящих» травах или цветах, а также о формах общения с ними людей. Пигмеи мбути в Демократической Республике Конго и в наши дни верят в чудодейственные свойства пения и его способность угождать духам леса¹². С целью такого угождения широко применяются звукоподражания голосом шуму деревьев, шелесту листьев, трес-

ку сучьев. Исключительное многообразие полифонических приемов, гокетной техники, эффектов отражения звука (эхо), искусства йодлирования и импровизации отличает вокальную музыку мбути, основанную на трех-, четырех- и пятиступенных звукорядах. Среди характерных звуковых орудий, используемых для сопровождения пения, на первом месте находятся деревянные палки банджа, пластины нгбенгбе, эпопо, коко, пики, сегбе. В качестве аккомпанемента могут выступать и хлопки в ладоши или удары по различным частям тела.

Весь комплекс связанных с растительным миром звучаний и представлений о них может быть определен условно как «флорофония». Выполняя свою символическую функцию соединения элементов мира в единое целое, растения издавна служили материалом для изготовления разнообразного музыкального инструментария. В обрядах многих народов Юго-Восточной Азии, Тропической Африки, Центральной и Южной Америки широко применяются погремушки и трещотки, сделанные из различных плодов или бутылочных тыкв. Считается, что эти идиофоны способны изгонять злых духов, в том числе из больных людей. В музыкальных традициях Южной и Юго-Восточной Азии и Тропической Африки всегда отличались разнообразием изготовленные из природных материалов духовые инструменты. И в наши дни в обрядах племен, живущих на островах Индонезии и Малайзии, используются архаические звуковые орудия — свистульки, сделанные из листьев и стеблей растений. До недавнего времени на королевских приемах в Бенине женскому пению аккомпанировал ансамбль флейт лая. Представляя собой один из наиболее древних типов музыкального инструментария в стране, флейта лая изготавливалась из частей различных растений: трубка из лианы соединялась в ней с резонатором из тыквы¹³. В традициях народностей Буркина-Фасо из духовых инструментов выделяются поперечные бамбуковые и продольные деревянные флейты. Из крупных полых стеблей пшена изготавливают дудочки с четырьмя отверстиями, а из высушенных крупных шаровидных плодов — окарины с одним или двумя игровыми отверстиями. Инструменты типа кларнета также делаются из полого стебля пшена и двух небольших прикрепленных к трубке бутылочных тыкв-резонаторов. Они имеют тростниковый язычок, может быть также одно пальцевое отверстие¹⁴.

Во многих архаических и традиционных культурах в обрядах и ритуалах практиковалось соединение звучаний и запахов, что оказывало, в

том числе, психотропное воздействие на участников обрядов. Подобные приемы широко использовались и при лечении больных. В качестве основы для составления пахучих смесей использовались как свежие, так и засушенные части растений (цветы, корни, листья, плоды). Условно данный тип отношения к звучанию можно определить как «*одорофония*». В таком качестве он выступает в современных религиозных традициях многих народов мира. В индуистской и буддийской культовой практике в Южной Азии и на Дальнем Востоке помимо курения благовоний приняты также подношения изображениям божеств цветочных букетов и венков. В обрядах индейцев Центральной Америки наряду с табаком употребляли и алкогольные напитки. Характерным примером являлось арейто — музыкально-танцевальное действо с элементами пантомимы у индейцев островов Карибского моря в доколониальную эпоху. Кульминацией ритуала являлось пение солиста текуина с хором¹⁵.

В сфере ЗКМ, определяемой условно, как «*антропофония*», на первом месте в архаической и традиционной культурах стоит физиологический подход к звучанию — назовем эту область условно «*физиофония*».

В культурной и музыкальной жизни многих современных народов Азии и Африки физиологический подход проявляется в двух качествах. Первое связано с восприятием звучания или шума в организме человека или животного, возникающего при физиологических и биохимических процессах. Второе — со звукоподражанием ему человеком с помощью голоса, звукового орудия или музыкального инструмента. Особенно активно участвуют в таких процессах и проявляют себя в звуковом отношении голосовой аппарат, дыхательная, сердечно-сосудистая, пищеварительная и выделительная системы. Внимание к деятельности человеческого организма и наблюдение за нею позволяют использовать в архаической и традиционной целительской практике такие ее звуковые проявления, как вдох-выдох, сердечный ритм (пульс), кашель, глотание, урчание и т.д.

Множество примеров применения физиологического звучания как особого целительного средства дают религиозно-философские системы древнего и средневекового Востока. Древнеиндийская традиция Аюрведы сочетает многочисленные приемы контроля состояния как здорового, так и больного человеческого организма с помощью слухового восприятия¹⁶. Подобное понимание силы звука и музыки находит отражение в философ-

ских и медицинских трактатах и практиках вплоть до наших дней. В архаических и традиционных культурах с целью диагностики и излечения заболеваний применяют и другие средства звукового воздействия.

В этом смысле типичен тип танца-исцеления у народностей койсанской группы в Южной Африке. Число участвующих в нем может достигать до семидесяти человек. В пении женщин в данном танце используются техника йодля и характерные полифонические приемы, а хлопки руками и топот ног создают шумовой фон. Многократное повторение отдельных оборотов способствует введению в состояние транса тех танцующих, чья помощь необходима больным людям¹⁷. В традиционных культурах различного рода звучания и звукоподражания широко использовались для того или иного типа непосредственного или опосредованного воздействия на весь организм человека. Это происходило при общении участников обрядов с их руководителями (ведущими¹⁸) и через них с духами, например, в шаманской практике. С целью подобного воздействия применялись такие звуки и звучания антропоморфного происхождения, как громкий вдох, выдох, сопение, храп, хрип, кашель, свист, шепот, вздох, стон, плач, стелание, рыдание, рев, вой, вопль, крик, ворчание, смех, хохот, пение.

Как очередной этап развития «*антропофонии*» может трактоваться воспроизведение и использование в тех же целях в обрядовой практике звучаний, соответствующих тем или иным эмоциональным состояниям. Звучания такого рода и отношение к ним могут быть условно отнесены к области «*психофонии*». Среди эмоциональных состояний выделим такие, как восторг, радость, умиротворение, любовь, ненависть, отвращение, гнев, печаль, равнодушие. На глубоком изучении воздействия на человека тех или иных видов звучания, с целью вызвать у него определенные эмоции, построена древнеиндийская *теория раса*. С этой областью непосредственно связана трактовка потустороннего мира, проявляющегося в реальном звучании благодаря медиумам, которые издают неестественные для обычных людей звуки. В настоящее время происхождение подобных звуков связывают в большей степени с психопатологией или пограничными состояниями, экстазом, стрессом, галлюцинациями — так называемыми измененными состояниями сознания.

С развитием социальных отношений в мировой культуре зарождаются и музыкальные традиции различных социальных слоев. Их формирование в

культурах различных регионов мира привело к тому, что музыка стала способствовать стабилизации социума в целом. В то же время развитые музыкальные традиции характеризуют процессы социокультурной стратификации, обозначают уровни социальной иерархии. Эта сфера становления музыкальной культуры может быть определена условно как «социофония». Данная сфера дополняется другими, не менее значимыми. В ее контексте происходит становление области «этнофония», в которой в архаической и традиционной культуре различаются особенности звуковой практики и музыкальных традиций своих, соседних и чужих племен и народностей. К этой области относится звуковое и музыкальное взаимодействие между народами и культурами, используемое для обмена культурным опытом, а также формирование этнических музыкальных традиций.

Становление этнической музыки в социальном контексте можно проследить на примере музыкальной культуры Эфиопии. Ее основу составляют этнические традиции амхара, отражающие специфику их политической структуры. В обществе амхара музыкантами становились, как правило, талантливые аристократы, а также пленные — члены завоеванных каст. В XVIII—XIX вв. музыкальные традиции амхара развивались в русле христианской церкви Эфиопии, где музыка играла первостепенную роль в религиозных обрядах, ритуалах и церемониях. Исполнение литургических танцев и инструментальной музыки осуществлялось силами высокообразованных профессиональных музыкантов дабтара. Свою деятельность они связывали со святым Яредом, создавшим сакральную систему зема под воздействием божественного вдохновения. Дабтара обучались в церковной школе в течение пятнадцати — двадцати лет, становились мастерами в системе зема и церковной музыкальной нотации мелеккет, участвовали в исполнении музыки в литургии, передавали знания в устной форме. По своей специализации дабтара делились на дэггва (знание гимнов) и аккваквам (знание литургического танца). Многие дабтара использовали свои знания также в сеансах музыкальной терапии для излечения болезней, в связи с чем в традиционном обществе амхара они считались магами и колдунами. В XV в. музыканты дабтара были связаны с деятельностью монаха Абба Сабра, создавшего свою общину и написавшего для нее литургию и музыку к ней¹⁹.

Определенные звучания, относящиеся к сфере «социофония», идентифицируются в архаической и традиционной культуре по половозрастному признаку. Они применяются в целях воспитания подрастающего поколения и регулирования отношений между членами родоплеменного сообщества. Условно данную сферу можно обозначить как «гендерофония». У многих народностей Юго-Восточной и Северной Азии, а также Тропической Африки до настоящего времени вокальная музыка представлена мужскими и женскими песнями. Это соответствует половозрастным разделением членов племени и использованию в племенной жизни мужских и женских домов. В музыке подобное разделение начинается с обряда инициации и продолжается в традициях мужского и женского музицирования. В архаической культуре обряды инициации являются наиболее важным средством социализации членов племени — юношей и девушек. В настоящее время наиболее полно они представлены в странах Тропической Африки. На юге Камеруна, например, в обрядах инициации исполняется танец озилы и песни бикуд-си, предназначенные для обучения и воспитания молодых женщин.

Профессиональными музыкантами в традиционных культурах народов Азии и Африки и до настоящего времени могут быть только женщины или только мужчины, мужские и женские традиции музицирования разделяются очень строго. Как правило, в элитарных культурах Азии исполнителями на музыкальных инструментах чаще являются профессиональные музыканты-мужчины, в то время как профессиональными певицами могут быть женщины. В музыке стран Дальнего Востока известны вокальные традиции женского пения. Во Вьетнаме, например, высоко ценится творчество профессиональных певиц а дао, связанное с придворной культурой двух последних веков. В свою очередь, творчество певцов и музыкантов-инструменталистов стран Тропической Африки является ярким примером мужского профессионализма. В Эфиопии это профессиональные музыканты азмари. Искусство азмари, аккомпанировавших себе на однострунной лютне масенго, отличалось импровизационностью. Певцы играли важную роль в социальной критике правителей, они могли как восхвалять, так и порицать своих покровителей. В творческой деятельности азмари отразилось межкультурное влияние, имевшее место в период развития традиции. В текстах песен использовались слова не только из амхар-

ского, но и из других языков южных и северных районов Эфиопии, а также из арабского языка. Многие музыканты были казнены во время итальянской оккупации (1936—1941), однако и в последующий период азмари продолжали играть важную роль в культуре Эфиопии. В XX в. и в настоящее время азмари выступают также на свадьбах и религиозных фестивалях, поют в городских отелях и на радио.

Соотношение мужского и женского начал нашло отражение и в символике музыкального инструментария народов Азии и Африки. В церемониальной музыке Бенина в XVIII в. употреблялись парные — мужской и женский — барабаны на подставках, на которых играли палками с раздвоенными концами. Они были сходны с инструментами народностей ашанти в Гане и бауле в Кот д'Ивуаре. Воспроизводимые на них звуковые построения представляли собой формы-слова-словия правителей, при этом в условиях тональных языков были узнаваемы интонации произношения имен.

Композиции для ансамбля барабанов напоминали беседы двух людей и завершались звучанием орудий типа колоколов или трещоток. В них использовались многообразные исполнительские приемы игры на разных участках мембран и корпусов, а также техника натяжения кожи во время исполнения. Парные барабаны широко использовались в Бенине также в военной музыке и в похоронных обрядах. Ритуальные формы пения и танцев сопровождал парный водяной барабан в виде наполненного водой глиняного сосуда с плавающей бутылочной тыквой. Когда по нему били палкой, раздавался характерный хлопок. В придворных традициях и в похоронных обрядах танцы сопровождала игра на парных глиняных ударно-духовых барабанах-сосудах. Они представляли собой горшки с узким горлышком, на которых играли с помощью кожаных или плетеных мехов, накачивая воздух. Тем самым достигалось характерное гудение — фон для ритмических импровизаций при ударах по корпусу. Общее звучание дополнял и разнообразил звон и позвякивание многочисленных металлических украшений и подвесок танцующих в обрядах женщин.

В традиционном обрядовом музыкальном инструментарии народностей Бенина выделяются старинного образца металлические колокола. Это музыкальные орудия, сделанные из спаянных листов железа. Большие железные колокола с ручками достигали девяноста сантиметров длиной. До

последнего времени они употреблялись для подачи сигналов и сообщений на далекие расстояния. Были типичны сочетания двух коротких и одного длинного сигналов. Маленькие колокола без ручек применялись в религиозных культах и традиционных ритуалах и символизировали мужское и женское начала. Интересно, что сочетание в ансамбле звучаний двух орудий давало соотношение диссонирующего интервала — септумы²⁰.

С развитием и закреплением форм обрядовой деятельности появляется другая область ЗКМ, связанная с «социофонией». Она может быть названа условно «обрядофония». Эта область широко представлена в архаической и традиционной культуре народов Азии и Африки. В культуре предков, олицетворяемом умершими сородичами, подражание их голосам осуществляется в обрядах инициации. Целью театрализованных представлений из жизни предков и рассказов-вокализаций «от первого лица» являются приобщение членов племени к истории рода и воспитание у них определенных человеческих качеств. У племен йоруба в Бенине, сохраняющих более ранние формы обрядовой музыки и музыкального инструментария, которые исчезли в других районах Западной Африки, в обрядах в честь предков участвуют исполнители на древних ритуальных звуковых орудиях. Эти орудия представляют собой фриксионные инструменты с характерным гудящим звуком и имеют вид палки, которая вставлена в отверстие наполненной водой бутылочной тыквы и по которой трут другой палкой²¹.

В рамках обрядовой деятельности складываются и закрепляются те или иные виды музыкального инструментария. В придворной церемониальной музыке Бенина в качестве сигнальных применялись слоновые бивни, а в ритуальной музыке тайных обществ — бычьи рога, олицетворявшие покровителей. Рога различных животных ранее использовались в качестве церемониальных инструментов мапапата у народности тсвана в Ботсване, в настоящее время они выполняют функцию сигнальных инструментов²².

В подобной роли употребляются звучание и музыка и в других районах Тропической Африки. У народности тсвана Ботсваны в настоящее время распространены обрядовые ансамбли духовых и ударных инструментов. Такие ансамбли называют «гобина дитлхака» — «танцующие флейты». В их состав обычно входит от десяти до тринадцати инструментов, каждый из которых издает звук од-

ной высоты. В связи с этой особенностью звукоизвлечения в исполнении используется гокетная техника. Флейты дитлхака изготавливают из металлических труб, играют на них только мужчины. Женщины при этом бьют в барабаны конической формы меропа и хлопают руками, приободряя танцующих. Общее звучание разнообразит потрескивание погремушек матлхо из коконов с камешками или семенами внутри, которые подвешиваются с помощью ремешков к их лодыжкам²³.

В обрядовой сфере архаической и традиционной культуры народов мира выделяются представления о звучаниях тотемов-животных. Условно эту область ЗКМ можно определить как «*тотемофония*». Родо-племенное сообщество, основанное на культе предков — богов-тотемов, представляет одну из ранних общественных структур в истории мировой культуры. Тотемов рода изображали в том числе с помощью всевозможных звучаний зооморфного, орнитоморфного и энтоморфного происхождения. Типичные примеры проявления данной области как в прошлом, так и в настоящее время, можно найти у народов Тропической Африки. Среди характерных музыкальных инструментов народности монгала в Республике Конго важное место занимают мокоото — деревянные щелевые «говорящие» барабаны, изготовленные в виде тотемов племен — антилоп. В настоящее время спектр их применения самый широкий: от ритуальной и сигнальной до развлекательной музыки²⁴. В музыке тайного общества оро в Нигерии созданию специфических звуковых эффектов способствуют специальные звуковые орудия. Их употребление связано с необходимостью изменять тембры голосов в обряде, чтобы представить голоса умерших предков. Бычий рог позволяет мужскому голосу меняться на низкий ревущий — голос «предка-деда», а мирлитон из мембраны паучьего кокона дает возможность женскому голосу передавать жалобный вой — голос «собаки». В женском пении в обряде употребляются также крики, связанные с ритуальными призывами увидеть чудесное явление предков в ночном священном лесу. В похоронных обрядах используют приемы подражания голосам духов, призраков, душ мертвых. Пение хриплым голосом под маской носит название «эгунгун» — дословно «голос мертвого»²⁵.

Многие народы имеют «личные» песни-обереги, которые они получают во время прохождения обряда инициации. По поверьям, эти песни происходят от какого-либо животного, птицы или насекомого, что также отражает тотемистические представления племен. В текстах песен, как правило, используются

тайные зашифрованные слова и слоги. В различных традициях шаманизма «личные песни» имеют также особое значение для социализации шаманов²⁶.

В архаической и традиционной культуре для управления поведением соплеменников и организации социальной жизни используются обрядовые звучания, характеризующие сферу общения с многочисленными духами или божествами природы. Такой подход обусловлен одушевлением природных явлений и наделением их свойствами живых существ. Условно эту область ЗКМ можно назвать «*анимофония*». В анимистических представлениях многих народов имеет место вера в магическое значение звука как посредника с миром духов²⁷.

В Индии и странах Юго-Восточной Азии традиционное музицирование предваряет пение специальных молитв и жертвоприношения духам и божествам природы. Как своеобразное связующее звено с потусторонним миром трактуется и музыкальный инструмент. В культурах различных племен и народностей Тропической Африки он окружается почетом и скрывается от глаз простых смертных, находится в специальном помещении («доме духов» или «доме предков») и даже охраняется. Пример подобного отношения можно найти в средневековой музыкальной культуре Бенина, представленной ансамблевой игрой на ксилофонах. Согласно данным научных исследований в районе Порто-Ново, в ансамбли входили два типа ксилофонов. Большие ксилофоны с десятью пластинами от ста пятидесяти до девяноста сантиметров длиной располагались на служащих резонаторами земляных ямах. Ксилофоны меньшего размера почитались как священные, так как воспринимались как духи в культе вуду. Они хранились в специальных помещениях, на каждом обычно играли два музыканта²⁸. В Камеруне во время работы кузнецов в качестве магического средства воздействия на духа железной руды дзикале издавна использовалась игра на арфе ганзавар.

В обрядовой практике архаических и традиционных культур начинается экспериментальное установление связи звука со словом, делаются первые шаги к ее практическому социокультурному, а затем и философскому осмыслению. Эту область условно можно назвать «*логофония*». Она находит отражение как в вокальной, так и в инструментальной музыке народов мира. Благодаря уникальным свойствам тональных языков, в которых смысл сказанного определяется звучанием, особое место в этой области занимают музыкальные традиции народов Юго-Восточной Азии, Дальнего Востока и Тропической Африки. Одним из актуальных в современном Бенине остается обрядовое пение-мелодекламация ори-

ша в культе вуду, в котором используется принятая в тональных языках техника интонирования. У малых народностей Северной Азии определенные виды вокальной музыки, в которых распространены как многочисленные звукоподражания, так и типы голосового выражения, опирающиеся на речевые формы, используются в практике лечения больных. В большей степени для такой музыки характерны секундово-терцовые и квартовые интонации, а общий диапазон пения обычно не превышает квинты. Во многих регионах мира песенно-речевые формы также служат для лечения больных шаманами. С помощью иносказаний в песне человеку дается информация о его болезни и путях выхода из нее. В вокальных стилях различных африканских народностей (например, акан) в мелодике большое значение имеет связь с речевой интонацией²⁹.

Важнейшим проявлением сферы ЗКМ «социофония» стало представление в обрядах и ритуалах более развитых древних и средневековых обществ Дальнего Востока и Южной Азии музыки различных географических местностей страны, государства, империи. Применялись они для обучения человека в традициях собственной культуры и воспитания в нем патриотизма. Типичные примеры такого подхода можно обнаружить в музыке Древнего Китая, Кореи и Индии. Выделим здесь санскритский термин «деша сангит», означавший «музыку земли», то есть музыкальные традиции различных местностей страны. Относящимся к данной сфере ЗКМ может быть названо моделирование звучаний определенных типов экологической среды и использование особенностей их природного материала и акустического пространства в музыкальной обрядовой практике с дидактической и эстетической целями. Условно эту область можно определить как «экофония», а ее подвиды — как «аквафония» и «террафония». Наиболее яркие образцы отношения к экологической среде содержатся в современной традиционной музыке Азии и Африки. Необычайно разнообразен музыкальный инструментарий народов, проживающих в различных экологических зонах. Так, например, у народностей койсанской группы в южноафриканском государстве Ботсвана, в лесной зоне распространена игра на барабанах и флейтах. У готтентотов современной Ботсваны, живущих в зоне полупустынь, используются специфические архаические струнно-духовые инструменты квади, лосиба и гора. Они сделаны из полой тростниковой трубки длиной до одного метра, на которую натягивается отрезок кишечной струны. Для игры на этих инструментах исполнители (большой частью это мужчи-

ны-пастухи) используют в качестве резонатора ротовую полость или сложенные у рта руки. Вариант данного типа инструментария представляет струнно-духовой инструмент секок-ване с резонатором-мешком из высушенной кожи или деревянным сосудом. По жильной струне водят тростниковой трубкой. В женском музицировании применяются тростниковые инструменты летхака и лекопе³⁰.

Еще одна важная сфера ЗКМ — «мифофония». Она указывает на информацию о смысле и ценности звука и звучания, содержащуюся в традиционных мифологических системах народов мира и ранней философии. Осмысление феномена звука через его универсальность, космизм условно может быть отнесено к области «космофонии». Ее разновидностями являются «астрофония», «гелиофония» и «селенофония». Все перечисленные области характеризуют преимущественно мифологические представления, ученые традиции и обрядовую звуковую практику эпохи Древности и Средневековья³¹. Первобытные и древние культуры предлагают мифопоэтическую систему отношений «Звезды — Солнце — Луна — Земля — человек»³².

В традиционной обрядовой практике использовались звучания и музыка, связанные с культурами Солнца и Луны. В соответствующих ритуалах с помощью пластических движений и звучаний передавалась модель движения Солнца и Луны с целью ментального воздействия на происходящие на них процессы, от которых зависели жизнь и благополучие рода, племени, общины. Одно из проявлений подобного отношения — архаические круговые танцы, хороводы народов Евразии, символизирующие движение Солнца по небосводу.

Воззрения на устройство Вселенной нашли выражение в звуковой и музыкальной стороне традиционного религиозного обряда в культурах Ближнего и Среднего Востока. В частности, в определенных формах суфийского зикра с помощью его участников — танцующих дервишей — происходит звуковое моделирование картины звездного неба, космической звуковой вибрации и движения небесных тел. Этот прием используется, прежде всего, в этических целях и предназначен для обрядового воздействия как на людей (участников обряда), так и на соответствующие космические процессы³³.

Аналогичным образом осуществлялась звуковая и музыкальная передача в обрядах и ритуалах движения Земли. Для влияния на геопроцессы применялись звукоподражания звучаниям при физических и химических процессах на Земле — таких, как вулканы, землетрясения, горные обва-

лы, лавины и т.п. Условно эти области ЗКМ можно определить как «геофония» и «литофония». В обрядовой практике древних китайцев, средневековых индонезийцев или народов майя и науа в Центральной Америке воздействие на силы Земли осуществлялось с помощью ударных инструментов. Громоподобные звучания бронзовых и каменных идиофонов и мембранофонов помогали общаться с соответствующими божествами. В ритуалах эпох Древности и Средневековья также имели место звукоподражание и моделирование звуковых вибраций и звучаний, связанных со стихией воды. Среди них движение воды (волны, приливы-отливы, течение рек, шторм, цунами и т.п.), физические и химические процессы в воде (кипение, испарение и т.п.) применялись для обрядового воздействия на гидропроцессы. Эту область ЗКМ можно условно назвать «гидрофония». Подобно этому выделялось и обрядовое звукоподражание звуковой вибрации и звучанию воздуха. Для обрядового и возможного реального влияния на процессы в атмосфере использовались звукоподражания звукам при движении воздуха и воздушных потоков, а также при физиохимических процессах в воздухе — изменении его состава и плотности во время грозы или при песчаных бурях. Условно данную область ЗКМ можно назвать «атмофония». Все это нашло яркое отражение в обрядах и ритуалах Древнего Китая, а также древней и средневековой Юго-Восточной Азии, Центральной Америки и др.

Оформление всего комплекса звуков и звучаний в условиях развития традиционных обществ происходило с целью управления культурными и художественными процессами. Условно эта сфера может быть названа «культурофония», она знаменует собой начало этапа развития собственно музыки как вида искусства. В ряде регионов это время приходится на эпоху Древности.

В древних и средневековых государствах на территории Северной Африки, Южной Азии и Дальнего Востока широко использовались военные оркестры и церемониальные оркестры и ансамбли. Их основной функцией была организация войска и военных действий, а также сопровождение политических мероприятий. В массовых военно-ритуальных действиях принимали участие большое количество музыкантов, хоров, ансамблей, оркестров. Именно в данном культурном контексте на первое место вышла инструментальная музыка. Благодаря таким свойствам, как чистый пронзительный тембр и большая сила звучания, среди различных типов звуковых орудий и музы-

кальных инструментов в военной музыке выделились аэрофоны и мембранофоны³⁴.

Политические и военные функции звучания и музыки сохраняются и в современной традиционной культуре многих народов Тропической Африки. Военные и ритуальные инструментальные ансамбли и оркестры состоят из самых разных видов автохтонного и заимствованного музыкального инструментария. Типичным является включение в военные оркестры и ансамбли инструментов из рогов животных. В южной Гане до наших дней при дворах вождей распространены ритуальные ансамбли нтахера, в состав которых входят семь рогов из слоновой кости. В военной музыке применяются также ансамбли из труб³⁵. В XX в. в ансамбль калукута юго-восточной Анголы (представлявший военный стиль музыки времен первой мировой войны), включались традиционные трещотки и скребки «мбомба» (звукоподражание слову «бомба»). Их звучание создавало впечатление разрыва бомб во всех городах страны³⁶.

Многочисленные сведения о роли музыкального искусства в жизни народов древней Индии и Китая, древних и средневековых цивилизаций Центральной и Юго-Восточной Азии, Тропической Африки содержатся в трактатах ученых — представителей данных культур. Данные о состоянии музыкальной культуры в эпоху Средневековья имеются в придворных хрониках и летописях, а в период Нового времени — в документах христианских миссий. Военная музыка у народностей Тропической Африки бакунгу и индунду была описана еще в 1578 году, а в 1648 году итальянский миссионер Дж. Франческо да Рома охарактеризовал африканские ксилофоны. В XVII в. вышли также описания музыки и музыкальных инструментов двух католических миссионеров в странах Тропической Африки — Дж. А. Каваци и Дж. Меролла. Дж. Каваци описал одинарные и двойные колокола в военной музыке (1654), а Дж. Меролла — ксилофоны, попавшие в Конго и Габон из южного Камеруна, а также скребки квуилондо и кассуто, односторонний барабан нгаба, двойные колокола лонго, рог эпугу, ксилофон маримба и ламеллофон нзансамби (1682). К концу XVIII в. относится упоминание о трубах из слоновой кости, которые использовались на встрече королем Конго португальской делегации еще в 1491 году³⁷.

Но не только описания музыки, но и собственно музыкальные жанры доносят до нашего времени информацию о культурах прошлых веков. Отголоски традиций западноафриканских

государств XIV в. слышны в исторических и эпических песнях, которые исполняют профессиональные музыканты и певцы народностей моси и фулани в современных Гане и Буркина-Фасо. Эти традиции берут начало в средневековом искусстве странствующих певцов и музыкантов гриотов. При пении в сопровождении «говорящих» цилиндрических барабанов лунга, барабанов в форме песочных часов и идиофонов из бутылочных тыкв ритмоформулы барабанов «переводятся» певцом на современный язык³⁸. В наши дни в этом регионе славится также древнее искусство барабанщиков народности гурма. Исполнение хвалебных песнопений на «говорящих» барабанах агангана, мулomu и либарли является для музыкантов основным средством заработка. В ансамблевой традиции игры на ксилофонах, флейтах и барабанах широко применяются приемы передачи в музыке интонаций тональных языков, что также указывает на давность традиции. Наконец, у народности моси и в настоящее время распространено старинное традиционное искусство слепых странствующих певцов и музыкантов. Мужчины и мальчики сопровождают пение исторических и хвалебных песен игрой на скрипке.

В эпоху Нового и Новейшего времени процессы межкультурного взаимодействия, происходящие в государствах Азии и Африки, воздействуют на формирование тех или иных музыкальных традиций. На уровне развитых форм музыкального искусства и различных типов культурного обмена происходит взаимообогащение музыкальных культур. Действие интенсивных геополитических и этнокультурных процессов последних веков можно увидеть на примере традиционной музыкальной культуры Буркина-Фасо. Она включает вокальную и инструментальную музыку трех крупных территориальных зон: Вольта, Манде и Сахелиан, имеющих характерные этнолингвистические и геокультурные особенности. В музыке района Вольта³⁹ распространены архаические типы музыкального инструментария с корпусом из бутылочной тыквы, а также цилиндрические, конические барабаны и барабаны в форме песочных часов. Для похоронного обряда и форм досуговой музыки типично употребление ксилофонов с резонаторами из бутылочных тыкв, которые имеют общие черты с ксилофонами бала народности малинке. Для вокальной музыки характерно хоровое и ансамблевое пение. На территории района Манде⁴⁰ закрепились преимущественно сольные вокальные (песенные)

традиции. В традициях районов Вольта и Манде распространены также барабаны и погремушки из бутылочных тыкв, водные барабаны, ламеллофоны, продольные флейты, трубы, музыкальные луки, цитры и арфы с мостками. В музыке района Сахелиан⁴¹ ощутимо воздействие арабских традиций. Оно проявляется в религиозном содержании песен, применении мелизматике в пении и напряженной голосовой экспрессии. Среди музыкального инструментария преобладают струнные (типы однострунных лютни и скрипки), распространены также поперечная и продольная бамбуковые флейты (последняя с резонатором из бутылочной тыквы), барабаны в форме песочных часов, многочисленные погремушки из бутылочной тыквы, браслеты с бубенцами и другие идиофоны⁴².

Одним из примеров диалога традиций на межцивилизационном уровне является музыкально-культурное взаимодействие между Западной Европой и государствами Тропической Африки. С 1490 года и до конца XVI в. продолжался процесс проникновения европейских духовых инструментов в Анголу. С распространением в эпоху Нового времени христианства в церковную практику в королевстве Конго были введены колокола, использовались также маленькие колокольчики с трещотками. С развитием торговли и культурных отношений с соседними странами в культуру Буркина-Фасо в течение нескольких последних столетий проникали традиции различных народностей: йоруба — в сферу городской культуры, хауса — в торговые районы и на юго-восток страны, догонов и сомоно — в сельские районы на северо-западе, баманакан и бамбара — на запад страны.

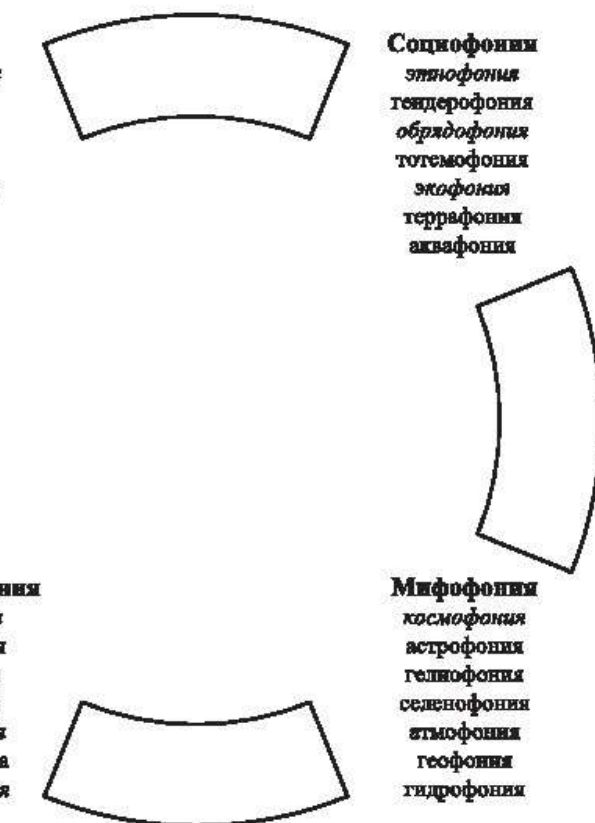
Еще один путь взаимодействия традиционных музыкальных культур в эпоху Нового времени связан с процессами колонизации стран Азии и Африки. Яркий пример тому представлен музыкальной культурой Анголы. В конце XVIII — начале XIX вв. в Анголу попадают музыкальные инструменты из Бразилии, где их изготавливают рабы из Анголы. В свою очередь, в Бразилии появляются изображения музыкальных инструментов ангольских рабов, сделанные художниками Ж. Дебретом, Й. Ругендасом, Л. Чемберленом и Т. Эвбанком. Сведения об ангольской музыке содержатся также в работах А. Родригеса Ферейры, который путешествовал по северной Бразилии в 1673—1692 гг.⁴³ С проникновением ислама у многих народов Тропической Африки получили распространение

арабские струнные музыкальные инструменты и заимствованная у арабов манера пения⁴⁴. До завоевания независимости в состав церемониального королевского ансамбля государств бариба в Бенине входили такие инструменты арабского происхождения, как литавры.

Ансамбль составляли шестнадцать труб какаки длиной от двух с половиной до четырех с четвертью метров и четыре литавры, на которых играли профессиональные музыканты из каст исполнителей народности хауса. Кроме того, в дни мусульманских праздников и еженедельно по пятницам с хвалебными песнопениями в честь правителя выступали певцы, сопровождавшие пение игрой на однострунной скрипке, и оркестры в составе четырех труб какаки и четырех барабанов. Последние были представлены двумя разновидностями цилиндрической формы и двумя — с корпусами в форме песочных часов.

В то же время во многих странах Тропической Африки до наших дней сохраняются древние традиции, продолжают широко использоваться архаические типы инструментов, из которых выделяются струнно-ударные и идиофоны. У народности хуту в Бурунди применяется музыкальный лук умудули или умунахи с резонатором из бутылочной тыквы. Погремушка икинюгури из бутылочной тыквы остается сакральным инструментом в традиционных обрядах культов духов Льянгомбе. Сигнальным инструментом служит идиофон амайуги, который подвешивают на шею собакам. В танцевальных формах получила распространение трещотка инзогера, прикрепляющаяся к щиколоткам танцовщиков инторе и имбийно. Как сольный и ансамблевый инструмент используется распространенный также в Конго и Руанде ламеллафон икембе с одиннадцатью-тринадцатью металлическими язычками⁴⁵.

Получают развитие средневековые вокальные и хоровые традиции. Основу ладовой органи-



Циклическая диаграмма процесса взаимодействия 4-х основных сфер звуковой картины мира (ЗКМ) архаической и традиционной культуры

низации вокальной музыки Бурунди составляет пентатоника, вариантами которой являются гекса- и гептатонные звукоряды. Распространение пентатоники указывает на воздействие музыкальных традиций бантуязычных народностей⁴⁶. В хоровом пении нередко используются эффекты голосового гудения и приемы остинато, а также гокетная техника. Женщины сопровождают танцы игрой на губах, при которой применяют технику вибрато и дуют с шумом на сложенные перед ртом и служащие резонатором руки. В вокальной музыке племени тва используется также прием йодлирования и движение параллельными квартами и квинтами, что свидетельствует о влиянии музыки пигмеев. В пении народности тутси ярко выражены арабские влияния — гетерофонная полифония, мелизматика, употребление хроматизмов.

Итак, благодаря выделению вышеперечисленных сфер и областей звуковой и музыкальной культуры в традиционной практике народов Азии и Африки становится более понятной и роль звука и музыки в культурной деятельности.

В то же время сфера ЗКМ «культурофония» в архаической и традиционной культуре может быть дополнена новыми составляющими. Среди них архаические и традиционные представления народов мира о ценности звука и звучания для отдельной человеческой жизни или для жизни племени (этноса, государства), для проводимого обряда или для мироздания в целом — условно область «аксиофония». Проявляется она в философской убежденности в наличии высшего смысла звука и звучания как проявления высшей мудрости (условно «фонософия»), представлении о сотворении мира из звука (условно «фоноургия»), трактовке звуковых вибраций и звучаний в природе и выявлении истоков звука и звучания (условно «фоногония»). Поиск доказательств в этой области должен опираться, прежде всего, на исследование архаической и традиционной терминологии и архаизмов в языках. Заслуживают вни-

мания попытки научного исследования языковых источников звука и звучания (условно — «лингвофония»). В настоящее время сделано также многое в изучении названий («имен») звуков и звучаний в мировоззренческих системах народов Азии и Африки (условно — «фононимика») ⁴⁷. Предпринимается историко-культурная реконструкция архаических звучаний по данным археологических памятников и древним текстам (условно — «палеофония») ⁴⁸.

Очевидно, что развитие данных направлений — дело ближайшего будущего. Только изучение всего комплекса представлений о роли звука, звучания и музыки в человеческой деятельности с учетом культурного контекста — причем на самых разных стадиях развития человечества — может дать конкретные результаты.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ближний и Средний Восток, Южная и Юго-Восточная Азия, Дальний Восток, Северная, Средняя и Центральная Азия, Тропическая Африка, Северная, Центральная и Южная Америка, Австралия и Океания.

² См.: Turnbull C. M. Pygmy Music and Ceremonial // Man. — 1965. — Fasc. 4, № 31. — P. 23—24.

³ См.: Tracey A. The Original African Mbira? // African Music. — 1972. — Fasc. 5, № 2. — P. 85—91.

⁴ См.: Tucker A. N. Children's Games and Songs in the Southern Sudan // Journal of the Royal Anthropological Institute. — 1933. — № 301. — P. 165—187.

⁵ Близкий по смыслу термин — «фоносфера» — был предложен по отношению ко всему комплексу звучаний и музыки в современной культуре отечественным исследователем М. Е. Таракановым. См.: Тараканов М. Е. Звуковая среда современности // Из личных архивов профессоров Московской консерватории: науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. — М., 2002. — Сб. 42. — С. 73—84. Еще один неологизм — «мелосфера» — был введен в музыковедческий обиход И. И. Земцовским. Данное понятие, по нашему мнению, может быть применимо не к архаическим и древним культурам, но к более поздним стадиям формирования музыкальной (в том числе традиционной) культуры — периодам Средневековья, Нового и Новейшего времени, так как подразумевает наличие развитого музыкального (мелодического, песенного) мышления. См.: Zemtsovsky I. An Attempt at a Synthetic Paradigm // Ethnomusicology. — 1997. — Vol. 41, № 2. — P. 185—205.

⁶ Под «современным обществом» в данном случае понимается эпоха Нового и Новейшего времени, в которую цивилизованный человек получает информацию о мире на 98 % с помощью зрения.

⁷ Для передачи данных особенностей архаического и традиционного мышления исследователем музыкальных традиций центральноамериканских индейцев А. Д. Касересом в противовес распространенному понятию «мировоззрение» был предложен термин «мирослышание». См.: Касерес А. Д. Ин шочитль, ин куикатль: галлюциногены и музыка в мышлении индейцев Центральной Америки [Электронный ресурс]: док. дис. — Блумингтон: Университет Индианы, 1984. — С. 117—119. — На англ. яз. — Режим доступа: <http://www.csp.org/chrestomathy>.

⁸ См.: Юнусова В. Н. Музыка в военно-политической доктрине государства. Исторический опыт // Бизнес и политика в России: актуальные проблемы и перспективы: матер. межвуз. науч. конф. — М.: ИБП, 2002. — С. 52—59.

⁹ Назовем здесь обозначения основных групп (азрофоны, хордофоны, мембранофоны, идиофоны) и подгрупп (литофоны, металлофоны, ксилофоны, вибратофоны) и другого музыкального инструментария, методов музыкальной композиции (додекафония), видов музыки (симфония) и многоголосия (гомофония, гетерофония, полифония), музыкальных жанров (симфония) и песнопений (антифон) и др.

¹⁰ Во время ритуальных танцев исполнители входят в состояние животного, как бы превращаются в него. Этот феномен носит название ликантропии.

¹¹ См.: Besmer F. E. Horses, Musicians and Gods: the Hausa Cult of Possession-Trance. — Zaria, 1983.

¹² Аналогичным образом в племенах пигмеев баако в лесных районах на севере Республики Конго особо ценятся танцы, способствующие более успешной охоте. Такие танцы пользуются спросом у соседних племен и в Центрально-Африканской Республике, что позволяет музыкантам баако заниматься обучением представителей других народностей на ус-

ловиях товарного обмена. См.: Turnbull C.M. Pygmy Music and Ceremonial // *Man*. — 1965. — Fasc. 4, № 31. — P. 23—24.

¹³ См.: Rouget G. Court Songs and Traditional History in the Ancient Kingdoms of Porto-Novo and Abomey // *Essays on Music and History in Africa* / ed. K. P. Wachsmann. — Evanston, 1971. — № 40. — P. 27—64.

¹⁴ Bebey F. Traditional Music in Upper Volta // *Balafon*. — 1981. — № 1. — P. 22—27.

¹⁵ В 1512 году проведение арейто было запрещено колониальной администрацией. См.: Diaz Ayala C. *Musica cubana del areyto a la nueva trova*. — San Juan, 1981.

¹⁶ Необходимое условие этой и подобных систем — «прислушиваться» к себе (т.е. к пульсу, дыханию и другим звучаниям организма).

¹⁷ Характерно, что ряд песен, используемых в данном обряде, поется также в качестве трудовых и колыбельных, но в более медленном темпе. См.: Hornbostel E. M. von. *African Negro Music* // *Africa*. — 1928. — № 1. — P. 30—62.

¹⁸ Определение дано условно, в каждом конкретном случае в качестве ведущих могли выступать как рядовые, так и специально подготовленные для этих целей соплеменники.

¹⁹ См.: Kimberlin C. T. *The Music of Ethiopia* // *Musics of Many Cultures: an Introduction* / ed. E. May. — Berkeley, 1980. — P. 232—252; Lulseged E. Social, Economic and Political Discontent in Ethiopia as Reflected in Contemporary Amharic Songs (mid 1950s — mid 1970s) // *Journal of Ethiopian Studies*. — 1994. — Fasc. 27, № 2. — P. 21—43; Shelemay K. K., Jeffery P. *Ethiopian Christian Liturgical Chant: an Anthology*. — Madison: WI, 1994—1997.

²⁰ Bertho J. *Instruments de musique des rois de Nikki au Dohomey* // *Notes africaines* [Dakar]. — 1951. — № 52. — P. 99—101.

²¹ См.: Cruz C. Da. *Les instruments de musique dans le Bas-Dahomey* // *Etudes dahomeennes*. — 1954. — № 12. — P. 1—79.

²² См.: Norborg A. A. *Handbook of Musical and Other Sound Producing Instruments from Namibia and Botswana*. — Stockholm, 1987.

²³ См.: Ballantine C. *The Polyrythmic Foundation of Tswana Pipe Melody* // *African Music*. — 1965. — Fasc. 3, № 4. — P. 52—68.

²⁴ См.: Brandel R. *The Music of Central Africa: an Ethnomusicological Study*. — The Hague, 1961.

²⁵ См.: Nzewi M. *Folk Music in Nigeria: a Communion* // *African Music*. — 1980. — Fasc. 6, № 1. — P. 6—21.

²⁶ См.: Элиаде М. *Шаманизм*. — М., 2004.

²⁷ У ряда племен, в том числе в Северной Азии, она дополняется убежденностью в том, что песни даются людям во сне.

²⁸ См.: Bertho J. *Instruments de musique des rois de Nikki au Dohomey* // *Notes africaines* [Dakar]. — 1951. — № 52. — P. 99—101; Cruz C. Da. *Les instruments de musique dans le Bas-Dahomey* // *Etudes dahomeennes*. — 1954. — № 12. — P. 1—79.

²⁹ См.: Nketia J. H. K. *Folk Songs of Ghana*. — Legon, 1963.

³⁰ См.: Kirby P. R. *The Gora and its Bantu Successors: a Study in South African Native Music* // *Bantu Studies*. — 1931. — P. 69—89; Brearley J. *Music and Musicians of the Kalahari* // *Botswana Notes and Records*. — 1988. — № 20. — P. 77—90.

³¹ Мифология и наука тем самым подкрепляли, поддерживали практическую сторону культурной жизни народов. Пони-

мание устройства Вселенной на ранних стадиях развития человечества было необходимо, прежде всего, для расширения сферы межкультурной деятельности.

³² В западноевропейской музыке эпохи Барокко и Просвещения находят опосредованное выражение сложившиеся в эпоху Нового и Новейшего времени представления астрономии об устройстве Вселенной, наличии в ней галактик, планетарных, Солнечной системы, звезд, туманностей, комет и т.д. То же касается, например, и достижений физики, гораздо позднее входящих в качестве осознанных приемов в звуковую и музыкальную практику западной культуры. Представления о вакууме, плазме и газах, пыли и твердых частицах, фотоне и фононе, излучении и свечении, горении и движении, трении и вибрации в звуковой стороне первобытных культур присутствуют на интуитивном уровне и объясняются также, в первую очередь, мифологическим сознанием и вытекающими из него потребностями. Своеобразное же осознанное моделирование этих физических процессов и состояний происходит с помощью различных композиторских техник в музыке XX в.

³³ Данный тип действия не был случайным в сфере культурной деятельности региона. Именно на Ближнем и Среднем Востоке в тесной связи с практикой развивались астрономические знания. Столь необходимая торговцам и мореходам ориентация в земном пространстве осуществлялась, в том числе, и с помощью различного образом зафиксированных карт звездного неба.

³⁴ О становлении традиционной инструментальной музыки в культуре см.: Мацневский И. В. *Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Общетеоретические проблемы: дис. ... док. искусствоведения*. — Киев, 1990.

³⁵ См.: Nketia J. H. K. *African Music in Ghana*. — Evanston, 1963.

³⁶ См.: Kubik G. *Muxima Ngola: Veränderungen und Strömungen in den Musikkulturen Angolas im 20. Jahrhundert* // *Populare Musik in Afrika* / ed. V. Erlmann. — Berlin, 1991. — P. 201—271.

³⁷ См.: Brandel R. *The Music of Central Africa: an Ethnomusicological Study*. — The Hague, 1961.

³⁸ См.: Titinga P. *La poésie des griots*. — Paris, 1982; 2/1983; Jones A.M. *Studies in African Music*. — London, 1959; Nketia J. H. K. *African Music in Ghana*. — Evanston, 1963.

³⁹ Район охватывает центральные, южные, восточные и юго-западные районы страны. В целом музыкальные традиции многих народностей района (таких, как болон, вала или дагаари диула, вигье или виемо, дегха, дороси, дьян, кусаси или кусаад, набе, натиоро, пана, радоро или кратого, самбла, сиаму, сисала, тусья или туссиан, тьефо и турка) близки традициям народов Ганы.

⁴⁰ Запад и северо-запад страны, культуры народностей само, биса, бобо, дьюла, бобо-дьюла и марка.

⁴¹ Северная часть страны, народности белла, туареги, сонгай (сонгей), фулани (фула).

⁴² См.: Bebey F. *Traditional Music in Upper Volta* // *Balafon*. — 1981. — № 1. — P. 22—27.

⁴³ О влияниях африканской музыки на американскую культуру см.: Waterman R. A. *African Influence on the Music of the Americas* // *Acculturation in the Americas* / ed. S. Tax. — Chicago, 1952. — P. 207—218.

⁴⁴ Более подробно о взаимодействии арабской и африканской музыкальных культур см.: Anderson L. *The Interrelation of*

African and Arab Musics: Some Preliminary Considerations // Essays on Music and History in Africa / ed. K. P. Wachsmann. — Evanston, 1971. — № 40. — P. 143—169; Euba A. Islamic Musical Culture among the Yoruba: a Preliminary Survey // Essays on Music and History in Africa / ed. K. Wachsmann. — Evanston, 1971. — № 40. — P. 171—181.

⁴⁵ См.: Jacquemin J.-P., Trillo R. and Sezirahigha J. Rwanda & Burundi, World Music // The Rough Guide. — London, 1999. — № 1. — P. 608—612.

⁴⁶ Временем их распространения являются XV—XVII вв.

⁴⁷ В связи с этим заслуживают внимания как специальные исследования, так и приложения-тезаурусы к научным

трудам по традиционной музыке народов мира. См., например: Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: сб. науч. тр. МГДОЛК им. П.И. Чайковского. — М., 1990; Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири / РАН. — М.: Восточная литература, 2002.

⁴⁸ См.: Hickmann E. Terminology, Problems, Goals of Archaeomusicology // Progress Reports in Ethnomusicology. — 1983—1984. — Fasc. 10, № 3. — P. 1—9.

Алпатова Ангелина Сергеевна

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры философии и культурологии
Московского института бизнеса и политики



Е. В. ФЕРАПОНТОВА

*Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского*

УДК 78.071.1

К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Я. КСЕНАКИСА

ЯННИС КСЕНАКИС — ЛИНИЯ ЖИЗНИ

Композитор и музыкальный теоретик, архитектор и математик, автор и разработчик ряда новых идей в композиции, соединяющих абстрактную логику математики, пространственные принципы архитектуры и музыкальную образность, борец за свободу и общественный деятель, философ — все это ипостаси одного единственного человека, Янниса Ксенакиса.

Имя Ксенакиса одновременно пугает и завораживает. Сложные математические расчеты композитора-архитектора страшат своей неприступностью. Что стоит за сухим математическим расчетом? Согласно высказываниям самого композитора, корни его стохастического метода (от греч. *стохастис* — загадка)¹ следует искать в трудах древнегреческих философов. «Я изучал литературу и античную философию, читал в оригинале Платона — по крайней мере, пытался читать. У него — синтез, или лучше сказать, безграничность культур; все находится рядом — архитектура, поэзия с ритмикой, музыка с числами и пифагорейской традицией ...»².

Таким образом, стохастический метод представляется лишь частью глобальной концепции Творчества, предполагающей безграничность культурного пространства. Возможности Ксенакиса как участника этого творческого процесса, учитывая его инженерное образование и композиторские амбиции, были уникальны.

Однако Ксенакис не сразу почувствовал в себе потенциал к осуществлению такой грандиозной идеи. До приезда в Париж его занятия архитектурой в Афинском политехническом институте были, по его собственным словам, скорее, формальными, «для корочки». С другой стороны, он был еще далек и от профессиональной композиторской деятельности. Только после встречи с Мессианом и Ле Корбюзье, которые были, каждый в своей области, генераторами инновационных идей, Ксенакис обнаружил точ-

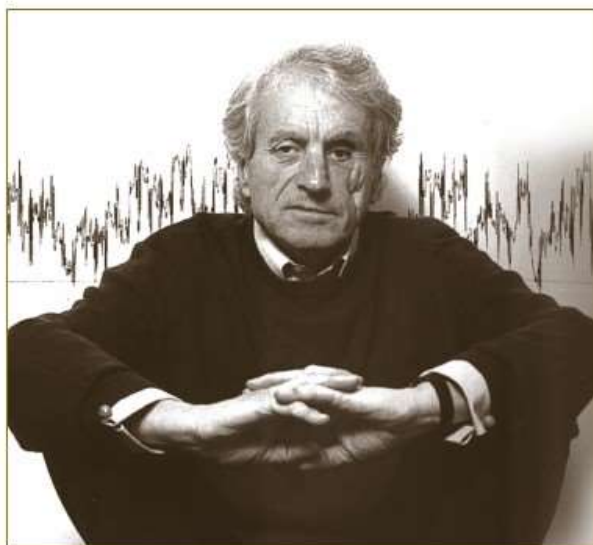
ки соприкосновения музыки и архитектуры, которыми он до сих пор занимался автономно. Оказавшись на гребне самых современных тенденций, как в музыке, так и в архитектуре, Ксенакис смог осуществить желанный Синтез. Благодаря этому он занял свое особое место не только в авангарде, но и, возможно, во всей истории музыки. Истинный смысл такого синтеза оказывается гораздо глубже, чем его реализация в конкретных музыкальных, мультимедийных или архитектурных проектах. Суть его в том, что все существующее в мире подчиняется одним и тем же природным законам, будь то произведение искусства или высокотехнологичный прибор. Разница только во внешнем их проявлении, что, по мнению композитора, не самое важное: «<...> Настоящая действительность — эстетическая и пластическая — гораздо богаче. Это многоярусная пирамида, которая заканчивается очень высоко, на территории ядерной физики»³.

Ксенакис вышел далеко за рамки собственно композиторского творчества. В своих рассуждениях он свободно переходит от музыки к архитектуре, от психологии к физике... Его самоопределение как философа обусловило и тот широчайший круг деятельности, в который он был вовлечен до самых последних дней жизни.

* * *

Яннис Ксенакис родился 29 мая 1922 года в городе Браила в Румынии. Его родители — Клеархос Ксенакис и Фотини Павлоу⁴. Он был старшим из трех братьев. Братья Ксенакиса — Космас и Джейсон — тоже посвятили себя творческим профессиям: Космас стал живописцем, а Джейсон — философом.

Раннее детство будущий композитор провел на Дунае, где близко познакомился с венгерским фольклором. Там же сильное впечатление на него произ-



Янис Ксенакис

вело православное богослужение. Отец Ксенакиса работал директором Английской экспортной фирмы. Мать неплохо владела французским и немецким языками, была хорошей пианисткой и всячески поощряла занятия сына музыкой. Она умерла, когда Ксенакису исполнилось всего пять лет.

В 1932 году семья оставила Румынию и переехала в Грецию, где Я. Ксенакис получил среднее образование в частном колледже на острове Спетсе. В дополнение к изучению математики, греческой и иностранной литературы, он знакомился с музыкой классиков и романтиков. Спустя шесть лет Ксенакис уехал в Афины, где начал готовиться к вступительным экзаменам в Политехнический институт, а также брать частные уроки по анализу, гармонии и контрапункту у А. Кундурова (друга А. Глазунова).

Ксенакис поступил в Афинский политехнический институт с намерением стать инженером. Однако институт закрылся в первый же день занятий, так как группы Муссолини вторглись в Грецию. Этот день — 28 октября 1940 года — навсегда вошел в историю национально-освободительного движения Греции. Ее свободолюбивый народ ответил «Охи!» — «Нет!» на ультимативное требование фашистской Италии о капитуляции. Это ввергло страну во вторую мировую войну, которая уже год полыхала в Европе. Ксенакис, как и весь народ Греции, начал жить по страшным законам военного времени. Военные действия закончились только весной 1941 года победой греческой армии. Но страна недолго праздновала победу

над Италией — 6 апреля 1941 года началась гитлеровская агрессия. Силы были неравными, и армия Греции капитулировала. Борьба греческого народа за свою независимость вступила в новую стадию, связанную с деятельностью греческого Сопротивления.

В 1941 году Ксенакис стал секретарем группы сопротивления в Политехническом институте. В течение пяти лет он принимал участие в вооруженной борьбе за независимость Греции: сначала в партии правого крыла, позже на стороне коммунистов. Политическая обстановка в Греции была очень сложной. Произошло столкновение политических интересов внутри страны между сторонниками монархии, которую поддерживали британцы, и коммунистической партией. Британское правительство было заинтересовано в том, чтобы не допустить распространения на Балканы влияния Советского Союза, поэтому в октябре 1943 года в Греции, в условиях еще продолжавшейся оккупации, началась настоящая гражданская война. Ксенакис присоединился к студенческому батальону ELAS (Национальная Популярная Армия) и стал командующим частью «Лорд Байрон». Первого января 1945 года Ксенакис в одном из боев получил серьезное лицевое ранение, лишившись глаза (поэтому впоследствии его фотографировали только справа). Его сочли мертвым, и только спустя некоторое время его нашел отец и отвез в больницу, где Ксенакис перенес несколько операций. Весной 1945 года он возвратился в Политехнический институт, не прекращая, при этом, свою политическую деятельность, за которую несколько раз был арестован. В феврале следующего года, несмотря на полулегальное существование, он сдал выпускные экзамены в Политехническом институте и защитил дипломную работу по теме «Железобетон».

В сентябре 1947 года отец Ксенакиса сумел получить для него фальшивый паспорт, и под именем Константина Кастроуниса, Ксенакис покидает Афины. Сначала он планировал отправиться в Соединенные Штаты, но потом решил поехать в Париж, где остался навсегда. В Греции в это время был объявлен смертный приговор для политических террористов. Приговор заочно вынесли и самому Ксенакису. Его отца и брата арестовали.

Уже в первые годы пребывания во Франции в жизни Ксенакиса произошли три судьбоносные для него встречи. Первая из них — с архитектором Ле Корбюзье — свершилась в декабре 1947 года в Париже. Ле Корбюзье пригласил Ксенакиса для работы в студии в качестве инженера по

рекомендации своего друга, архитектора Г. Кандилиса. В лаборатории Ле Корбюзье Ксенакис проработал с 1947 по 1959 годы. Однако он не оставил своих музыкальных притязаний. В течение трех лет, с 1949 по 1952, он написал двадцать четыре произведения, главным образом, для фортепиано соло и голоса в сопровождении фортепиано, а также предпринял несколько попыток брать уроки у различных композиторов.

Ксенакис познакомился с Онеггером, Мийо и Мессианом, однако ни один из них не понял его индивидуальности. Занятия с Онеггером не дали Ксенакису желаемого результата. Много лет спустя композитор вспоминал слова Онеггера о том, что принесенное ему сочинение Ксенакиса «нельзя считать музыкой, за исключением разве что первых трех тактов». Он также обратился к Н. Буланже, которая сказала, что «слишком стара» для изучения с ним основ гармонии и контрапункта. Наконец, судьба свела Ксенакиса с Мессианом, у которого он прослушал курс музыкальной эстетики в Парижской консерватории. Уроки продолжались в течение 1952 г. и менее регулярно — в 1953 году.

В 1950 году произошла третья судьбоносная для Ксенакиса встреча — с писательницей Франсуазой Гаргуаль, которая позже (3 декабря 1953 года) стала его женой и творческим союзником. 16 мая 1956 года у них родилась дочь Макки (Mâkhi Zyïa).

Одним из самых громких архитектурных проектов, осуществленных Ксенакисом в студии Ле Корбюзье, был павильон фирмы «Филипс» на Всемирной выставке «ЭКСПО-58» в Брюсселе в 1958 году. По предложению этой крупнейшей электротехнической фирмы Ле Корбюзье создал «Электронную поэму», ставшую сенсацией. Музыка написана Э. Варезом, а проектирование павильона Ле Корбюзье поручил Ксенакису. Международная комиссия присудила авторам сооружения первую премию. Мы не будем подробно останавливаться на столь широко известном факте биографии Ксенакиса. Заметим лишь, что в связи с названным проектом между Ксенакисом и Ле Корбюзье возникли первые трения: архитектор отказался предоставлять авторство павильона Ксенакису. Композитор покинул студию 1 сентября 1959 года. Однако это не означало для него полного разрыва с архитектурой. Некоторое время Ксенакис работал для одного французского инженера. По словам композитора, возможность работать дома была очень важна для него в тот

момент, так как он мог совмещать работу над архитектурными проектами и занятия музыкой.

Первым опубликованным (впоследствии) сочинением Ксенакиса стало «Tripli Zyïa» (1952) (*tripli* — трио, *Zyïa* — второе имя дочери композитора) — трио для флейты, сопрано и фортепиано, начальные строки которого гласят: «на этих землях рождаются молодые храбрцы ...». Текст, написанный самим композитором на основе греческого фольклора, призывал к свободе, что не случайно, так как это были первые годы вынужденного пребывания Ксенакиса в Париже и сложная политическая ситуация в Греции его очень волновала. Существует несколько версий сочинения. Партитура для меццо-сопрано, шести теноров (или мужского хора), флейты и фортепиано впервые опубликована для запоздалой премьеры в 1994 году. Пьеса, несмотря на смешение стилистических элементов — греческих тетрахордов, хроматических кластеров, романтической виртуозности, стала определенным и очень важным этапом в исканиях композитора. В это время Ксенакис написал еще два небольших вокальных произведения, одно из которых — «La colombe de la paix» (голубь мира) для хора — было удостоено приза на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Бухаресте (1953).

Наконец, композитором был задуман триптих для хора и оркестра под названием «Anastenaria». Идея этого триптиха связана с ритуалом Диониса. Первая часть (для смешанного хора и оркестра) носила название «La procession vers les eaux claires» (процессия к чистым водам), вторая часть (для оркестра) именовалась «Le Sacrifice» (жертва). Последней части триптиха — «Metastaseis» (*meta* — за гранью, *stasis* — неподвижность) — суждено было произвести ошеломляющее впечатление и сделать молодого композитора одной из самых известных и значительных фигур послевоенного музыкального авангарда. «Metastaseis» зажил собственной концертной жизнью, и первоначальный замысел триптиха распался. Премьера состоялась 15 октября 1955 года в рамках Донауэшингенского фестиваля.

Ксенакис начал посещать первые концерты группы GRMC (Groupe de recherche de musique concrète, позже — GRM) — электроакустической студии, основанной П. Шеффером, и попытался присоединиться к Группе, но напрасно. В 1955 году он повторил свою попытку. На этот раз он был принят и остался в GRM до 1962 года. Первые электроакустические произведения Ксенакиса в составе Группы: «Diamorphoses» (непрерыв-

ный — дискретный, два аспекта бытия) (1957) и «Concret PH» (1958)⁵. В 1959 году композитор создал еще одну электроакустическую работу — «Analogique B» (аналогии; как пара к «Analogique A» для девяти струнных инструментов, 1958) сначала в монофонической версии в студии Г. Шерхена в Гравезано, где и состоялась премьера, и позже в стерео-версии, осуществленной в студии GRM в Париже.

В июле этого же года, по рекомендации Г. Шерхена, вышла в свет статья Ксенакиса «Кризис сериальной музыки» в журнале «Gravesaner Blätter». Вслед за первой публикацией последовали и другие. Все они были посвящены описанию стохастического метода сочинения музыки на примере новых опусов композитора. Позже эти статьи вошли в книгу Ксенакиса «Формализованная музыка».

Г. Шерхен был одним из тех, кто помог Ксенакису в самом начале творческого пути. Он не только давал ему уроки композиции, способствовал публикации первой статьи Ксенакиса в «Gravesaner Blätter», но и дирижировал многими премьерами сочинений молодого композитора. В пятидесятые годы Г. Шерхен представил публике «Pithoprakta» (действие через вероятность) для 46-ти струнных (Фестиваль «Musica Viva», Мюнхен, 1957), «Achoirgipsis» (звуки реактивных самолетов) для струнного оркестра (Буэнос-Айрес, 1958), «Analogiques A/B» (Фестиваль в Гравезано, 1959).

Шестидесятые годы стали временем формирования вокального языка композитора. Отчетливо проявились основные жанровые сферы вокального творчества: хоровая музыка (*a cappella* и в сопровождении оркестра), сценическая музыка (музыкальная трагедия). При всем своем разнообразии вокальные произведения Ксенакиса представляются не рядом отдельных опусов, а частицами единой художественной концепции. Эта концепция — возрождение античной музыкальной традиции.

К 1962 году — времени создания его первой значительной вокальной композиции «Polla ta dhina» для детского хора на текст Софокла⁶, Ксенакис уже был состоявшимся композитором, одной из центральных фигур европейского авангарда. «Polla ta dhina» не только открыла абсолютно новую страницу творчества Ксенакиса, но совершила подлинную революцию в его композиторском стиле.

Наиболее ярко идея возрождения античности реализовалась в сценических произведениях Ксенакиса — музыкальных трагедиях для хора и ор-

кестра: «Просительницы» (по трагедии Эсхила, 1964), «Орестея» (по трилогии Эсхила, 1965—1966), «Медея» (на текст Сенеки, 1967) и «Вакханки» (по трагедии Еврипида, 1993). Самые значительные из них — «Орестея» и «Медея» — созданы именно в шестидесятые годы.

В 1961 году состоялось знакомство Ксенакиса с музыкальной культурой Японии, которое оказалось чрезвычайно плодотворным для творчества композитора. Ксенакис принял участие в фестивале «Западно-Восточное Столкновение Музыка» в Токио (17—23 апреля, 1961). Там он познакомился с Ю. Такахашаи (он станет одним из наиболее преданных исполнителей его музыки), Т. Такемицу и С. Озава. Ю. Такахашаи вскоре впервые представил публике сочинение для фортепиано соло «Негта» (эмбрион, микроб) (Токио, 2 февраля, 1962). Японская тема имела продолжение: в 1969 году на Всемирной выставке в Осаке была исполнена «Hibiki Hana Ma» — электроакустическая пьеса с восемью треками и использованием во время исполнения лазерных лучей. Ксенакис заметил, что лучи чистого света несколько подобны непрерывному звуку, световые вспышки в некотором смысле соответствуют пиццикато струнных, тогда как лазерные лучи — глиссандо.

Ксенакис также обратился к традициям японского театра Кабуки, развивая идею возрождения античного театра в своей вокальной музыке. По мнению композитора, именно в нем сохранился полный синтез искусств, свойственный и древнегреческому театру.

Для того чтобы стимулировать исследования в области музыкальной теории и композиции, Ксенакис основал в 1966 году в Париже Центр математики и автоматизации музыки (СЕМАМу) и стал его бессменным директором. В этом центре находится знаменитый компьютер Ксенакиса — URIC. Деятельность Центра была ясно сформулирована в двух направлениях: с одной стороны, педагогика, с теоретическим обучением и семинарами, с другой стороны, — исследование, теоретическое и практическое. Центр существует и по сей день.

После основания Центра Ксенакис предпринял кругосветное путешествие, в котором давал концерты, читал лекции и устраивал мастер-классы для композиторов и исполнителей. В течение пяти лет (по несколько месяцев каждый год) он преподавал в одном из университетов США.

Ярким событием 1967 года стало музыкальное, световое и скульптурное оформление Ксенакисом французского павильона на выставке «ЭКСПО-67» в Монреале. На основе этого архитектурного

проекта Ксенакис создал сочинение «Политоп для французского павильона» (от греч. *поли* — многочисленный и *топос* — место, угол, территория). Всего Ксенакис создал три сочинения с подобным названием. В 1972 году он сделал архитектурное и звуковое оформление павильона в Париже, написав затем произведение «Политоп де Клуни». В 1978 году композитор проделал аналогичную работу, на этот раз для Греции — «Политоп в Микенах». Последняя его работа как архитектора и композитора — «Диатоп для инаугурации» в Центре Ж. Помпиду в Париже, спроектированном в 1978 году.

В 1962 году Ксенакис нашел специальный алгоритм сочинения музыки с помощью компьютера — алгоритм ST, записанный на программном языке Фортан. Алгоритм ST — это разработка фундаментальных стадий музыкальной работы. Композитор убедил IBM Франции дать ему возможность пользоваться их 7090 компьютерами для управления этой программой. С помощью данного алгоритма в 1962 году Ксенакис создал целую группу сочинений: «ST/48-1» для оркестра, «ST/10-1» для ансамбля, «Amorsima-Morsima» (ST/10-2) для ансамбля, «ST/4-1» для струнного квартета, «Morsima-Amorsima» для четырех инструментов, «Atrées» (ST/10-3) для ансамбля.

В конце 60-х Ксенакис обратился к новому для себя жанру — балету. На Руайанском фестивале 2 апреля 1969 года П. Бортолуцци исполнил хореографический номер на музыку «Nomos Alpha» в постановке М. Бежара, которую Ксенакис нашел очень пластичной. А в июне состоялась премьера первого балета Ксенакиса — «Kgaanerg» (закончить, выполнить) на открытии Национального Центра Искусств в Оттаве (хореограф — Р. Пети).

В этом десятилетии Ксенакис принял участие в нескольких кино-проектах. В мае 1960 года на Каннском фестивале был представлен короткометражный фильм Э. Фулчигни «Восток — Запад», курируемый ЮНЕСКО, для которого Ксенакис написал электроакустическую музыку под тем же названием. Небольшую инструментальную пьесу композитор сочинил для короткометражного фильма о живописце В. Вазарели (режиссеры П. Кассовитс и Е. Сзабо). Наконец, в 1961 году Ксенакис написал музыку для анимационного короткометражного фильма П. Калмера «Forme rouge»⁷.

В шестидесятые годы были впервые исполнены: «Stratégie» (стратегия) для 82-х инструментов, разделенных на два оркестра (1962), «Bohor» (название восходит к сюжету средневекового вокаль-

ного цикла о храбром рыцаре «Бохор изгнанник») — электроакустическая пьеса (1962), «Eonta» (будучи, бытие) для фортепиано, двух труб и трех тромбонеров (1963), «Terretektorh» (конструирование действием) для оркестра (1965—66), «Akrata» (чистый, неограниченный) для шестнадцати духовых (1965), «Nuïts» (ночи) для двенадцатиголосного хора (1968), «Nomos gamma» (*nomos* — закон, правило, *gamma* — буква греческого алфавита; специфическая мелодия или модус) для большого инструментального ансамбля (1969), «Anaktoria» (прекрасна, как дворец; имя любовницы Сафо) для восьми инструментов (1969), «Persephassa» (от *Персеполь* — древний город в Иране) для шести ударных (1969).

В мае 1965 года Ксенакис получил французское подданство благодаря помощи Ж. Помпиду и Ж. Орика. Параллельно с композицией, Ксенакис продолжает заниматься педагогической деятельностью: в августе того же года он дает уроки и читает лекции в латино-американском центре музыкальных исследований «Торквато ди Телья» в Буэнос-Айресе (директор А. Хинастер).

С 25 по 31 октября 1968 года в Париже прошли первые Дни Современной Музыки. Каждый из четырех дней посвящен творчеству одного композитора: Вареза, Ксенакиса, Берлио, Ари. 26 октября был «Днем Ксенакиса». Прошли дебаты и интервью вокруг СЕМАМу. Были исполнены произведения: «Hiketides», «Nomos Alpha», «Analogiques A/B», «Eonta», «Metastaseis», «Bohor», «Polla ta dhina», «St/48-1» и «Nuïts».

Семидесятые годы — время расцвета творческой деятельности Ксенакиса во всех областях. Это десятилетие насыщено премьерными новыми сочинениями, юбилейными торжествами в связи с 50-летием композитора, публикациями новых статей и книг (издана книга «Музыка. Архитектура»), педагогической и научной деятельностью (защита докторской диссертации). Оно стало знаковым и в его личной судьбе: в ноябре 1974 года Ксенакис возвратился в Грецию после падения колониального режима. Друг композитора М. Флёре так вспоминает это триумфальное возвращение: «Были люди, которые переходили улицу, чтобы экспансивно пожать руку их герою, промолвив несколько слов приветствия, но главным образом просто молчали, потому что было невозможно выразить словами их чувства. Невысокая пожилая женщина протиснулась через толпу только для того, чтобы чрезвычайно мягко прикоснуться к трагическому шраму Ксенакиса, как если бы она ласкала икону. <...>. Я знаю наверняка, что Ксе-

накис нисколько не ожидал, что будет приглашен, принят и понят до такой степени»⁸.

Юбилейным мероприятиям 1972 года предшествовал целый ряд премьер. На Руайанском фестивале впервые прозвучали «Charisma» (обаяние) для кларнета и виолончели, «Synaphaï» (связи) для фортепиано с оркестром. На фестивале в Люцерне состоялась премьера «Arouga» (земля Гомера, звуковая текстура земли) для двенадцати струнных. Музыкальный мир познакомился с одним из самых интересных сочинений Ксенакиса — «Persepolis» (Персеполь). Произошло это событие на Фестивале Искусств Шираза (Иран) на руинах дворца Дариуса. В рамках Лондонского Баховского фестиваля впервые прозвучала «Linaia-Agon» для валторны, тромбона и тубы⁹. Были организованы два монографических концерта Ксенакиса. Первый из них состоялся в Музее американского искусства Уитни (Нью-Йорк), второй прошел в Театре де ля Виль (Париж).

К 70-м годам жанровая палитра творчества Ксенакиса была уже очень широка. И это дало повод М. Ги заказать Ксенакису оперу. Композитор не заинтересовался этим проектом, однако, в свою очередь, предложил создать автоматизированное, абстрактное зрелище со светом, лазерами и электронными вспышками. Им стал «Политоп де Клуни», премьера которого состоялась 13 октября 1972 года.

Ксенакис продолжал активно заниматься и научной работой. Он был избран почетным членом Британского Компьютерного Общества Искусств. В июле 1972 года Ксенакиса пригласили преподавать на Дармштадтских летних курсах¹⁰.

В середине семидесятых годов внимание всего мира новой музыки, казалось, было приковано к творчеству Ксенакиса. Целый ряд сочинений впервые увидели свет в это время. В Париже состоялась премьера «Erikhthon» (сила земли; Эрихфоний — один из первых аттических царей, рожденных землей Геей от семени Гефеста) для фортепиано с оркестром; в Лиссабоне был впервые исполнен один из самых значительных вокально-инструментальных опусов композитора — «Cendrées» (пепел); в июле в Хартфордском Университете (штат Коннектикут, США) состоялась премьера единственного сочинения Ксенакиса для органа — «Gmeoogh» (использовано искусственное слово. — Е.Ф.).

Была осуществлена ретроспектива произведений Ксенакиса на Бетховенском фестивале в Бонне, где прозвучало около тридцати сочинений, включая премьеру «Antikhthon» (анти-земля) для

оркестра. Сочинение «Antikhthon» первоначально задумано как музыка к балету Д. Баланчина, которую он заказал Ксенакису в 1969 году. Этому проекту не суждено было осуществиться, и произведение осталось в виде самостоятельной оркестровой партитуры.

В рамках Бетховенского фестиваля была также представлена выставка о композиторе, которая экспонировалась и в следующем году на Английском Баховском фестивале. Ксенакис получал большую поддержку в Великобритании, особенно со стороны Английского Баховского фестиваля, на котором состоялись многие премьеры композитора. И 1976 год не стал исключением: 2 мая впервые исполнена «Psappha» (от имени Сафо) для ударных, солист — С. Гульда.

Во второй половине семидесятых состоялись премьеры сочинений: «Noomena» для оркестра¹¹, «Evgyali» (открытое море, Медуза-Горгона) — пьеса для фортепиано, «N'Shima» (дыхание, дух) для двух меццо-сопрано и пяти инструментов, «Phlegra» (поле битвы, где сражались Титаны и новые боги Олимпа) для одиннадцати инструментов¹², «Theraps» (достижение, степень совести) для контрабаса соло (1976).

После «Theraps» Ксенакис обращается к другому необычному для себя инструменту — клавишину: в Кельне состоялась премьера пьесы «Khoai» (жертвы и клятвы богам ада) в исполнении Э. Хойнацкой¹³. Пьеса «Khoai» стала первой в целой серии заказов Ксенакису от Западногерманского радио в Кельне.

Друг за другом написаны и представлены на суд публики три значительные вокальные работы: «A Colone» (к Колону) для мужского хора (1977), «A Helena» (к Елене) для женского хора (1977) и «Akanthos» (колючий кустарник, боярышник) для сопрано и восьми инструментов (1977).

Одним из самых важных событий этого времени стала «Неделя Ксенакиса» в рамках Афинского летнего фестиваля. Афинская публика, наконец, имела возможность услышать музыку Ксенакиса, никогда прежде официально не исполняемую в Греции, а также поближе познакомиться с самим композитором. «Неделя» включала в себя выставку в Картинной Галерее, конференцию с участием Ксенакиса и три концерта в Аттическом Героическом театре. «Дни Ксенакиса» прошли также во Франции на Фестивале Ла Рошель, в рамках которого состоялась премьера «Empreintes» (впечатления) для оркестра.

Для Ксенакиса это был очень плодотворный период творчества. Наряду с активной компози-

торской работой, он много путешествовал, читал лекции и посещал концерты. В 1976 году композитор побывал во Франции, Германии (Кельн, Бонн), Голландии, Англии, Хельсинки, Маниле, Токио и Северной Америке. Он также был чрезвычайно занят проектом нового «Политоп» для презентации Центра Ж. Помпиду в Париже.

После сверхактивного десятилетия 70-х в творчестве Ксенакиса наступил некоторый спад. 1980 год отмечен появлением одного из самых значительных вокальных сочинений — «Aï̄s» (сокращенно от *aï̄dos* — загробный мир) для баритона и оркестра, а также пьесы «Mists» (туманы) для фортепиано¹⁴.

В рамках Бетховенского фестиваля в Бонне состоялась премьера пьесы для скрипки и фортепиано «Dikhthas»¹⁵, завершённой в предшествующем 1979 году. Сочинение написано для знаменитых итальянских виртуозов С. Аккардо и Б. Канино.

Несмотря на то, что в сфере композиторского творчества этот период времени — не самый активный в жизни Ксенакиса, он все же насыщен событиями. По приглашению Союза Польских Композиторов он прочел ряд лекций по формализованной музыке в Варшаве и Кракове. Музыка Ксенакиса впервые официально прозвучала в СССР (С. Гульда исполнил «Psarpha» в Москве). Концерты его музыки были организованы в Нью-Йорке («Metastasis» и «Empreintes» исполнил оркестр Нью-Йоркской Филармонии, дирижер — З. Мета). Ксенакис участвовал в многочисленных теле- и радиопередачах во Франции и Германии. В преддверье шестидесятилетнего юбилея композитора вышел в свет сборник статей и «приношений» от исполнителей, музыковедов и коллег «Взгляды на Янниса Ксенакиса». Также опубликована его докторская диссертация «Искусство/Наука. Взаимосвязи» (1976). Ксенакис стал Офицером Ордена искусств и литературы Франции и Кавалером Ордена Почетного легиона¹⁶.

В эти годы Ксенакис написал целый ряд вокальных сочинений: «Serment-Orkos» (клятва для смешанного хора), «Pour la paix» (за мир) для хора, рассказчиков и электронных звучаний, «Nekuia» (убитый) для смешанного хора и оркестра, «Pour Maurice» (для Мориса) для баритона и фортепиано — музыкальный подарок композитора к юбилею своего друга М. Флере¹⁷, «Chant des soleils» (пение солнца) для медных духовых, ударных, смешанного и детского хоров — вклад Ксенакиса в ежегодный музыкальный проект День музыки (Франция).

Среди инструментальных работ этого периода — два камерно-инструментальных произведения: «Embellie» (затишье в шторм) для альты соло и «Komboï» (узлы) для клавесина и ударных. Спустя шесть лет, после «Jonchaies» (тростники) Ксенакис вновь обращается к крупной оркестровой композиции — «Lichens» (лишайник). Это был важный международный заказ для Комитета радиопрограмм Франции. Произведение должно было транслироваться на весь франкоязычный мир. Еще одним заметным инструментальным сочинением 80-х годов стало произведение под названием «Нууо» (заход солнца) для сякухати, сангена и двух кото, созданное под влиянием культуры Японии, которой композитор был очарован еще в 1961 году, когда впервые посетил эту страну. После «Нууо» Ксенакис вновь обратился к греческой архаике: «Idmen A» (перевод затруднителен. — *Е. Ф.*) для хора в сопровождении ударных. В качестве текста композитор использовал фонемы из «Теогонии» Гесиода.

Ксенакиса очень огорчал тот факт, что многие его произведения, ввиду чрезвычайной сложности партитуры, необычного инструментального состава или особенностей исполнения звучат крайне редко, а некоторые и вовсе только один раз — в день премьеры. Однако композитор, вероятно, не смог устоять перед предложением В. Беккера из Западногерманского радио написать что-нибудь для трех известных в Германии ансамблей современной музыки: Ансамбля Модерн (Франкфурт), Кельнского ансамбля и Группы новой музыки Г. Эйслера (Лейпциг), хотя возможность повторного исполнения произведения для трех идентичных ансамблей по десять исполнителей в каждом (5 духовых, 1 арфа, 1 ударник, 3 струнных) очень сомнительна. Это сочинение композитор назвал «Alax». Расположение ансамблей должно было соответствовать точкам равностороннего треугольника.

К 1986 году Ксенакис написал целый ряд сольных произведений для струнных, клавишных и ударных, но ни одной пьесы — для духового инструмента соло. В этом смысле вполне естественным для Ксенакиса выбором стал тромбон, с его великолепными возможностями в исполнении глissандо. Возможно, знакомство композитора с Б. Случином — тромбонистом из парижского ансамбля современной музыки — стало еще одним поводом для написания первой и единственной пьесы для тромбона соло под названием «Keren» (в пер. с иврита — рожок)¹⁸.

В 1987 году Ксенакису исполнилось 65 лет. В этот юбилейный год, кроме сочинения шести новых произведений, состоялась новая постановка «Орестей» (1966), в партитуру которой композитор добавил еще одну часть — «Кассандра» для баритона соло и ударных. Это было настоящее действо, разыгранное в древней, полуразрушенной землетрясением деревне Гибеллина на Сицилии. В спектакле принимали участие и местные жители.

Несколько премьер последовали друг за другом с сентября по ноябрь этого года: «á R.» (посвящение М. Равелю) для фортепиано, «Tracées» (начертанные, начертание) для оркестра, «Horos» (береговой ориентир) для оркестра, «Xas» (зеркальное отражение фамилии Sax и анаграмма композитора Xenakis) для квартета саксофонов.

Ксенакис пригласили представить в Арле (Франция) мультимедийный проект на римской арене, где когда-то проходили бои быков. В конце спектакля появлялись живые быки и белые лошади. В музыку для этого спектакля Ксенакис включил некоторые пьесы для ударных: «Idmen B» (1985), «Pléiades» (созвездие Плеяды) (1978) и «Psappha» (1976). Кроме того, специально для этого действия он написал электроакустическую работу «Taurhiphanie» (перевод затруднителен. — *Е. Ф.*). Она открывала новую версию компьютерной системы URIC, способной к этому времени к созданию звуков в режиме реального времени. К животным были прикреплены радио-микрофоны, и Ксенакис с командой техников управляли звуками фырканы быков во взаимодействии со звуками, синтезируемыми URIC¹⁹.

Последнее десятилетие жизни Я. Ксенакиса было чрезвычайно насыщенным. Его музыка звучала в разных точках мира почти каждый месяц, были организованы его монографические концерты. Целый ряд сочинений написан и впервые исполнен в 1990 году: «Tetora» (четыре) для струнного квартета, «Knephas» (тьма) для смешанного хора, «Tuorakemsu» (посвящение композитору Т. Такемицу) для оркестра, «Куания» (синеватый, ультрамариновый оттенок морской воды) для оркестра.

В следующем году Ксенакис заканчивает свою компьютерную программу «GENDY», которая представляет собой стохастический алгоритм в звуковом процессе синтеза — «динамический стохастический синтез». Вскоре состоялась премьера сочинения «Gendy 3», написанного с помощью этой программы.

Весной 1991 г. Ксенакис создал две крупные работы: «Dox-Orkh» для скрипки с оркестром и «Troorkh» для тромбона и оркестра. Оба названия связаны с античной Грецией: *orkh* означает оркестр, *dox* — струнный инструмент, *tro* — тромбон. Кроме повсеместного использования больших сонористических звуковых комплексов, эти произведения выделяются своей виртуозностью и благодаря сольным инструментам более личным, персональным характером. До сих пор Ксенакис использовал только альянс «оркестр и фортепиано», и эти две работы стали новым и очень успешным опытом.

Один из самых любимых музыкальных образов Ксенакиса — морская стихия. Вероятно, еще в детстве, когда он учился в гимназии на острове Спетсе, изумляющем необыкновенной красотой (впрочем, как и все острова вблизи Афин), морской воздух пропитал его сердце любовью к этой великой стихии навсегда. Целый ряд сочинений композитора был связан с морской тематикой, в том числе и две оркестровые работы 1991 и 1992 гг.: «Krinoïdi» и «Roái».

Название «Krinoïdi» взято из книги по естествознанию XIX века, где в поэтической форме описываются «криноиды» — класс иглокожих, или морских животных, имеющих симметричную форму, похожую на лилию (по-гречески *krinon* — *лилия*), например, морские звезды. Музыка «Krinoïdi» — это большей частью медленный, контрапунктический многослойный комплекс, возможно, вдохновленный тяжелыми движениями морской звезды, маневрирующей в воде своими многочисленными щупальцами.

«Roái» на античном дорийском диалекте, в котором Ксенакис неоднократно черпал названия для своих произведений, означает поток. Выбранное композитором название должно было, вероятно, подчеркнуть определенные свойства этой музыки — динамизм и огромную звуковую интенсивность.

С образами моря связано и последнее вокальное сочинение Ксенакиса — «Sea Nymphs» (морские нимфы) для смешанного хора (1994). В выборе литературного источника композитор на этот раз обратился к Шекспиру. В основу «Sea Nymphs» положен текст песни Ариэля из трагедии «Буря», который разделен на отдельные слова и слоги, беспорядочно расположенные по всей песне.

Для композитора, возраст которого приближался к семидесяти и здоровье оставляло желать лучшего, создание пяти крупных оркестровых ра-

бот за такой короткий период времени демонстрировало огромную волю к творчеству. В концертном сезоне 1991/92 состоялось множество юбилейных мероприятий, на которых прозвучали премьеры последних сочинений. Это был последний взрыв творческой активности Ксенакиса, который продлился пять лет — до 1997 года, когда композитор создал свое последнее произведение²⁰.

В течение нескольких последующих лет Ксенакис вернулся к сценическому жанру и к великим античным трагедиям. В 1992 году в Афинах готовилась новая постановка «Орестей», для которой Греческое радио заказало еще одну дополнительную часть — «Богиня Афина» для баритона, ударных и оркестра. Так же, как и «Кассандра», «Богиня Афина» должна была дополнить Трилогию.

Вслед за «Богиней Афиной» Ксенакис создал свое последнее произведение в жанре музыкальной трагедии, обратившись к трагедии Еврипида «Вакханки». Как и другие сценические сочинения композитора, партитура Ксенакиса к этой великой драме Еврипида обрела новую концертную жизнь, независимо от ее сценической постановки.

Несмотря на то, что творческие силы Ксенакиса в этом году были почти целиком направлены на создание «Вакханок», композитор не смог отказать своему другу и постоянному творческому союзнику, дирижеру Молодежного симфонического оркестра Средиземноморья М. Табачнику, в его неоднократных просьбах о новом оркестровом произведении. Наконец, возникла идея «Мозаики» — симбиоза из разных оркестровых сочинений Ксенакиса. В предисловии к партитуре Табачник отождествляет семнадцать разделов сочинения с количеством средиземноморских стран, представленных музыкантами оркестра. Ксенакис выбрал небольшие фрагменты из пяти произведений: «Ата» (человеческое безумие) (1987), «Kyania» (1991), «Troorkh» (1991), «Kriñoīdi» (1991), «Roái» (1992).

В декабре 1994 года Ксенакис посетил Россию. В залах Московской консерватории состоялись несколько концертов из его произведений. Композитор встретился с профессорами и студентами консерватории, ответил на многочисленные вопросы и продемонстрировал несколько своих сочинений.

В ноябре 1997 года состоялась премьера последнего сочинения Ксенакиса — «О-Mega» для ударных. Несмотря на то, что Ксенакис уже не мог работать в привычном для него темпе, он продолжал сочинять, скрупулезно работая над каждым тактом. Однако к 1997 году стало ясно,

что работа дается ему слишком тяжело. Название последнего сочинения — «О-Mega» (последняя буква греческого алфавита) как будто символизировало окончание пути.

Многие большие художники вынуждены были сдать свои позиции из-за болезней и возраста, и лишь немногим из них удалось сделать это так непринужденно, как Ксенакису. Для всего мира он оставался активно действующим композитором, музыка которого исполнялась повсюду и поощрялась самыми престижными наградами. В одном из интервью 1997 года на просьбу собеседника описать его теперешнее настроение он ответил с абсолютной прямоотой: «Пустыня... Бесконечная пустыня, где ничто не может расти дальше...»²¹. Можно только предположить, что должен испытывать человек, не способный больше продолжать творческую деятельность, будучи так востребован в течение долгих лет. Яннис Ксенакис умер в Париже 4 февраля 2001 года.

* * *

Однажды композитор признался: «В течение многих лет я был замучен виной в том, что оставил страну, за которую боролся. Я оставил моих друзей — некоторые были в тюрьме, другие — мертвы, некоторые сумели бежать. Я чувствовал, что остался в долгу перед ними и что я должен возместить этот долг. И я чувствовал, что несу эту миссию. Это не был только вопрос музыки — это было кое-что гораздо более существенное»²².

Чем-то «более существенным», по сути, стала вся его жизнь, масштаб которой трудно охватить одним взглядом — своими корнями она уходит в античную древность, а заканчивается где-то в космическом пространстве. Ксенакис открыл совершенно новое направление в развитии музыкальной композиции, обострил до предела факторы пространства, плотности, тембра, фактуры. Ксенакис был одной из самых ярких фигур европейского второго авангарда, но вместе с тем его творчество пропитано греческим палящим солнцем, солью Средиземного моря и сладким ароматом Афин. Ведь даже своим самым смелым авангардным сочинениям он давал греческие названия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стохастический метод — создание музыкального произведения, исходя из общих положений теории вероятностей и произвольно выбираемых для каждого произведения формул вероятностных распределений. Термин «стохастический» введен одним из основателей теории вероятностей Я. Бернулли и означает вероятностные процессы.

² Кон Ю. Яннис Ксенакис // XX век. Зарубежная музыка: очерки, документы. — М., 2003. — Вып. 3. — С. 175.

³ Там же, с. 204.

⁴ Фактический день рождения Я. Ксенакиса, возможно, 1 июля 1921 года.

⁵ Музыка «Concret PH» первоначально предназначалась для павильона «Филипп», что отразилось в названии: PH — Philips.

⁶ Ксенакис вынес в название начальную строку второй оды трагедии Софокла «Антигона», которую трактовал в оптимистическом ключе: «Много всего есть прекрасного в мире», — за которой следует продолжение, — «но ничего нет прекраснее человека».

⁷ Две последние композиции позже удалены из списка произведений Ксенакиса.

⁸ Fleuret M. Le mètèque du monde entier // *Nouvel Observateur*. — 1974. — № 524. — Le 25 novembre. Здесь и далее цитаты из книг приводятся в переводе автора статьи.

⁹ В этой пьесе композитор изобразил своеобразную музыкальную дуэль между музыкантом Линосом и Аполлоном, богом музыки.

¹⁰ Композитор участвовал в работе Дармштадтских курсов и позже — в 1974 и 1990 гг.

¹¹ Ноомена — философский термин, означающий то, что предчувствует мысль, независимо от чувственного восприятия.

¹² «Phlegra» впервые прозвучала в исполнении «Лондонской симфонии», с которой Ксенакиса связывала большая творческая дружба. Для этого коллектива композитор напи-

сал три произведения, включая и самое последнее — «O-Mega» (1997).

¹³ С. Гульда и Э. Хойнацкая — выдающиеся музыканты и преданные исполнители музыки Ксенакиса, которые неоднократно представляли публике новые сочинения композитора, зачастую написанные специально для них.

¹⁴ «Mists» — третье произведение для фортепиано соло, написанное на этот раз для пианиста Р. Вудварда.

¹⁵ В предисловии Ксенакис комментирует название так: «как персонаж, обладающий двойной природой <...> дуэль двух сущностей».

¹⁶ В 1991 году, накануне 70-летнего юбилея, Ксенакис получил более высокие степени этих наград.

¹⁷ М. Флере был одним из близких друзей и соратников Ксенакиса. В то время Музыкальный директор в Министерстве культуры Франции, он очень помогал Ксенакису в содержании СЕМАМи.

¹⁸ Хотя композитор не писал больше произведений для тромбона соло, он еще дважды обратился к этому инструменту в 90-х годах: «Troorkh» для тромбона с оркестром (1991), «Zyθος» для тромбона и ударных (1996).

¹⁹ Не все творческие замыслы были технически выполнены. Животные пугались световых вспышек. Когда это не совсем удачное представление основательно забылось, музыка «Taurhiphanie» исполнялась как самостоятельное произведение.

²⁰ Сердечные приступы в конце 80-х привели к операции. И без того сложная ситуация усугубилась обнаружившимся у Ксенакиса раком. В это же время у композитора открылся диабет.

²¹ См.: L alas T. Interviews with I. Xenakis. *Array: Communications of the International Computer Music Association* 17. — №3. — P. 43. Здесь и далее перевод автора статьи.

²² Varga B. A. *Conversations with Iannis Xenakis*. — London, 1996. — P. 10.

Ферапонтова Елена Владимировна
преподаватель, аспирант кафедры
междисциплинарных специализаций музыковедов
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского



Н. Ф. КЛОБУКОВА (ГОЛУБИНСКАЯ)

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
Центр «Музыкальные культуры мира»

УДК 781.7.03.045:785(52)

ТАЙНА «СЕКРЕТНОЙ ПЬЕСЫ»
(ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКИ ДЛЯ КОТО)

Традиционное японское искусство всегда отличалось скупостью выразительных средств, лаконичностью художественного языка, создавая впечатление недосказанности, неопределенности, некой таинственности. Японцы воспринимают окружающий их мир как изначально «непроявленный», некое «ничто», в котором существует истинно прекрасное «ничто» (*му-но би*). «Сокровенная красота» — *югэн* — вместе с «очарованием всего сущего» *моно-но аварэ* и «красотой одинокой печали» *саби* — три символично-эстетические составляющие концепции красоты в японском искусстве, а недосказанность и неопределенность, «сверхчувствование» (*ёдзё*) декларируются как художественный метод при создании произведения искусства. Учение *кёдзю-рон* (*кё* — пустота, неявленный мир, *дзю* — реальный, видимый мир), последователями которого были Дзэами, Басё, Тикамацу Мондзаэмон, заключается в том, что искусство, по словам Тикамацу, «находится на тонкой грани между правдой («тем, что есть» — *дзю*) и вымыслом («тем, чего нет» — *кё*). Оно — вымысел и в то же время не совсем вымысел; оно — правда и в то же время не совсем правда. Лишь на этой грани рождается наслаждение искусством» (цит. по: [2, с. 346—347]).

Японская традиционная музыка и, особенно, музыка для цитры *кото* — ярчайший пример именно такого искусства, самой важной составляющей которого является *послечувствие*, «сверхчувствие», словом, то, что лежит за гранью слухового восприятия. Этому во многом способствует специфика самого инструмента, тоны которого обладают длительной реверберацией, позволяющей, во-первых, задействовать при игре на *кото* «шлейфовые» приемы, использующие долгую вибрацию струны, во-вторых, окружать каждый звук обертоновой «радугой» предыдущего и последующего звуков и, в-третьих, бесконечно разнообразить оттенки тембра. При этом образы и

эмоции, скрытые в музыкальной ткани, не декларируются, не преподносятся в виде сквозных лейтмотивов (как в европейской музыке), они узнаваемы и значимы лишь для того, кто знаком с культурным контекстом, в котором эта музыка существует. Другими словами, для непосвященного истинная красота традиционной японской музыки скрыта сразу за несколькими «степенями защиты», которые можно сравнить со структурными элементами японского святилища, в котором находится священная реликвия:

1) *омотэ* (в пер. с японского — «лицевая сторона, внешность, наружность, фасад») — наружные стены святилища;

2) *ура* (в пер. с японского — «изнанка», или «оборотная сторона») — внутренние стены святилища;

3) *нака* (в пер. с японского — «внутренняя часть, середина чего-либо») — внешнее ограждение алтаря (реликвария);

4) *оку* (в пер. с японского — «внутренняя, дальняя часть чего-либо, глубь, глубина») — внутренность реликвария.

Самое интересное, что эти же термины используются в традиционной музыке для цитры *кото* при характеристике сложности репертуара пьес жанра *кото-кумиута*, а также при определении степени мастерства исполнителя на *кото*. Такая классификация пьес была введена Яцухаси Кэнгё (1614—1685), создателем школы Яцухаси-рю и классического репертуара *кото-кумиута*, считающегося «отцом» традиционной музыки для *кото*. Надо сказать, что сольные вокальные и инструментальные жанры традиционной музыки для *кото*, окончательно сформировавшиеся в эпоху Эдо, — *кумиута*, *данмоно*, *тэготомоно*, *дзюта*, — всегда были «искусством для посвященных», или, как говорили в Китае о музыке для циня, «музыкой для совершенномудрых». Предшественник Яцухаси Кэнгё монах Кэндзюн (1547—1636), основатель стиля *цукуси-го*

то и школы Цукуси-рю, соединил в нем чудом сохранившиеся отголоски старинных придворных традиций музицирования на кото эпохи Хэйан, мелодии пьес *гагаку* и религиозные мотивы, а также декларировал свою школу как школу для избранных. Более того, в репертуаре школы, помимо *кумиута* (вокально-инструментальной пьесы из нескольких разделов) и *оги* (так называемых «пес в минорном ладу»), существовали категории «секретных пьес» *хикёку* и «сверхсекретных» пьес *дэнгай-хикёку*. Эти композиции глава школы доверял исполнять лишь тем, кто достигал вершин мастерства, а таких было немного. Поскольку метод обучения музыке был изустно-наглядным (нотная запись появилась лишь в конце XVIII в.), то вполне естественно, что до наших дней сохранились лишь названия девяти этих «секретных» пьес («Кайкю-но кёку», «Отомэ-но кёку», «Ёкан-но кёку», «Сюфу-но дзи», «Огура-но кёку», «Фую нагаута», «Розэй», «Киган-но кёку», «Укигомо»)¹.

Практика «сокрытия» музыкальных композиций, надо сказать, существовала в Японии еще в эпоху Хэйан. В. Сисаури в предисловии к роману «Уцубо-моногатари» приводит некоторые сведения из древних японских рукописных источников, относящиеся к секретным пьесам. Так, в «Сборнике старых и новых историй» («Кокон тёмондзю») XI в. говорится об одной тайной пьесе под названием «Этот конь», которую среди придворных знал только старший государственный советник Фудзивара Ёсинобу. Долгое время эта пьеса была «собственностью» рода Фудзивара. Когда Мунэтада Фудзивара начал учить этой песне императора Хорикава, то преподал ему два варианта, один из которых император мог передать тому, к кому будет расположен, второй же вариант он был обязан сохранить в тайне. После кончины императора Мунэтада никому не открыл второго, лучшего варианта пьесы, который так и остался неизвестным.

Как видим, причиной сокрытия пьес могли быть таинственность, магия самой традиции: клятвенные заверения двух преданных друг другу людей в том, что никто третий не будет посвящен в тайну пьесы, которую знают лишь они двое. Зачастую гибель хранителя традиции или отречение его от мира приводили к утрате секретных пьес. Так, сохранились сведения о семье профессиональных музыкантов Оно, которая владела значительным количеством репертуара таких произведений. Оно Сукэтада (1046—1110) был убит своим

родственником Ямамура Масасукэ, поскольку отказался передать ему пьесы тайной традиции, после чего его дети и внуки всю жизнь пытались восстановить утраченные знания [1, с. 18].

Еще одной причиной сокрытия вариантов пьес было стремление каждого музыканта к оригинальности исполняемой им версии, с помощью которой можно было блеснуть при дворе и таким образом выслужиться. Так, в одном из эпизодов средневекового романа «Уцубо-моногатари» говорится о советнике Масаёри, который, готовя с мальчиками танцы к празднику в честь 60-летия императрицы, вынудил двух лучших придворных музыкантов, Накаёри и Юкимаса, разучить с его двумя сыновьями особый, секретный вариант исполняемого танца.

В упомянутом романе «Уцубо-моногатари» (написанном во второй половине X века неизвестным автором и повествующем о жизни Бодхисаттвы, возродившегося в лице отпрыска знатного японского семейства по имени Накатада) говорится и о другой причине «сокрытия» музыкальной традиции. Это сакральная функция, магическая сила, которая в руках нечистых и недостойных людей может привести к катастрофическим последствиям. Именно поэтому Накатада передает свои знания, доставшиеся ему от матери и ее отца Тосикагэ, только своей дочери Инумия, убедившись перед этим, что она чиста душой и помыслами и музыкально одарена.

Существует тайная традиция и в *кото-кумиута*. Однако, прежде чем осветить конкретное преломление категории секретности в этом жанре, хотелось бы сделать ряд замечаний общего порядка. *Кумиута* — вокально-инструментальная пьеса для цитры *кото*, состоящая, как правило, из шести вокальных разделов (*ута*, или *данов*), которым предшествует прелюдия *маэбики*. Следует заметить, что именно *кумиута*, написанные Яцухаси Кэнгё, стали основой жанра и моделью создания новых композиций в течение всей его истории. Яцухаси канонизировал стилистические особенности музыкального языка *кумиута*, определив его композиционную структуру, метрическое наполнение: каждая *ута* состоит из 32-х четырехдольных тактов (ритмических единиц). Яцухаси также выработал принципы взаимодействия вокальной и инструментальной партий, что было заложено в основу классического вокально-инструментального стиля *дзюта*. Композиции этого стиля в настоящее время являются базовыми в традиционном репертуаре *сёкёку*².

Кумиута как вокально-инструментальный жанр не был прерогативой исключительно музыки *сёкёку*. Известно, что уже во времена Кэндзюна (1562) в Японию завезли новый инструмент — *сямисэн*, трехструнную лютню с длинным грифом. Для него также писали *сямисэн-кумиута*, авторами которых были Исимура Кэнгё (ум. 1642) и Торазава Кэнгё (ум. 1654). Затем Янагава Кэнгё и Ногава Кэнгё создали свои школы *сямисэн-кумиута* соответственно в Киото и Осака, существующие по сей день.

Так же, как и пьесы *кото-кумиута*, *сямисэн-кумиута* представляют собой «цикл песен», состоящий из нескольких *ута*, причем тексты песен, входящие в состав отдельной *кумиута*, по преимуществу не соотносятся друг с другом, и именно эта вербальная несвязанность является одной из отличительных характеристик *кумиута*. Однако источники, из которых заимствованы тексты *кото-кумиута* и *сямисэн-кумиута*, существенно различаются. Композиторы *сямисэн-кумиута* выбирали тексты из существующих в то время сборников народных песен, тогда как для композиций *кото-кумиута* использовались только литературные произведения высокой традиции (например, *танка* из классических поэтических антологий «Кокинвакасю», «Синкокинсю», «Синсэнвакасю», а также *вака* и сюжеты отдельных глав из романа Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари»). Несмотря на «простонародность», приземленность лирики стиля *сямисэн-кумиута*, музыкальная ткань его настолько изощренно сложна и в мелодическом, и в ритмическом отношении, что данный стиль трудно причислить к вышеперечисленным лирическим жанрам *утамоно*, исполнявшимся под весьма незатейливый аккомпанемент. Следовательно, как справедливо полагает датский этномузиколог В. Адриаанц, можно говорить о жанре *сямисэн-кумиута* как о первом классическом стиле музыки для *сямисэна*⁴.

Яцухаси Кэнгё, прежде чем создать школу игры на *кото*, уже был виртуозным исполнителем музыки для *сямисэна*. Если верить сведениям хроники «Сикидо оокагами», то в 1644 году он еще выступал с концертами как *сямисэнист*, уже имея артистическое имя Каминага Кэнгё. Несомненно, как младший современник Исимура Кэнгё и Торазавы Кэнгё, создателей первых *сямисэн-кумиута*, он был знаком с этим исполнительским стилем. Как считает В. Адриаанц, с большой долей вероятности можно сказать, что секуляризация музыки *сёкёку*, популяризация ее и развитие по пути усложнения инструментальной техники про-



Японский национальный инструмент КОТО

исходили не без влияния музыки для *сямисэна*, а возможно, и конкурируя с ней⁵. Так, блестящий исполнитель Янагава Кэнгё, создатель существующей и по сей день школы игры на *сямисэне*, основоположник изощренно-технического и высокохудожественного стиля *сямисэн-кумиута*, был современником Яцухаси.

Однако не следует рассматривать заимствования Яцухаси с чисто формальной точки зрения. Пьесы *сямисэн-кумиута* построены в относительно свободной форме, тогда как *кото-кумиута* имеют строгую композицию, в которой каждый вокальный раздел (*ута*) состоит из 32 тактов (*хёси*) и 128 ритмических долей, приравненных к четверти такта в европейской нотации. Мелодико-ритмические формулы (паттерны) *кото-кумиута* типичны только для музыки *кото* и никогда не встречаются в музыке для *сямисэна* (зачастую на этом инструменте они просто невыполнимы). Тексты *кото-кумиута*, в отличие от текстов *сямисэн-кумиута*, принадлежат к области высокой поэзии, при этом они, не будучи объединены в связное повествование, как правило, все же имеют некую общую идею, что, несомненно, только украшает всю композицию. Стилистическое развитие жанра *сямисэн-кумиута* было столь радикальным и стремительным, что практически исчерпало себя к концу XVII века, выродившись в форму *дзюта*.

Жанр *кото-кумиута* на протяжении всей своей истории сохранял строгую стилистическую однородность, или, по выражению В. Адриаанца, «гомогенность», развиваясь крайне медленно, при этом каждый композитор вносил лишь незначительные изменения в ту модель, по кото-

рой были «отлиты» классические кумиута прошлого. Официально развитие жанра закончилось в 4-й четверти XVIII века, когда *измото*⁶ Ассоциации слепых музыкантов Ясумура Кэнгё (ум. 1779) официально запретил писать кумиута. Несколько пьес разных авторов, все же написанных после этого запрещения, а также *кото-кумиута* «Хацунэ-но кёку» («Первая песня года»), созданная в начале XIX века Ямада Кэнгё, не внесли сколько-нибудь значительного вклада в развитие жанра. На этом основании можно сказать, что развитие *кото-кумиута* как музыкального стиля завершилось к концу XVIII века, то есть, более чем на столетие позже, чем жанра *сямисэн-кумиута*.

Тем не менее, заметим, что композиционная структура *кото-кумиута* отчасти прослеживается в некоторых пьесах жанра *дзиута-сёкёку*, расцвет которого пришелся на конец XVIII—XIX вв. Так, текст пьесы *дзиута-сёкёку* Яэдаки Кэнгё «Яэгоро-ромо» («Многослойные одежды»), созданной в первой половине XIX века и представляющей собой аранжировку для двух *кото* в стиле *каэдэ-гото* (написанной ранее Исикава Кото пьесы *дзиута-сямисэн* стиля *тэгото-моно*), состоит из пяти стихотворений *вака*, заимствованных из классической антологии «Хякуин иссю» («Сто стихов ста поэтов»). Вокальные разделы, каждый из которых состоит из одной *ута*, «переложены» инструментальными интерлюдиями и сохраняют свою самостоятельность в качестве лирических смысловых единиц, что характерно именно для *кото-кумиута*.

Подобно своему предшественнику Кэндзюну, Яцухаси Кэнгё «закрыл» некоторые из своих композиций. Пьеса «Корю: сики гэндзи» («Четыре времени года принца Гэндзи») имеет категорию «сверхсекретной пьесы» — *гоку-хикёку* и считается «хранилищем» всего стиля Яцухаси-гото. Таким образом, к четырем категориям пьес, упомянутых выше, прибавляется пятая — *хикёку*, «секретные пьесы». Композиторы более позднего времени — Икута Кэнгё, Син Яцухаси Кэнгё, Цугияма Кэнгё — создали несколько таких произведений, которые очень надежно закрыты от исполнителей и исследователей, причем не только ноты, но даже и тексты их в сборниках традиционных кумиута и дзиута не печатаются. Поэтому, когда в Центр «Музыкальные культуры мира» Московской государственной консерватории⁷, вместе с нотами цикла *кото-кумиута* «13 песен Яцухаси», присланными по просьбе Центра японским музыка-

ведом Иида Кацутоси, пришли также ноты двух *хикёку-кумиута* — «Яэгаки» Син Яцухаси Кэнгё и «Кагами-но кёку» Икута Кэнгё — удивлению и восторгу не было границ. Эта необъяснимая, но счастливая случайность позволила узнать, наконец, что представляют собой эти пьесы в музыкальном и поэтическом отношении и попытаться понять, в силу каких причин они декларируются как «секретные».

Приведем текст пьесы «Яэгаки» Син Яцухаси Кэнгё⁸:

- | | |
|------------------------------|-----------------------------|
| 1. <i>Haru wa hana-no</i> | Весной в восемь рядов |
| <i>Yaegaki</i> | Живые изгороди из цветов. |
| <i>Sono yaegaki-no</i> | Эти изгороди |
| <i>Mitoshiroki</i> | Посмотри, какие белые! |
| <i>Shikishima-no</i> | Распростертых островов |
| <i>Michi hiroki</i> | Широки пути, |
| <i>Kasumi wa noki-no</i> | Весенний туман и застреха |
| <i>Tsuma gome ka</i> | Навечно вместе. |
| 2. <i>Miyo kagami</i> | Зеркало этого царствования |
| <i>Kage tomete</i> | Собирает свет, |
| <i>Ima-no kumoranu</i> | Незамутненный |
| <i>Asa hikage</i> | Утренний свет. |
| <i>Isuzugawa-no</i> | На реке Исудзугава |
| <i>Nani furishi</i> | Что падает с небес? |
| <i>Masago wa yoyo-no</i> | Века проходят, и песок |
| <i>Sazare ishi</i> | Становится растущим камнем. |
| 3. <i>Hana wa kumo-no</i> | Облака цветов — |
| <i>Awa yuki</i> | Как рыхлый снег |
| <i>Mikasa-no yama-no</i> | На горе Микаса. |
| <i>Yaesakura</i> | Восьмислойная сакура |
| <i>Nioi mo yomono</i> | И запах прекрасен |
| <i>Haru-no hi-no</i> | В весенний день. |
| 4. <i>Hikari ya</i> | Блещет свет! |
| <i>Ike-no tamagaki</i> | Яшмовая изгородь вокруг |
| | пруда. |
| <i>Iwashimizu-no</i> | Вода, пробиваясь сквозь |
| | скалу, |
| <i>Sono kiyoki</i> | Так чиста. |
| <i>Kage sue sumite</i> | Свет в конце концов |
| | проясняется, |
| <i>Asa midori</i> | Освещает утром зеленые |
| | деревья. |
| <i>Kasumi nagara ni</i> | Покрытые дымкой |
| <i>Saku hana-no</i> | Раскрытые цветы. |
| <i>Yuki koso nami-no</i> | Как снег, как волны |
| <i>Shira yuu</i> | Их белизна. |
| 5. <i>Nami-no tsuzumi-mo</i> | Барабанчику волн |
| <i>Haru kaze ni</i> | Вторит мелодия |
| <i>Shirabe-no matsu-no</i> | Весеннего ветра в соснах, |
| <i>Ma ni ma ni</i> | Везде, куда ни кинь взгляд, |
| <i>Otome-no sode mo</i> | Рукава дев-танцовщиц |

<i>Chiyo wo furu</i>	Развеваются тысячу лет.
<i>Kozue mo fukashi</i>	Глубока сень ветвей
<i>Suminoe</i>	На побережье Суминоэ.
<i>6. Masaki-no kazura</i>	Этот плюц
<i>Kaeshite wa</i>	На дереве масаки
<i>Amatsu hitsugi-no</i>	Будет жить,
<i>Nagaki made</i>	Пока живет государь.
<i>Hikari wo musubu</i>	Притягивающая свет
<i>Tama tsubaki</i>	Драгоценная камелия
<i>Kawaranu iro-no</i>	Не изменит цвет
<i>Iku chiyo</i>	Еще тысячу лет.

Название пьесы «Яэгаки» — «Восьмислойная изгородь» — восходит к мифу из «Кодзики» (глава15)⁹, в котором бог Сусаноо-но микото, строя покой для своей будущей супруги, сложил стихотворение, считающееся самой первой *танка* в японской поэзии и ритуальным благопожеланием новому жилищу:

Восьмирусный дворец в Идзумо,
Где встают восьмислойные облака, —
Чтобы поселиться с женой,
Строю восьмирусный дворец,
Восьмирусный дворец¹⁰.

Далее по всему тексту пьесы следуют образы и символы, заимствованные из «Кодзики» и поэтических антологий и так или иначе связанные с императорской властью. Так, во 2-й *ута* упоминается *кагами* — священное зеркало, а в 4-й и 6-й — *тама*, яшма (*тамагаки* — яшмовая изгородь, и *тама цубаки* — драгоценная камелия). Как известно, зеркало и яшма являются регалиями императорской власти. Во 2-й *ута* цитируется также *вака* из антологии «Кокинсю», сюжет которой основан на легенде о растущем камне (традиционный образ благопожелания императору долголетия)¹¹.

<i>Kimi ga yo wa</i>	Пусть во веки веков
<i>Chiyo ni yachiyo ni</i>	Длится век моего Государя —
<i>Sazare ishi-no</i>	До поры, когда мхом
<i>Iwao to narite</i>	Порастет утес величавый,
<i>Koke-no musu made</i>	Что из камешка стал скалою! ¹²

В 5-й *ута* говорится о побережье Суминоэ, то есть о храме морского бога Сумиёси, а «развевающиеся рукава дев-танцовщиц» наводят на мысль о храмовом празднике и танце девушек-жриц *сирабёсу*¹³. Помимо этого, в традиционной по-

эзии «сосны Суминоэ» или «сосны Такасаго» — образ долгой супружеской любви и верности. В тексте встречаются также топонимы: река Исудзугава — место традиционного священного омовения японских императоров, священная река, берущая начало с горы Камидзи-яма и протекающая по территории храма Исэ; гора Микаса — часть горы Касуга, где находится храм бога Касуга. Все эти топонимические образы в качестве *ута-макура*¹⁴ мы находим в так называемых «Сакральных синтоистских песнях» антологии «Синкокинсю», а общий благопожелательный смысл усиливается двукратным упоминанием числа 8, которое символизирует множество, обилие, бесконечность: «яэгаки» — восемь оград, или восьмислойная изгородь, «яэдзакура» — махровая (букв. — «восьмислойная») сакура. Два раза употребляется также «тиё» — «тысяча». В 5-й *ута* встречается словосочетание «*ма-ни ма-ни*» в значении «везде, куда ни кинешь взгляд», которое мы находим в главе 5 «Кодзики» уже в значении «воля богов». В 1-й *ута* встречаем какэкотоба¹⁵ *ми то* — «если взглянешь, то... (увидишь)» и *мито* — «брачные покои» (цитируется в «Кодзики», глава 4). Образ счастливого супружества, заданный самим названием пьесы и ссылкой на *вака* из «Кодзики» (ибо Сусаноо строит дворец для жены) усиливается также парными образами сосен Суминоэ и весеннего тумана и застрехи под крышей здания, которые неотделимы друг от друга. При этом словосочетание «*цума гомэ*» («*цума гоми*») — «навечно вместе» — употребляется в главе 15 «Кодзики» в значении «вступать в брак». Наконец, в последней *ута* прямо упоминается «*амацу хицуги*» — «Солнечный наследник небес». Так назван в главе 28 «Кодзики» император и повелитель «Страны Распростертых островов» *сикисима*, как называется Япония в первой *ута*. В тексте возникает своего рода арочная перекличка ключевых образов всей песни, изобилующей также образами света, весеннего утра, белых цветов.

Из сказанного можно сделать вывод: песня написана для торжеств, связанных со свадьбой императора. Становится ясна и причина «сокрытия» пьесы — в силу ее, безусловно, сакрального характера. Вера в *котодама* — «душу слова», энергию и магию, заключенную в словах, имеющих истинно японское происхождение и несущих очень большую информационно-символическую нагрузку, — объясняет невозможность мастера поручить изучение и исполнение данной пьесы тому, в чьем исполнительском уровне он не уверен. Страх навредить неумелым пением и игрой не ко-



Ансамбль традиционной японской музыки «Wa-On» («Гармония») при Московской гос. консерватории. Солистки ансамбля — Н. Ф. Клобукова (цитра кото) и Н. Б. Григорович (лютя сямисэн)

му-нибудь, а императору, «сыну Неба» в его земной жизни и после ее окончания был, видимо, столь сильным, что пьесу, возможно, исполнил сам Син Яцухаси Кэнгё и только один раз.

В музыкальном отношении *кумиута* «Яэгаки» имеет одну особенность, выделяющую ее во всем корпусе *кото-кумиута*, насчитывающем 53 композиции. Это строй, в котором написана пьеса — *ура-тидори*, очень редкий для *кумиута* (см. рис. 1). Известны еще две пьесы в этом строе, обе относятся к категории *хикёку*. Это «Кагами-но кёку» Икута Кэнгё и «Ко Гэндзи» Цугияма Кэнгё.

Данный строй можно охарактеризовать как условно-мажорный (в отличие от «минорного» *хирадзёси*¹⁶, в котором написано большинство *кумиута*), чем усиливается общее торжественное настроение пьесы. В музыкальном тексте наблюдается также большая ритмическая плотность инструментальной партии и изощренная вокальная партия, изобилующая протяженными фразами и мелизматическими украшениями. Технически пьеса очень сложна для исполнения. Судя по изысканной музыке и отчасти по тому, что композитор официально назывался «новым Яцухаси Кэнгё»¹⁷, он был незаурядно талантлив.

К сожалению, точные даты жизни композитора не известны, известно лишь, что он основал свою школу в 1690—1700-х гг., уже будучи зрелым мастером. Поэтому все, что мы можем сказать о судьбе мастера и его школы, относится к области

предположений. Теоретически возможно, что пьеса исполнялась либо на свадьбе императора Асахито Хигасияма (1675—1710; годы правления — 1687—1709), либо императора Ёсихито Накамадо (1702—1737; годы правления — 1710—1735). Рискнем назвать адресатом этого благопожелания императора Хигасияма, поскольку его свадьба с принцессой Сатико-химэ предположительно приходится на годы основания и расцвета школы Син Яцухаси-рю. 113-й по счету японский император был известен своим мягким характером, имел девятерых детей, и именно на его правление пришлась эпоха расцвета искусств Гэнроку. Вполне возможно, что император покровительствовал также новым исполнительским школам игры на кото, которые были основаны в 1690—1700-х годах, — Икута-рю, Цугияма-рю и Син Яцухаси-рю. Интересно, что у каждого из *измото* этих школ есть по одной пьесе *хикёку* в ладу *ура-тидори*, и их названия и тематика также могут быть соотнесены со свадебными торжествами. Так, в пьесе Икута Кэнгё говорится об одной из регалий императорской власти — священном зеркале *кагами*, а также упоминаются классические образы времен года; в пьесе Цугияма Кэнгё «Ко Гэндзи» описываются четыре сезона, каждый из которых принц Гэндзи проводит с одной из своих жен и возлюбленных.

Почему школа Икута так быстро заняла главенствующее положение среди остальных школ и в дальнейшем поглотила их, благополучно продолжая жить и развиваться в наши дни? Не было ли это следствием того, что императору из трех *кумиута* (возможно, их было больше), посвященных его свадьбе, больше всего понравилась именно «Кагами-но кёку», написанная Икута Кэнгё? Не показалась ли ему «Яэгаки» слишком архаичной из-за обилия сакральной лексики? И каким образом Син Яцухаси Кэнгё получил доступ к текстам «Кодзики», в его время закрытом для исследований?

Однако все выводы, которые мы можем сделать, относятся лишь к области предположений. «Тайна секретной пьесы» лишь чуть-чуть приоткрылась, загадав новые загадки и задав множество новых вопросов, которые будут ждать своего решения.



Рис. 1. Строй ура-тидори

Yaegaki
Sin Yatsubashi kengyo fis'g'h'c'efis'g'h'c'e'fis'g'h'

四 ² ↓	二 ²	四 ² 八	七 ²	五 ²	二 ²	四 ²	七 ² (-)
五 ²	三 ³ が五	五 ² ○ み七	八 ²	六 ²	三 ² も五	五 ²	八 ²
三 ³	一 ³ 六	三 ³ 八	六 ³	四 ³	一 ³ の六	三 ³	六 ³
四 ³ つ七	二 ³	四 ³	七 ³ し+	五 ³ み八	二 ³	四 ³ や九	七 ³ は+
八 ^ま 八	六 ^み 六	八 ひ九	斗 き斗	九 ^と 九 丸	六 ^や 六	八 へ八	斗 る斗
○ 七	○ 五 六 七	○ 七	○	○ 八 九 七	○ 五 六 七	○ 七	○
又 八 六 五	七 ^は 七 五 五	八 ^ろ 八 七 七	十 ^オ	八 八 七 五	七 ^へ 七 五 五	九 ^が 九 八 八	十 ^オ +
斗 ^と 六 九 九	六 ^ろ 六 七 七	七 ^ろ 七 八 八	○	九 八 七 六	六 ^ろ 六 七 七	七 ^ろ 七 八 八	○ ^は 斗
三八 ^ハ	三八	三八 八	六斗	斗 ろ斗	三八	三八 八	六斗
○ ^七 斗 め八	○ の八 七	○ 七	○ ^し 斗 十	十 ^オ	○ ^が 八 七	○ 七	○ ^は 斗
九 ↓	三	二 ^ろ 七 八	六 ^ろ 六	六 ^ろ	三 ^ろ 七 八	二 ^ろ 七 八	十 ^オ 六 ^ろ
○ ろ	八 七	九 ^ろ 七 八	斗 ^ろ 十	斗	八 七	九 ^ろ 七 八	斗 ^ろ 十
斗 ^と 七	八 七	斗	九 ^ろ 斗 ま九	十 ^オ	八 七	斗 ^と 七	九 ^ろ 斗 ま九
九	七 ^ろ 七 八 八	八 ^ろ 七 八 八	七 ^ろ 七 八 八	七 ^ろ 七 八 八	七 ^ろ 七 八 八	八 ^ろ 七 八 八	七 ^ろ 七 八 八
三八	三八	八 ^ろ 七 八 八	八 ^ろ 七 八 八	三八 八 七	三八 八 七	八 ^ろ 七 八 八	八 ^ろ 七 八 八
○	○ の八	六 五	八 ^ろ 七 八 八	○ ^七 斗 き九	○ ^の 九 八	六 五	八 ^ろ 七 八 八

Рис. 2. Первая ута пьесы «Яэгаки» в традиционной нотации школы Икута¹⁸

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Названия пьес приводятся по: [9, с. 7].
² Общепринятый в современной японской музыковедческой литературе термин, означающий «музыка для кото».
³ Подробно об истории жанра *сямисэн-кумиута* см.: [11].
⁴ Западные исследователи японской музыки (Уильям Молм, Виллем Адрианс и др.) используют термин «art music» — «художественная музыка». В российской музыкальной япо-

нистике приняты выражения «классическая музыка», или «музыка высокой традиции».
⁵ К аналогичному выводу приходит российский музыковед, исследователь традиционной японской музыки Н. И. Чабовская в своей работе «Данмоно: вопросы истории и теории». См.: [8].
⁶ Глава школы в традиционной японской музыке.
⁷ Место работы автора настоящей статьи.

⁸ Перевод с японского Юлии Минаковой.

⁹ «Кодзики» («Записки о деяниях древности») — памятник древней японской литературы, свод мифов, составленный Оно Ясумаро (ум. в 723) в VIII в. по инициативе императора Тэмму (672—687). Свод содержит мифы, предания, родословные аристократических семейств и другие исторические материалы.

¹⁰ Приводится по: [5, с. 178].

¹¹ Позднее это стихотворение стало текстом государственного гимна Японии. Выражение «пока камушек не станет скалой» содержит намек на распространенное в эпоху Хэйан предание о камнях, которые могут расти.

¹² «КокинваКасю», № 343, свиток VII, с. 155. Перевод А. Долина.

¹³ В наши дни праздник Сумиёси мацури отмечается 31 августа — 1 сентября и представляет собой костюмированное шествие с танцами, музыкой и переносом микоси (ручных реликвариев). Подробнее о танцовщицах-жрицах *сирабёси* см.: [10, с. 55].

¹⁴ Ута-макура (в пер. с яп. «изголовье песни») — топоним, географическое название, за которым классическая поэти-

ческая традиция закрепила конкретное образное содержание (например, местность в Ёсино славится цветущей сакурой, а гора Тацута — красотой осеннего листопада).

¹⁵ Какэжотоба — (в пер. с яп. «слово-изголовье») — особый поэтический прием, характерный для традиционной японской поэзии, постоянный эпитет к определенным словам и понятиям.

¹⁶ Строй, считающийся основным в традиционной музыке *сёкёку*. Приведем данный строй в буквенном обозначении: *g - c - d - es - g - as - c' - d' - es' - g' - as' - c'' - d''*. Тринадцать струн *koto* настраиваются в соответствии с приведенным звукорядом, начиная со звука *g* малой октавы, при этом пятая струна настраивается в унисон с первой.

¹⁷ В переводе с японского «син» означает «новый».

¹⁸ Ноты, имеющиеся в распоряжении автора статьи, написаны в нотации исполнительской школы *Ямада*, существенно отличающейся от нотации школы *Икута*. Данное переложение пьесы в нотации школы *Икута* выполнено автором настоящей статьи. Поскольку пьеса принадлежит к категории «секретных», автор не счел возможным давать расшифровку пьесы в европейской нотации без разрешения *измото* своей исполнительской школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Повесть о дупле (Уцубо-моногатари): в 2 ч. / введ., пер. с яп. и примеч. В. И. Сисаури. — СПб.: М.: Петербургское востоковедение: Наталис: Рипол Классик, 2004.

2. Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденный. В 2 т. Т.1. Путь японской культуры. — М.: Альфа-М, 2005.

3. Боронина И. А. Поэтика классического японского стиха. — М.: Наука, 1978.

4. КокинваКасю: собрание старых и новых песен Японии / пер. со старояп. А. Долина. — СПб.: Гиперион, 2001.

5. Синкокинсю: японская поэтическая антология XIII века: в 2 т. / пер. с яп. И. А. Борониной. — М.: Корал Клаб, 2000.

6. Кодзики / пер., коммент., вступит. ст. Е.М. Пинус. — СПб.: Кристалл, 2000.

7. Ермакова Л. М. Синтоистский образ мира и вопросы поэтики классической японской литера-

туры // Восточная поэтика. Специфика художественного образа: сб. ст. / под ред. П. А. Гринцера. — М.: Наука, 1983.

8. Чабовская Н. И. Данмоно: вопросы истории и теории: дис. ... канд. искусствоведения. — Новосибирск, 2003.

9. Antology of sokyoku and jiuta song texts. — Tokyo: Academia music LTD, 1983.

10. Malm W.P. Traditional Japanese music and musical instruments. — Tokyo; New York; London: Kodansha international, 2000.

11. Adriaansz W. The Kumiuta and Danmono. Traditions of Japanese Koto Music. — Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 1973.

12. Adriaansz W. Introduction to Shamisen Kumiuta. Frits Knuf B.V. Buren. — The Netherlands, 1978.

Клобукова (Голубинская) Наталья Федоровна — начальник Центра «Музыкальные культуры мира», соискатель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, преподаватель кафедры истории Дальнего Востока Российского государственного гуманитарного университета

В. Н. СЫРОВ

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

УДК 785.16.085.072.3

ДЖАЗ И ЕВРОПЕЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Многие музыкальные жанры и виды XX века, внеевропейские по внешнему облику, при внимательном изучении обнаруживают следы европейского происхождения. Аргентинское танго, негритянский блюз, ямайский реггей — вот лишь некоторые из них. В их ряду джаз занимает особое место, так как, рожденный в глубоком противостоянии европейской культуре, он со временем сблизился с ней, отразив это в различных жанровых и стилевых сплавах. Как произошло это сближение? Как получилось, что джаз изменил свое фольклорное и легкожанровое звучание и стал явлением *искусства*? Как при этом развивался европейский элемент джаза?

Говоря «джаз и европейская традиция», мы должны разделять европейскую песенно-танцевальную традицию как один из *истоков* джаза и европейскую художественную традицию как стилевое *влияние*. Первое обуславливается жанрово-танцевальной природой раннего джаза и прямо отражается в его генетической структуре, второе есть признак «приобретенный», возникший в процессе превращения джаза из музыки увеселительных заведений в музыку престижных джазовых клубов и концертных залов. Однако оба преломления европейского начала существуют в нерасторжимом единстве, что делает джаз моделью для изучения универсальных процессов культурно-стилевой интеграции.

Характерно, что в первом случае европейскую традицию трудно вычленишь из комплекса других джазовых истоков, так как она существует с ними в неразрывном синкретизме, во втором же эта традиция дистанцируется сравнительно легко, предстывая в форме всевозможных заимствований, перефразирований, воздействий и влияний. Они более заметны, лежат на поверхности стилового процесса и дают благодатный материал для анализа. Обе формы — назовем их синкретической и синтетической — требуют и различных подходов к изучению джаза.

Так, например, для первой актуальным становится момент ассимиляции бытовой музыки Европы в контексте афроамериканской культуры и

раннего джаза, а для второй — соотношение «джаз и европейская классическая музыка», которая, в свою очередь, обнаруживает две стороны: 1) влияние джаза на западноевропейских композиторов XX века (вопрос этот изучается в исследованиях В. Конен, Г. Шуллера, У. Сарджента, Д. Ухова); 2) влияние идей, форм и языка европейской классики на творчество мастеров джаза. Вторая сторона будет рассмотрена более подробно ввиду наименьшей изученности.

Происхождение джаза исследовалось многими авторами, фундаментально и всесторонне это сделала В. Конен: в ее трудах вскрыты многосторонние контакты европейской и африканской культур на американском континенте. В частности, речь идет о светской и духовной музыке Европы, которая активно переплавлялась в мелодии спиричуэлс, блюзов, регтаймов, привлекалась как материал для «несерьезных» переработок и пародий «менестрельных» артистов, и в этом новом качестве становилась материалом раннего джаза. Активную ассимиляцию европейских песенных и танцевальных жанров на афроамериканской почве отмечают практически все пишущие о джазе (М. Стернс, Дж. Коллиер, У. Сарджент, Ю. Панасье, Л. Переверзев, В. Овчинников и др.).

Однако симптоматичен тот факт, что в самом словосочетании «афроамериканская культура» заключена известная неполнота — ведь фактически важный, *европейский* пласт в нем умалчивается. И дело не только в названии (сочетание «афроамерикано-европейская культура» было бы слишком тяжеловесно), а в том, что многие дефиниции джаза вольно или невольно вуалируют его европейские истоки, тяготея к стандартным и однозначным формулировкам типа «джаз — музыка американских негров».

Другой недостаток этих определений — чрезмерное разделение в джазе африканского и европейского. Обратимся к авторитетному Маршаллу Стернсу, который характеризует джаз как разновидность «полумпровизационной американской музыки, отличающейся мгновенным воздействием, особой выразительностью в трактовке челове-

ческого голоса и сложным льющимся ритмом». Автор утверждает, что «джаз стал результатом трехвекового смешения на американском континенте европейских и западноафриканских музыкальных традиций, и его главные компоненты — европейская гармония, афро-европейская мелодия и африканский ритм»¹. При всей справедливости этих слов, зададим себе вопрос: а не нуждаются ли сегодня в уточнении формулы «афро-европейская мелодия» и «африканский ритм»?

Попробуем сказать иначе: джаз — это европейская гармония, американская мелодия (а она, конечно же, в большей степени европейская) и «африканский ритм». Но и в этом случае остается неясным, что есть «африканский ритм»? — ведь ритмическая система джаза впитала и перепланировала не только традиции африканской полиритмии и синкопирования, но и ритмической раскачки, идущей от европейских маршей и танцев. Более того, она базируется на типично европейском принципе базовой ритмической пульсации — в джазе она называется граунд-битом (от английского «ground-beat») — в то время как для африканской музыки граунд-бит характерен в меньшей степени, поскольку та основана на принципиальной множественности ритмических пластов. Что же касается самой ритмической раскачки — свинга (этой «святой святых» джаза) — то позволим себе высказать «крамольную» мысль: свинг несколько не противоречит европейской маршево-танцевальной традиции². В этом нас убеждает не только марш с его раскачивающимся шагом, но и многие европейские танцы: ирландская жига, итальянская тарантелла, польская мазурка, французский канкан, венский вальс — каждый по-своему воплощает идею ритмического раскачивания³. Конечно, мы далеки от намерения выискивать в вальсе или мазурке *прямых* прародителей джазового свинга. Речь идет о другом — о неких праосновах ритма, которые не реализовались в полной мере в европейской музыке Нового времени, обнаружившей склонность к более «организованному» концентрированному метру, но продолжали жить в потаенных слоях народной и бытовой музыки, а затем так ярко проявились в джазе.

Вот почему в поисках истоков свинга следует проявлять осторожность, так как не всегда можно отделить *генетическое* от *типологического*. Та же ритмическая фигура в жиге может быть не только формулой, реально порождающей свинг, но и, одновременно, ее аналогом. Свинг этот восходит к единому *прототипу*, который, несомненно, существовал во многих музыкальных культурах древ-

ности. В этой связи джаз, помимо собственно африканских и европейских корней, обнаруживает значительный пласт архетипического, а следовательно, и архаического. Проблема усложняется тем, что эти архетипы коренятся в биологических функциях человеческого организма: сердечном пульсе (систола — диастола), дыхании (вдох — выдох), мышечно-двигательных рефлексах (ритм шага или движения во время тяжелой физической работы) и т.д.⁴

Возвращаясь к свингу в его непосредственном проявлении, отметим, что в образцах традиционной африканской музыки он не обнаруживается (и об этом пишут многие исследователи). Как не обнаруживается в них и характерное для джаза блюзовое интонирование с его пресловутой «блюзовой» терцией⁵. Не найдем мы всего этого и в латиноамериканской музыке, которую справедливо считают важнейшим истоком джаза. Откуда же возникли свинг и блюзовые тона? Не стали ли они продуктом длительной ассимиляции европейских ладовых и ритмоинтонационных формул?

Рассматривая африканский пласт в джазе, В. Конен справедливо замечает, что «родство между африканской музыкой и джазом представляется сходством, скорее, *чисто формальных* [курсив автора. — В. С.], чем выразительных приемов. Эротичность джаза, нервозность темпов, его сравнительно развитая мелодика европейского типа не имеют связи с африканской культурой». Исследователь подчеркивает, что «черты африканской музыки явно видоизменились под влиянием иной музыкальной среды и иного типа эстетического мышления»⁶.

В поисках истоков джаза мы обнаруживаем интересные звуковые свидетельства — записи легендарного Джелли Ролл Мортон, которые были сделаны в 1938 году по инициативе известного исследователя-фольклориста Алана Ломакса для Библиотеки конгресса США. В них Мортон на закате своей джазовой карьеры вспоминает музыкальную атмосферу Нового Орлеана начала века и сопровождает рассказ музыкальными иллюстрациями. Звучат вальсы, кадрили, польки и регтаймы, некоторые из них Мортон играет как в европейской, так и в джазовой манере. Одна из таких мелодий — «Tiger Rag» — была особенно популярна в Новом Орлеане тех лет и впоследствии стала одним из джазовых «стандартов». Впервые на джазовую пластинку она была записана «белым» ансамблем «New Orleans Dixieland Jazz Band», интерпретировалась такими музыкантами, как Кинг Оливер, Джелли Ролл Мортон, Сидней

Беше, Луи Армстронг, Флетчер Хендерсон и другими. Интересно, что, по мнению многих исследователей, истоки «Tiger Rag»'а восходят к старинной французской кадрили⁷.

Джеймс Коллиер, чья позиция в дискуссии о приоритетах отличается большой взвешенностью, не подвергает сомнению африканское происхождение джаза, но при этом подчеркивает важную роль в его становлении цветных креолов, в большей степени ориентирующихся не столько на африканскую, сколько на европейскую культуру, в частности, французскую (среди ранних джазменов креолами были Джелли Ролл Мортон, Сидней Беше, Джимми Нун).

Тем не менее, все еще бытует точка зрения на джаз, как на чисто африканский продукт, феномен афроамериканской культуры, в котором европейские элементы подверглись чуть ли не полной ассимиляции. Курьез, но и сегодня встречаются люди, уверенные в том, что родина джаза — Африка! Принято ссылаться на то, что подлинными создателями джаза — негры, а белые лишь их подражатели или, в лучшем случае, продолжатели. Как ни странно, самые искренние «афрофиль» — это европейцы, как, например, француз Ю. Панасье с его идеей «подлинного» джаза⁸. Согласно ей, джаз это, прежде всего, «черная» музыка. Симптоматично в этом плане и мнение пианиста Игоря Бриля: «Я считаю, что «белые» вторичны в джазовом искусстве. Все открытия, которые были совершены в джазе, были открытиями «черных»⁹.

Концепция черного, «африканского» происхождения джаза сегодня уже не кажется бесспорной, она не дает понимания сложного стилового генезиса джазовой музыки. Не говоря уже о том, что задевает белого американца и европейца, чьи мелодии и гармонии изначально активно участвовали в сложении афроамериканского фольклора, а позже звучали постоянным контрапунктом в диалогах джаза с «окружающим миром». Справедливости ради надо отметить, что в последнее время «афроцентризм» постепенно уступает место более умеренной позиции. Это заметно по книге Коллиера «Становление джаза», предлагающей обширный материал о белых джазменах и стилях джаза, где существенно представлен европейский элемент («sweet», «cool», «progressive»), заметно это также и по отдельным публикациям в джазовой прессе (см. «Историю джаза от «Timeless» в «Jazz-квадрате», 1999, № 2—3, где «африканская» концепция существенно пересматривается).

Вторая сторона обозначенной проблемы — влияние европейской культуры и, в частности,

классической музыки на джаз. Здесь следовало бы начать с регтайма, который, помимо несомненных европейских полечных и маршевых истоков (Мартин Уильямс определяет регтайм как американскую версию марша-польки), обнаруживает и непосредственное влияние европейской фортепьянной школы. Можно сказать, что в регтайме европейские истоки и влияния совпадают, они попросту неразделимы¹⁰.

В раннем джазе картина несколько иная. Надо заметить, что не все исполнители регтайма приняли джаз, многие просто посчитали его «варварской» и «безнравственной» музыкой. Но если в глазах старшего поколения первые джазмены были «дикарями», то для джазменов регтайм стал солидной школой, которую прошли практически все. В регтайме джазовые музыканты позаимствовали, прежде всего, его фольклорно-бытовую составляющую. Взяли ли они из регтайма европейское в его «высоком» понимании, которое вкладывал в этот жанр европейски образованный Джоуплин? Вряд ли. И записи начала 20-х годов это подтверждают.

Например, весьма характерен в этом отношении «High Society Rag», представленный на пластинке ансамбля Кинга Оливера «Creole Jazz Band» (1923). Регтаймовый «каркас» пьесы наполнен маршевыми и полечными мелодиями. Все это не похоже на джаз в привычном смысле, а, скорее, напоминает оркестровую маршево-танцевальную музыку ньюорлеанских парадов и танцевальных вечеринок. Возможно, именно так и звучал «архаический» прото-джаз, образцы которого до нас не дошли. Но вот мы берем пьесы, записанные в 1926—1927 годах Луисом Армстронгом с группами «Hot Five» и «Hot Seven» и Джелли Ролл Мортон с ансамблем «Red Hot Peppers». Они уже свидетельствуют о зарождении «художественного» начала в джазе. Именно в это время, со второй половины 20-х годов, обнаруживается интерес джазменов к европейской музыке, стремление к более тщательной отделке композиций. Но первым, кто сделал решительный шаг к «артизированию» джаза, был Дюк Эллингтон, создавший оркестровые шедевры, художественное значение которых выходит далеко за пределы танцевально-го свинга.

Овладение европейской традицией в джазе протекало по универсальному закону: от внешнего к внутреннему, от прямых заимствований, цитат, транскрипций и адаптаций к опосредованному претворению (в 60—70 годы этим путем пойдет и рок-музыка). Вначале (20—30 годы) это

были лишь отдельные заимствования из популярной классики, позже (30—40-е) появились транскрипции и обработки, и лишь с 50-х годов возник и утвердился более широкий подход к ассимиляции европейской музыки.

Для ранних образцов джаза стало характерным заимствование из популярной классики. Например, в «Dead Man Blues» Мортон и «Black and Tan Fantasy» Эллингтона (обе записаны в 1927 году) используется мотив шопеновского Траурного марша. У Эллингтона он звучит особенно броско, как цитата, завершая пьесу. Среди объектов наиболее частого цитирования в те годы — Вторая венгерская рапсодия Листа, «Хабанера» из оперы «Кармен» Бизе, «Свадебный марш» Мендельсона, «Полет шмеля» Римского-Корсакова, Прелюдия *cis-moll* Рахманинова и др. Возникают *транскрипции* и *обработки* классики. Поначалу это происходит в сфере коммерческого свит-джаза, эталоном которого стал «белый» оркестр Пола Уайтмена. Если же говорить о подлинном импровизационном джазе, то одним из первых музыкантов, освоившим жанр транскрипции, стал пианист Арт Тэйтум, чьим искусством восхищались Тосканини и Рахманинов (см. обработки «Юморески» Дворжака и «Элегии» Массне). Упомянем также и Джанго Рейнхарда с «Норвежским танцем» Грига, а также большие оркестры Стэна Кэнтона и Вуди Германа. Первый из них записал в 1943 году «Artistry in Rythm», где фигурирует музыка «Дафниса и Хлои» Равеля, а второй не только использовал классические темы, но и в 1946 году исполнил сочиненный по его заказу «Черный концерт» Стравинского.

На этом этапе «обменной валютой» становится, прежде всего, легкая популярная классика («light-classic», «semi-classic»), которая получила широкое хождение в быту. Ее внедрение отражало культурный подъем джаза, расширение его словарного запаса. И лишь чуть позже, начиная с 50-х годов, начинается новый этап в освоении европейской традиции. Во-первых, меняются ориентиры, предпочтение отдается образцам «высокой» классики (Бах, музыка Ренессанса), во-вторых, изменяются и формы преломления: на смену цитированию или парафразированию приходит опосредованное претворение, джаз и классика вступают в более тесный контакт. Именно в эти годы рождается так называемое «третье течение» («third stream»), которое углубляет процесс интеграции. Не случайно тогда же джаз становится областью профессиональной деятельности, начина-

ет изучаться в университетах и звучать со сцен филармонических залов.

Изобретатель термина «третье течение» Гюнтер Шуллер в своей статье «Джаз и классическая музыка» также прослеживает две стадии в процессе европеизации джаза¹¹. Первая датируется двадцатыми годами, когда у музыкантов возникает желание породнить язык джаза с высоко почитаемой классикой. Имеется в виду старшее поколение джазменов: Джеймс Пит Джонсон, Дюк Эллингтон, Пол Уайтмен. Последний оказал ощутимое влияние на Джорджа Гершвина, который посвятил ему свою знаменитую «Rhapsody In Blue». Кстати, в оркестре Уайтмена в 20-е годы играл выдающийся белый трубач, пианист и композитор Бикс Бейдербек, уже в то время мечтавший о создании «джазовой симфонии», а пока что оттачивающий самобытный стиль, во многом близкий камерному музицированию.

Вторую волну, возникшую в 50-е годы, Шуллер связывает с поколением музыкантов нового типа. То были первые профессионалы, которые одинаково свободно чувствовали себя как в джазе, так и в классике. Среди них Джон Льюис, Билл Эванс, Джимми Джуффри, Ленни Тристано, Дейв Брубек. У многих из них за плечами был опыт консерваторий и университетов, и, может быть, именно эта оснащенность помогла им свободно ориентироваться в европейской традиции.

С тех пор, как была написана статья Шуллера, прошло более сорока лет, и за это время джаз пережил новую, третью стадию «европеизации». Началась она в первой половине 70-х годов в рамках так называемого *стиля фьюжен*. Главная его особенность — предельное расширение жанрового стилистического горизонта джаза, в том числе и европейского пласта. В музыке *фьюжен* развертываются, конкурируют различные стилистические линии, и одна из них, «европеизированная», связана с опытами таких выдающихся мастеров, как пианисты Чик Кория, Кит Джаррет, скрипач Жан Люк-Понти, отчасти, гитарист Джон Маклафлин. Последний записал не только «индийские» вещи с «Mahavishnu Orchestra» и группой «Shakti», но и монументальный «Апокалипсис» с Лондонским симфоническим оркестром, в котором европейские симфонизированные формы соединяются с поэтическими текстами Шри Чинмоя.

Несмотря на интенсивную эволюцию джаза, можно утверждать, что, активно привлекая и перерабатывая «чужое слово», он, тем не менее, остается самим собой, *не сливается* с музыкой европейской академической традиции. Удивительная

способность конденсировать окружающую информацию, сохраняя при этом самобытность и высокую «пассионарность», составляет главное качество настоящего джаза. Хотя, говоря об издержках, отметим примеры поверхностного европеизирования, кокетничанья с классикой, следования моде или коммерческим побуждениям. Таких примеров за свою многолетнюю историю джаз накопил немало, в частности, в области свит-джаза («sweet» — приятный, развлекательный).

Различный вес европейского природного и европейского приобретенного определяет неоднородность жанрово-стилевой системы джаза. Здесь, в частности, прослеживаются две линии: первая ведет от регтайма к страйд-пиано и далее — к различным европеизированным гомофонным формам, получившим огромное распространение в джазе; вторая коренится в блюзе и тяготеет к свободной импровизационности. Связь с европейской традицией в ней более опосредована и раскрывается лишь через общий вариационный принцип.

Можно говорить о внутреннем противоречии, своеобразном *дуализме* джаза, который в свое время был подмечен Леонидом Переверзевым. В своей работе «Импровизация *versus* композиция» он использует понятия Курта Закса «tumbling strain» и «horizontal melody». Связывая первое понятие со стихийным, а второе — с рациональным и абстрагирующим архетипами в музыке, он распространяет их на джаз. По мнению автора, именно они раскрывают феномен, с одной стороны, джазового импровизатора, а с другой — джазового композитора.

Мартин Уильямс в своей книге «The Jazz Tradition» размышляет о существовании в джазе «синтезирующих композиторов» и «интуитивных импровизаторов»¹². К первым он относит Эллингтона и Монка, ко вторым — Армстронга и Паркера. Развивая это наблюдение, можно было бы добавить к «синтезирующим композиторам» Желли Ролл Мортон, Джона Льюиса, Билла Эванса, Чика Кория — все они демонстрируют близость к художественной традиции Европы, каждый по-своему разрабатывает ее различные стилевые и жанровые пласты. Воспитание и творческий облик этих столь не схожих по манере музыкантов свидетельствуют о прочной преемственности с этой традицией, что выражается в приоритете составных форм, европейском гармоническом мышлении, в более мягком звуковом стиле, особом «артистизме» и т.д. В отличие от них, «интуитивные импровизаторы» (кроме

Армстронга и Паркера это ньюорлеанцы, а в новом джазе — Джон Колтрейн, Майлс Дэвис, Херби Хэнкок) питаются афроамериканскими истоками, музыка их тяготеет к большей интуитивности, текучести, спонтанности, она ориентируется в большей степени на блюзовую лексику. Если в этом случае и можно говорить о европейском начале, то, скорее, в его прото-художественном, фольклорном выражении.

В связи с нашей темой особый интерес представляют «синтезирующие композиторы». В качестве примера обратимся к творчеству ансамбля «Modern Jazz Quartet», лидером которого был Джон Льюис — один из представителей типа «синтезирующих композиторов». Личность яркая и незаурядная, он начинал свою карьеру в оркестре Дизи Гиллесли, одновременно записывался с Чарли Паркером и другими корифеями би-бопа, но выработал глубоко отличный от бопа стиль — скупой и графичный по рисунку. Известно, что Льюис окончил консерваторию как композитор и пианист, углубленно изучал творчество старинных мастеров — от венецианцев до Баха. В те годы, на рубеже 40—50-х годов, джаз представлял собой достаточно элементарную схему импровизированных вариаций. Сам Льюис начинал с подобного рода музыки. Но новое время диктовало иные идеи, и молодое поколение активно искало их реализации. Вариационный стереотип на время стал ограничивать и сковывать творческую фантазию (особенно это продемонстрировал хард-боп с его затяжными композициями), и одним из путей преодоления кризиса стало обращение к опыту европейских полифонистов.

Надо заметить, что полифония в джазе — явление не новое, в частности, на коллективной импровизационной полифонии выросла вся ньюорлеанская школа. Но в отличие от этой стихийной полифонии, базировавшейся на четком гармоническом стандарте с его «парикмахерскими» гармониями и кадансами, новая полифония была *имитационной*. Интересно, что современник Льюиса, пианист Ленни Тристано, который окончил Чикагскую консерваторию и получил степень магистра по композиции, любил предварять свои джазовые выступления инвенциями Баха, тем самым как бы настраивая публику на особый лад¹³. Были опыты и других музыкантов, к примеру, полифонические дуэты Джерри Маллигена со Стэном Гетцем или Бобом Брукмайером, а также эксперименты пианиста Дейва Брубeka. Но наиболее последовательно принципы нового мышления разрабатывал Льюис и его ансамбль. Показатель-

ны в этом отношении альбомы «Comedy», «Concord», «Blues on the Bach» и др. Именно в них формируется тип полифонической джазовой композиции: fuga, пассакалья, ричеркар. Один из примеров — известная пьеса Льюиса «Concord» из одноименного альбома 1958 года. Не вызывает никаких сомнений то, что это подлинно джазовая пьеса, о чем свидетельствуют энергичный свинг, характерное синкопирование, импровизация, блюзовый тематизм. Все это органично соединяется с формой трехголосной fugи, имеющей типично полифоническую тему по типу «ядро и развертывание» и необычный тональный план (тема излагается в *As dur*, а ответ — в *A dur*).

«Concord» звучит всего около трех минут, и на всем протяжении фортепьяно, вибрафон и контрабас поддерживают контрапунктические диалоги, а ударные обеспечивают ритмический фон, объединяя три полифонические линии своим четким граунд-битом. Диалоговая сущность музыки проявляется не только в джазовых «call & response», она выводит нас на более широкий, знаковый уровень, перекликаясь с идеей Конкорда — центра американской философии трансцендентализма. Идея эта тремя десятилетиями ранее породила уникальное творение американской музыки — Сонату «Конкорд» Чарльза Айвза. Вполне возможно, что пьеса Льюиса является своеобразной джазовой рефлексией на шедевр Айвза.

Мы ограничиваем внимание лишь одним аспектом выразительности — полифоническим, хотя влияние европейской музыки у «Modern Jazz Quartet» наблюдается и в сферах темброво-звуковой, тонально-гармонической, импровизационной. Об импровизации следует сказать особо: в связи с европеизацией стиля она сублимируется до такой степени, что как бы перерождается в свою противоположность. Это уже и не импровизация в ее стихийном понимании, как было раньше¹⁴. Импровизация Льюиса (подобно всякой джазовой импровизации) не предназначена для нотной записи, тем не менее, она кристаллизуется в особую лаконичную структуру, обладающую всеми качествами *нотного* текста. В джазе до Льюиса подобный лаконизм можно было наблюдать лишь у одного музыканта — Телониуса Монка. Но уникам Монк не был близок европейской традиции. Льюис же питается ей непосредственно.

Итак, сказанное подтверждает огромную значимость европейской музыкальной культуры для джаза. Изучение этого вопроса по-настоящему еще не начиналось, и данная работа — лишь по-

пытка обозначить отдельные контуры. Несомненно, две формы преломления европейского (исток и влияние) должны быть главным объектом этого изучения. Анализ можно было бы продолжить на примере музыки Джелли Ролл Мортон, Дюка Эллингтона, Арта Тэйтума, Ленни Тристано, Билла Эванса, Дэйва Брубeka, Чика Кория и др. Кроме того, интересно преломление опыта этих мастеров в творчестве европейских джазменов, в частности, наших, отечественных. Интересен также вопрос о различиях в *восприятии* европейского начала белыми и черными импровизаторами (а также слушателями). В каком случае европейское предстает рельефнее? В частности, почему именно белые склонны недооценивать (и даже игнорировать) его в джазе? Не потому ли, что для них родная традиция — привычное явление, которое они попросту не замечают, как окружающий воздух, которым дышат? И не случайно ли, что один из наиболее ярких творческих преломлений европейского интеллекта в джазе мы находим в музыке *чернокожего* американца Джона Льюиса?

В сегодняшнем джазе наблюдается парадоксальное противоречие. С одной стороны, в нем, несомненно, возрастает присутствие белых, а вместе с тем, и вес европейских элементов. Современный джаз как бы «белеет» и все более европеизируется. Афроамериканский пласт при этом растворяется или мигрирует в иные ниши массовой музыки (соул, рэп, хип-хоп). Оазисы «черного» джаза, например, фри-джаз, также европеизируются, о чем свидетельствуют опыты Джона Цорна и Фреда Фрита, создавших альтернативный, «белый» вариант фри-джаза. В них больше влияния западного авангарда, нежели собственно импровизационного джаза. С другой стороны, время летит стремительно, и сама европейская культура трансформируется вместе с культурами Азии, Африки, Латинской Америки в некую глобальную планетарную мегакультуру — «world-music». Можно ли будет в недалеком будущем вести речь о европейской традиции в ее характерном виде? Или же это пройденный этап, давший прекрасные, пусть и не утратившие своей ценности, плоды? И в связи с этим, последний вопрос — каково будущее джаза? Сохранит ли он единство в многообразии или же превратится в усредненно-гомогенизированную продукцию, предназначенную для услаждения слуха ленивого обывателя? Думается, ответы на все это мы получим не скоро.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Stearns M. The Story of Jazz. — New York, 1956. — P. 282. Перевод автора статьи.

² Подробнее об этом см.: Сыров В. Свинг в джазе [Электронный ресурс]: Полный джаз. — № 225—226. — Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/225/swing.htm>.

³ Музыка подобного характера есть и у неевропейских народов, например, ямайский регги, кавказская лезгинка, многие азиатские танцы, основанные на ритме «скачки», характерные черты которых гениально обобщил в «Половецких плясках» А. Бородин.

⁴ Вопрос о физиологических (точнее, антропологических) «матрицах» свинга в музыке крайне интересен, но, к сожалению, требует отдельной самостоятельной работы.

⁵ Детонирование, о котором обычно говорят в связи с африканским пением, все же иное, оно не является специфически блюзовым.

⁶ Конен В. Пути американской музыки. — М., 1977. — С. 265. Еще более резко высказывается по этому поводу Е. Барбан, который считает, что «возникнув как гибридное (в основном евро-африканское) музыкальное искусство, неизменно сохраняя африканские художественные элементы, джаз эволюционировал в основном под влиянием (и в рамках) европейской музыкальной культуры» (см.: Барбан Е. Эстетические границы джаза // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. — М., 1987. — С. 96).

⁷ Овчинников Е. История джаза. — М., 1994. — С. 112.

⁸ См.: Панасье Ю. История подлинного джаза. — Л., 1978.

⁹ Jazz-квадрат. — 1999. — № 2—3. — С. 17.

¹⁰ Интересно, что создатель классического регтайма, Скотт Джоплин, углубленно изучал европейскую классику и считал регтайм жанром *серьезной* музыки. Кроме того, среди его коллег были и белые музыканты. Отсылаем читателей к статье Гюнтера Шуллера «Регтайм, классика и джаз» в книге: Ragtime. Its history, composers and music. — New York, 1985.

¹¹ Shuller G. Jazz And Classical Music // Feather L. The Encyclopedia Of Jazz. — London, 1960.

¹² Williams M. The Jazz Tradition. — New York, 1970.

¹³ Здесь мы опираемся на сведения Коллиера. См: Коллиер Дж. Становление джаза. — М., 1984. — С. 294.

¹⁴ Отмеченная тенденция перерастания импровизации в письменный текст проявлялась и в европейской музыке в разные периоды ее истории: в эпоху менестрелей (о чем пишет в своей монографии М. Сапонов), позже, в XVII—XVIII веках, когда текст также рождался на пересечении импровизации и композиции (практика генерал-баса). Особенно ярко это предстает у Баха: его прелюдии, токкаты, фантазии, несомненно, были импровизациями, заключенными в сетку нотного текста. Но мы утратили их восприятие как импровизаций — сказывается многовековая практика регламентированного, концертного исполнения, традиция канонизации и даже бессознательной *фетишизации* опуса.

Сыров Валерий Николаевич

доктор искусствоведения, профессор
Нижегородской государственной консерватории
(академии) им. М. И. Глинки

ABSTRACTS

KARTASHOVA T. V.**LITERARY TRADITION OF THE VOCAL NORTH INDIAN GENRE OF THUMRI**

Hindustani music tradition thumri belongs to the category of semi-classical music. It is considered to be a result of interaction between aesthetical principles of Hindustani classical vocal music (first of all khyal) and traditional local forms of Uttar-Pradesh.

The main focus of the study is on the poetic text. It is demonstrated, that the key literary sources of this genre can be traced back to literary texts composed in the hindi braj bhasha dialect. These text mainly deal with separation in love or with the tricks of the main character of love plots i.e.

Krishna. The author also considers the etymology of the term «thumri» and the aesthetic theory nayai-ka bheda, described in «Natyashastra», a treatise by Muni Bharata. Examples of 41 poetic thumri texts are quoted. In the final section a number of conclusions is given.

ALPATOVA A. S.**THE PICTURE OF THE WORLD IN SOUND AS INFORMATION MODEL OF THE ARCHAIC AND TRADITIONAL CULTURE**

The article is about the phenomenon of the world picture in sound (WPS), characterizing archaic and traditional cultures. In terms of African, Asian and

American traditions such different levels of this phenomenon as «biophony», «anthropophony», «zoophony», «psychophony», «logophony», «cosmophony», «ecophony», «ethnophony» and others are considered.

FERAPONTOVA E. V.

IANNIS XENAKIS — LINE OF THE LIFE

Iannis Xenakis (1922—2001) is a unique figure in contemporary music, not only for the iconoclastic nature of his music but also for the scientific attitude he brought in process of music compositions. His training as a civil engineer, his experience as an architect, as well as his immersion in ancient Greek philosophy, have all shaped his approach to developing a new theoretical foundation of music and a style built from a unique set of compositional techniques.

His life was not easy. Xenakis was born in Braila, Romania. In 1932 his family returned to Greece. He was educated at the Athens Polytechnic, where he studied engineering. Xenakis participated in the Greek Resistance during World War II. He received a severe face wound from a shell which resulted in the loss of eyesight in one eye. In 1947 Xenakis fled under a false passport to Paris. In the meantime, in Greece he was sentenced, in absentia, to death as the opponent of the new mode supported by the Great Britain.

In Paris he worked with architect Le Corbusier. While his assistant, Xenakis designed the Pavillon Philips in Brussels, 1958. He formulated a theory of stochastic music in the early 1950s. Pioneered the use of computers in music compositions, he has created his own computer — UPIC.

In 1963 he published «Musique Formelles», a collection of his articles relating music, architecture, and mathematics. In 1972 Xenakis founded CEMAMu (Centre d'Etudes de Mathematique et Automatique Musicales). He has composed more than 150 works: orchestral, instrumental ensembles and solos works, number of vocal compositions, including the music tragedies, «polytopes» — sound and light spectacles.

KLOBUKOVA (GOLUBINSKAYA) N. F. THE MYSTERY OF THE «SECRET PIECE» (FROM THE HISTORY OF MUSIC FOR KOTO)

Subject of the given article is the notion of privacy in traditional Japanese music for the koto zither, in particular, in the vocal-instrumental genre of kumiuta. The esoterism of musical knowledge, is commonly known to constitute the ideology of Japanese medieval music. In addition to the secrecy of the koto playing tradition and to its being restricted to a circle of some elected musicians, it also includes the so-called «secret» music (hikyoku). Until recently these plays were inaccessible to research. The author considers the musical and poetic contents of the kumiuta-hikyoku piece with the title «Yaegaki» («Osto-layer fence», «Eight-layer fencing»), written by the Japanese composer Shin Yatsunami Kengyo by the end of XVII century. In the course of the analysis the author draws some surprising conclusions in regards to the sanctity of the composition, which is primarily to be assigned to secular music. The sanctity is attributed to the text due to the «spirit of words» kotodama and the magic energy of every word, in combination with an uncommon for the kumiuta-genre way to tune the koto, as well as to refinement of vocal and instrumental parts. In opinion of the author these criteria have added to the «concealment» of the given play.

SYROV V. N.

JAZZ AND THE EUROPEAN TRADITION

The article explicates the processes of mutual integration of jazz music and the European musical tradition. Their contact is considered on different levels and stages of jazz music in its historical development. The variety of style and genre forms of this contact, their relevance and significance are being demonstrated in this work.



КОНФЕРЕНЦИИ, СЕМИНАРЫ, СИМПОЗИУМЫ

О МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА: ПЕРСПЕКТИВЫ И ПУТИ РАЗВИТИЯ»

Международная научная конференция «Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития» проводилась 16—17 ноября 2006 года в Астраханской государственной консерватории и осуществлялась при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 06-04-14017 г. В конференции приняли участие ученые из различных российских вузов: Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, Ростова-на-Дону, Волгограда, Уфы, Майкопа, Таганрога, Воронежа, Астрахани. Среди зарубежных ученых — профессор колледжа искусств Е. П. Книжникова-Семенова (Италия, Верона) и гражданин Китая, преподаватель Урумчинского педагогического университета Ванг Гао Чао. В приветственном послании доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств России Валентина Николаевна Холопова назвала конференцию важным теоретическим симпозиумом, посвященным семиотике.

Работа конференции включала Пленарное заседание, посвященное общим и методологическим вопросам музыкальной семиотики (А. И. Демченко, В. Э. Девуцкий, Л. В. Саввина, Л. Н. Шаймухаметова, Г. Р. Тараева, Л. П. Казанцева, А. В. Денисов, А. С. Ярешко), и заседание секций: «Семиотические аспекты музыкального творчества», «Знаковые системы и фольклор», «Педагогика и исполнительство».

По материалам конференции опубликованы 2 сборника статей, в которых приняли участие 95 авторов из 20 городов России, а также из Италии и Китая.

Конференция продемонстрировала широкий географический диапазон представительства учебных заведений, научных и культурных учреждений, среди которых работают над проблемами музыкальной семиотики: Московская государственная консерватория (доктор искусствоведения,

профессор В. Н. Холопова, доктор искусствоведения, доцент Р. Л. Поспелова), Санкт-Петербургская государственная консерватория (кандидат искусствоведения А. В. Денисов, кандидат искусствоведения, доцент Н. П. Цивинская), Российский институт истории искусств (младшие научные сотрудники О. В. Пахомова, Е. В. Хаздан), Санкт-Петербургский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена (доктор искусствоведения, профессор Г. П. Овсянкина), Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства (кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Н. А. Рыжкова), Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (кандидат искусствоведения, профессор Г. Р. Тараева, кандидат искусствоведения, профессор Н. В. Бекетова), Саратовская государственная консерватория (доктор искусствоведения, профессор А. И. Демченко, доктор искусствоведения, профессор А. С. Ярешко), Воронежская академия искусств (доктор искусствоведения, профессор В. Э. Девуцкий), Уфимская академия искусств (доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Шаймухаметова, доктор искусствоведения, профессор И. В. Алексеева, кандидат искусствоведения, профессор А. И. Аффандьярова), Астраханская государственная консерватория (доктор искусствоведения, профессор Л. П. Казанцева, доктор искусствоведения, профессор Л. П. Иванова, кандидат искусствоведения, профессор Л. В. Саввина), Северо-Кавказский государственный институт искусств (доктор искусствоведения, профессор Б. Г. Ашхотов).

Среди участников конференции и авторов сборника — молодые ученые: студенты (4), аспиранты и соискатели вузов искусств из Москвы, Петрозаводска, Санкт-Петербурга, Саратова, Астрахани, Воронежа, Уфы (22).

В двух частях сборника (общий объем — 37,0 печ. л. — 740 страниц текста) представлено многообразие проблем исследований музыкальной семиотики. Первая часть сборника посвящена

истории и методологии музыкальной семиотики и семиотическим аспектам музыкального творчества. Во второй части рассматриваются вопросы музыкальной семиотики как междисциплинарного объекта исследования, знаковых систем в фольклоре, а также вопросы педагогики и исполнительства. Среди наиболее интересных материалов, актуализирующих методологические проблемы музыкальной семиотики, выделяются статьи В. Н. Холоповой «О трактовке семиотической триады знаков Ч. Пирса в российском музыкознании», А. И. Демченко «Семиотика и семантика в музыкальной науке», В. Э. Девуцкого «О трех разновидностях художественной информации», Л. В. Саввиной «Семиотические проблемы исследования звукоорганизации музыки XX века», Л. Н. Шаймухаметовой «Музыкальная семиотика и практическая семантика: пути адаптации к музыковедческой науке», А. В. Денисова «Семантика образа «мнимой смерти» в оперном искусстве», Л. П. Казанцевой «Семантика тональности: методология исследования». В издании сборника также приняли участие ведущие ученые, занимающиеся проблемами семиотики, работающие в Московском государственном университете им. М. В. Ломоносова (кандидат филологических наук Е. В. Медведева), Таганрогском госу-

дарственном радиотехническом университете (доктор физико-математических наук, профессор В. П. Рыжов), Научно-исследовательском институте гуманитарных наук при правительстве Республики Мордовия (доктор исторических наук, профессор Л. И. Никонова).

По итогам конференции были приняты резолюции о признании и утверждении статуса семиотической проблематики как важного направления фундаментальных исследований отечественного музыкознания. Кроме того, было вынесено важное решение об учреждении нового научного специализированного журнала «Проблемы музыкальной науки», направленного к идее консолидации ученых столичных и периферийных вузов, интеграции академической и прикладной науки.

Таким образом, интересный научный форум российского масштаба и значения дал новый импульс плодотворной идее, давно назревшей в обществе, и подарил соотечественникам перспективу и возможность постоянного участия в процессе формирования научных приоритетов академической и вузовской науки.

Л. В. Саввина — проректор по научной работе, зав. кафедрой теории и истории музыки, кандидат искусствоведения, профессор Астраханской государственной консерватории

ПАМЯТИ МАСТЕРА

О МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ТВОРЧЕСТВО Д. Д. ШОСТАКОВИЧА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА»

1 и 2 марта 2007 г. в Астраханской консерватории прошла международная научная конференция «Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства». В конференции приняли участие доктора и кандидаты наук, профессора и доценты — музыканты разных специальностей, видные ученые — преподаватели вузов, научные сотрудники, аспиранты

и соискатели ученых степеней: Алеева С. Г., Тарасов С. В. (Астрахань), Бояринцева А. А., Фортунова А. Е. (Нижний Новгород), Васирук И. И. (Волгоград), Калашникова О. В. (Воронеж), Осипенко О. А. (Красноярск), Романова Е. Н. (Тамбов), представлявшие 17 городов России, а также стран ближнего и дальнего зарубежья.

В приветственном слове ректор Астраханской консерватории заслуженный артист РФ, профессор, Александр Валентинович Мостыканов поздравил участников с открытием конференции и пожелал интересных встреч, взаимопонимания и дальнейшего сотрудничества.

Доклады и статьи по материалам конференции были опубликованы в сборнике статей, куда вошли следующие тематические рубрики: «Шостакович и XX век: художник и время», «Проблемы творческого наследия Шостаковича», «Параллели судеб», «Школа Шостаковича».

В первую рубрику сборника включены статьи доктора наук, профессора Холоповой В. Н. (Москва) «Шостакович — спаситель поколения»; доктора искусствоведения Киракосовой М. А. (Тбилиси) «О публицистическом наследии Д. Д. Шостаковича»; доктора философских наук Бурлиной Е. Я. (Самара) «Белые одежды» Дмитрия Шостаковича»; кандидата искусствоведения Петрова В. О. (Астрахань) «Творческие компромиссы Дмитрия Шостаковича в контексте истории XX века (заметки на полях Биографии Художника)».

Рубрикой «Параллели судеб» оказались охвачены проблемные статьи Вальковой В. Б., Найко Н. М., Ледовского А. А., Терещенко В. П., Александровой Н. В., Зондерегер А. А., Брантовой К. А., Бояринцевой А. А., Алеевой С. Г., Жабинского К. А.

Сопоставляя разнообразные взаимодействия, совпадения, параллели, «странности сближения», аналогии между ШОСТАКОВИЧЕМ и... П. Чайковским, Танеевым, Моцартом, Хартманом, Бергом, Достоевским, Шагалом, можно констатировать факт неисчерпаемости ракурсов исследования личности (Шостакович как «портрет эпохи» с одновременной двойственностью существования «антимиров»: тоталитарного государства и духовного «Я»; со стремлением выжить в «странетюрье» и отстоять собственную независимость) и творчества композитора, не вписавшегося ни в одну из музыкальных тенденций, ни в одно из художественных направлений. В общем звучании оркестра композиторов XX века Шостакович всегда «вел свою партию».

Разносторонне и объемно представлена рубрика «Проблемы творческого наследия Шостакови-

ча». В нее вошли 29 статей с анализом конкретных сочинений композитора. Две статьи составили подраздел «Школа Шостаковича»: «Приношения Учителю» для большого симфонического оркестра — эстетическая декларация школы Д. Д. Шостаковича?» Овсянкиной Г. П. и «От Шумана до Шостаковича (Соната для виолончели и фортепиано А. Изосимова)» Климовой Н. В. (Тамбов).

В ряде докладов и публикаций органично предстали проблемы ассимиляции национальных культур и национально-жанровой стилистики композитора (еврейские, испанские, японские, английские, французские, русские языковые средства — интонационные структуры, ритмы, лады, стилизованные звучания, инструментарий, фактурные элементы; ментальные константы на уровне идей, сюжетов, образов). Они отражены в статьях Сырова В. Н. «Испанские мотивы в музыке Шостаковича (из опыта слухового общения)»; Тарасова С. В. «Средства театрального восприятия в цикле Шостаковича «Из еврейской народной поэзии»; Двоскиной Е. М. «Некоторые особенности драматургии цикла «Из еврейской народной поэзии»; Ивановой Л. П. «Функции фольклорной цитаты в сочинениях Д. Шостаковича»; Васирук И. И. «Прелюдия и fuga *h moll* Д. Шостаковича: опыт семантического анализа».

Несмотря на жесткий регламент (более 20 докладов!), рамки конференции вместили два концерта, экскурсию в Астраханский Кремль, «Круглый стол».

Обмен впечатлениями о конференции состоялся за «круглым столом», на котором выступили доктор искусствоведения, профессор Нижегородской консерватории В. Н. Сыров, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории К. В. Зенкин, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории Л. А. Скафтымова, доктор искусствоведения, профессор Саратовской консерватории А. И. Демченко, доктор искусствоведения, профессор Саратовской консерватории А. С. Ярешко, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов Г. П. Овсянкина.

А. В. Свиридова — кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ РОССИИ



М. Г. КОНДРАТЬЕВ

*Чувашский государственный институт
гуманитарных наук*

УДК 781.7 ДВА ВИДА АРХАИКИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ЧУВАШСКОГО НАРОДА

*Умейте снимать археологические
напластования с напева.*

Б. В. Асафьев¹.

Л. Н. Гумилев однажды заметил, что, хотя чуваша лингвистически относятся к тюркоязычному миру, они «сложились раньше, чем сами древние тюрки»². Эта формулировка важна нам не в силу ее некоторой парадоксальности, но как констатация одной из общепринятых в исторической науке истин: традиционная чувашская культура имеет весьма глубокую историю. Ее своеобразие и ценность во многом определяют сохранность и значительный, если можно так выразиться, «удельный вес» архаических компонентов.

Так, отдельное местоположение чувашского языка в современной классификации (он «относится к тюркоязычной группе алтайской семьи языков, являясь единственным живым языком болгаро-хазарской ветви») объясняется его более чем двухтысячелетним обособленным развитием вне контактов с исходно родственными языками. На этом основании сделан вывод, что в чувашском языке сохраняются некоторые «древнейшие черты тюркского праязыка»³. Общеизвестна также глубокая древность дохристианской чувашской религии — с XIX века указываются связи ее с огнепоклонничеством (зороастризмом). Отчетливый отпечаток архаики несет и структура народного костюма, орнамент вышивок, пластическое искусство, отражающие древнюю мифологическую космологию⁴. Сходные представления развивают этнология и археология. В частности, А. П. Смирнов неоднократно подчеркивал, что некоторые элементы материальной культуры чувашей «восходят ко времени значительно более раннему, чем появление болгар на средней Волге»⁵.

Вопрос, на который мы попытаемся дать ответ в настоящей статье, заключается в следующем: распространяется ли это *loco communis* исторической науки на традиционное музыкальное искусство чувашского народа? Если да — в чем именно проявляются признаки архаики?

* * *

До сих пор устная музыка чувашей описывалась в виде нерасчлененного «монолита». В лучшем случае рассматривались два этапа ее истории — дореволюционный и современный. Историки культуры, вслед за обществоведами, условно разбивают дореволюционный период на этапы, соответствующие феодальной и капиталистической общественно-экономической формациям, то есть приблизительно с древности до середины XIX века, и следующий — до 1917 года. Из исследователей-специалистов только Ф. П. Павлов осмелился в 1920 годах поставить вопрос о периодизации истории чувашской музыки в древности. Вслед за историками он обозначил этапы «гуннский», «булгарский» и «собственно чувашский». Павлов предполагал, что традиции в области музыки у древних предков чувашей сложились в первых веках новой эры. «Эта музыка не дожила до нашего века, — писал он. — <...> отголоски этой поэзии следовало бы искать в современных нам обычаях»⁶.

Впоследствии этот вопрос не поднимался. Причиной были обвинения в «буржуазном национализме», за которыми следовали репрессии. Композитор и музыковед С. М. Максимов в ис-

следовании 1930 гг. касался этого вопроса лишь в форме упоминания, что «о положении чуваш в болгарском государстве мнения историков расходятся...»⁷. Находясь уже в заключении, Максимов пытался (тщетно!) оправдаться тем, что он «не разделял этой идеологии, не искал чувашской музыки какого-либо болгарского периода...»⁸.

Фальшь позиции, насаждавшейся в годы репрессий, очевидна. Скрытую в музыкальной культуре народа архаику интуитивно чувствовали уже европейски образованные ценители XIX века, когда чувашская народная музыка попала в поле их зрения. По выражению писателя Н. Г. Гарина-Михайловского, наблюдавшего картину весеннего праздника *уяв* самарских чувашей, перед ним предстала «песнь народа, две тысячи лет сквозь всю ломку пронесшего с собой яркий образ прежней жизни»⁹. Не случайно и А. П. Бородину в качестве интонационного материала половецких сцен «Князя Игоря» (сюжет из истории XII века) среди других источников специалистами были предложены записи чувашских народных песен, которыми он воспользовался¹⁰. Прозрения русских интеллигентов XIX века позже нашли опору в исследованиях венгра Золтана Кодая. Сравнивая старинные венгерские и чувашские напевы, он пришел к выводу о том, что для познания древних истоков его родной музыкальной культуры чувашская музыка весьма важна, ибо она «углубляет наши знания о самих себе. У нас общие предки, от которых мы отошли дальше, вследствие того, что развивались под влиянием большего числа и сильнее отличавшихся факторов. Чувашская музыка тоже не могла сохраниться без изменений на протяжении полутора тысячелетий, но она *осталась больше похожей на древнюю* [курсив мой. — М. К.]»¹¹. Сопоставляя народные мелодии в книге «Венгерская народная музыка», Кодай несколько раз отмечает более архаические черты у чувашей.

Изучение истории устной музыки, то есть музыки, в которой отсутствие письменных памятников является ее специфическим свойством, — общенаучная проблема, более или менее успешно преодолеваемая исследователями истории музыкальных культур мира. Существуют разные методы изучения музыки ранних культур и эпох. Основные перечисляет, например, К. В. Квитка: «При попытках познать тайну ранних этапов музыкальной эволюции исследователи пользуются либо спекулятивно-эмпирическим методом, как, например, Гельмгольц <...>, либо следующими методами: 1) изучением письменных памятников тех народов, которые имели [музы-

кально-теоретическую] литературу в древнейшие времена; 2) сравнительным изучением музыки тех народов, которые стоят на низших ступенях общего развития, и музыки консервативных слоев культурно-развитых народов; 3) исследованием музыкального развития ребенка и поисками онтофилогенетических параллелей; 4) изучением тех напевов песен, тексты которых и функции указывают на их древнее происхождение [речь идет об обрядовых песнях]»¹². Так или иначе, музыковедами воссозданы картины развития музыкального искусства древности и средневековья, в том числе многих больших и малых культур Азии, в русле которых пребывало и искусство далеких предков нынешних народов Поволжья и Приуралья.

Таким образом, дело лишь за тем, чтобы найти наиболее корректные формы применения тех или иных методов к изучаемой нами культуре. В 80—90-х годах в Чувашии, помимо продолжающейся собирательской и публикаторской работы, были осуществлены исследования ранее не затрагивавшихся наукой важных аспектов национальной музыкально-поэтической системы, в том числе компаративные. В десятках публикаций этих десятилетий накопилось достаточно много обобщений теоретического характера, позволяющих применить принятые в общем музыковедении типологические критерии историко-стадиальной стратификации музыки, сохраняемой живой устной традицией. Основными из названных методов стало изучение музыки, тексты и функции которой указывают на древнее происхождение (при этом задача облегчается господством в чувашском фольклоре обрядовых жанров), а также сравнительным изучением с консервативными слоями музыкально-поэтического искусства других народов.

Конечно, при этом необходима сугубая осмотрительность. Бесспорно, прав глубокий знаток народных музыкальных традиций Волго-Уральского региона Ласло Викар, предупреждающий, что «из-за отсутствия письменных свидетельств мы склонны легко обращаться с веками, и даже с тысячелетиями. Мышление, ищущее реальность, не может иметь всегда большой размах, потому что это способно привести к искажениям»¹³. Отмечая это, он не отказывается от осторожных экстраполяций в духе традиций австро-немецкой школы сравнительного музыковедения. Например: «<...> Музыка, известная сейчас как волжско-тюркская, предположительно является традицией, представляющей более развитый стиль, рождение которой относится к середине XVI века, к началу эпохи больших перемен в данном регионе. А выплывающие в последнее время на поверхность

чувашские и татарские песни, состоящие из малого числа нот, с маленьким диапазоном и простого построения, являются памятниками более ранней (финно-угорской?) культуры, которые застряли на определенной ступени развития и сохранились до сегодняшнего дня в более закрытых и дальних общностях. Однако не было бы правильнее считать с более новыми финно-угорскими и более древними тюркскими музыкальными элементами? Ведь вряд ли возможно, что все древнее, архаичное — финно-угорское, а все более новое и развитое — тюркское. Наверняка, и у финно-угорской, и у тюркской музыки были и есть новые, древние и еще древнее слои, и они — даже и в наши дни — могут одновременно существовать, местами отдельно, местами размыто и перемешиваясь¹⁴.

Мы также берем на себя смелость и риск выставить предположительную историко-типологическую картину эволюционного пути чувашской музыкально-поэтической системы, отдельно остановившись в настоящей работе на наиболее ранних ее стадиях. Здесь мы предполагаем следовать концепциям *отечественного* теоретического музыковедения, не во всем совпадающего с методологическими установками западных музыковедов. В частности, сегодня представляется суженным критерий архаичности музыки, идущий от представления об эволюции от простого к сложному с точки зрения современных музыкальных систем. Прочитывается эта схема и у венгерского коллеги в цитированном отрывке: по малому числу нот, узости диапазона и простоте построения определяется принадлежность к «памятникам более ранней <...> культуры, которые застряли на определенной ступени развития <...>». Разумеется, все это не оспаривается и отечественными исследователями, рассматривающими предысторию современных музыкальных цивилизаций — например, в капитальных музыкально-исторических трудах Р. И. Грубера, Т. Н. Ливановой. Критический анализ подобных методов был дан в свое время в трудах К. В. Квитки. Более современной и совершенной представляется методология М. Г. Харлапа и Э. Е. Алексеева, разработавших оригинальные подходы к явлениям ранней музыкальной архаики в русле достижений отечественной науки и — что важно — на материале территориально и цивилизационно более близком к нашему.

Прежде чем перейти к непосредственному рассмотрению материала в его отношениях с архаикой, остановимся на самом понятии архаики. Помимо

прямого перевода с греческого (древность, старина вообще), оно предполагает два значения: 1) ранний этап в историческом развитии какого-либо явления; 2) нечто вышедшее из активного употребления, утратившее актуальность, отжившее свое время.

В первом значении под архаикой естественно понимать древность эпохи «неприрученного [букв. дикого] мышления», как остроумно определил его Клод Леви-Строс¹⁵. Более привычно он, как и другие этнологи, называют ее эпохой первобытности, социологи — эпохой доклассового общества. В этом контексте музыковедение говорит о ранних культурах. Второе значение допускает представление об иной архаике — необязательно ранней — то есть примитивной/первобытной (вспомним, что в английском это синонимы, — primitive), но и высокоразвитой, хотя и утратившей на последующих этапах элемент актуальности. В искусствоведении, кстати, получило распространение понятие архаики именно такого вида — в значении определенного периода развития древнегреческого изобразительного искусства. Это VII—VI века до н.э., время сложения дорического и ионического архитектурных ордера, основных типов скульптурного изображения человеческих фигур, расцвета чернофигурного и краснофигурного стилей в вазописи.

Современная методология позволяет «снимать археологические напластования с напева» и находить следы разных этапов развития под наслоениями позднейших эпох. По отношению к изучаемой нами чувашской музыке оказалось необходимым поставить вопрос о существовании архаики обоих видов, и второго — с большим основанием, чем первого.

Дело в том, что понятие архаики в первом толковании этого термина в целом оказывается мало применимым к чувашской музыке. По сравнению с музыкальными данными подлинно раннестадиальных культур, известных науке, чувашская музыкально-поэтическая система имеет хорошо выраженные, рационально организованные, «окристаллизованные» структуры, поэтому выглядит высокоразвитой и стадийно более поздней¹⁶. Древняя по происхождению народная музыкальная система уже в определенной мере адаптирована к современным строям и равномерной температуре, регулярной ритмике, тембрам и музыкальным инструментам. Но под сравнительно небольшим слоем адаптированного жива «генетическая память» — особые свойства, несущие отчетливые признаки высокоразвитой, но оставшейся, тем не менее, архаичной музыкально-поэтической системы. Это — следствие утраты прямой исторической памяти об истоках. Каноны древнего музыкально-поэтического искусства сохраняются со-

вершенно бессознательно в одной из современных культур в виде фольклорных клише, передаваемых из поколения в поколение. Мы называем их архаичкой *второго вида* — то есть поздней, высокоразвитой.

ПРОЯВЛЕНИЯ СТАДИАЛЬНО РАННЕЙ АРХАИКИ: ОСОБЫЕ ФОРМЫ ИНТОНИРОВАНИЯ

К ранним формам организации музыкального интонирования относятся, с точки зрения звуковысотной организации, напевы с нестабильной высотой тонов, в основе которых лежат, по современным научным представлениям¹⁷, так называемые α -, β - и γ -звукоряды. Прямых проявлений типологически самого архаичного вида интонирования — так называемого контрастно-регистрового, описываемого Э. Е. Алексеевым как α -интонирование, — в чувашской музыке нет.

β -тон определяется как «<...> звук, непрерывно и плавно меняющий свою высоту в пределах, превосходящих величину акустико-физиологической зоны»¹⁸. В чувашской музыке подобное интонирование представлено как бы случайно «ущелешими» единичными образцами среди моря музыки более поздних слоев. О нем можно говорить, например, в связи с напевом-речитативом поминального причитания *пумилкке юрри* (пример № 1). Он иллюстрирует неокристаллизованность одновременно как звуковысотной, так и временной сторон музыкальной организации.

Пример № 1

Пумилкке юрри
(Причитание по умершему)¹⁹
 β -интонирование

Rubato (говорком, полуплавно)

Ах, тур - тур - тур, мён - ма вил - се вырт - рён - ши,
Сү - рет - тён - чёв вёт сын - па пёр - ле, ах, сү - рет - тён - чёв...
Ах, тур - тур - тур - тур - тур, мён - ле шё - та - ка кёр - се вырт - рён,
Тәп - ру - на еп - ле чёт - са тә - ран?
Эх, тур - тур - тур - тур, мён - ма вил - се вырт - рён - ши?

Перевод: Ах, боже-боже-боже, отчего ж ты мертвым лежишь, / Хаживал ведь с людьми вместе, ах, хаживал... / Ах, боже-боже-боже, отчего, в могилу сойдя, лежишь, / Землю (на себе) как терпишь? / Эх, боже-боже-боже, отчего ж ты мертвым лежишь?

Неокристаллизованность музыкальной структуры приведенного нами музыкального образца видна прежде всего во внезвукорядном β -интонировании. Если исходить из песенной традиции чувашской, то в ее системе такой напев даже нельзя назвать мелодией, он состоит из приблизительно изоморфных структур. Они не хаотичны: 1, 2 и 3 мелостроки представляют собой двухфазные волны (с подъемом и ниспаданием), 4 и 5 мелостроки — однофазны (ниспадание); но определившихся и повторяющихся музыкальных построений нет. То же — в ритмике. Отсутствует единица пульсации (то есть напев «безмензурный»), строки различны по количеству слого-нот (содержат 11 + 14 + 15 + 9 + 12 слогов). Весьма условно в них могут быть выделены «вступительные» восклицания (обращения к божеству?) «Ах, тур-тур-тур» (от 4 до 6 слогов), оставшиеся семантически значимые строки сегментируются на полустроки, состоящие из 4+3, 5+4+5, 5+4, 5+4, 4+3 слогов. Если проследить местоположение тактовых пунктиров, указывающих на исполнительскую акцентуацию, то становится несомненно подчиненность музыкального ритма словесным ударениям. Строфика — тирадная (вторая строфа состоит из 5 строк, иначе скомпонованных, третья — из 4 строк). Такая организация звуковысотной линии и ритма имеет все признаки так называемого «интонационного» типа²⁰. Он присущ первобытной мелодике, в которой, по К. Заксу, структурообразующими выступают *логогенное* и *патогенное* начала²¹. В то же время мелос в целом второстепенен по отношению к структуре повествуемого — «речитируемого» — смысла. Здесь музыкальная форма «освобождена» от собственно музыкальных организующих начал, ибо подчинена началу внешнему — слову, диктующему акценты, ритмические группировки, членения фраз, строк и строф.

γ -тон определяется как «высотно определенный звук, соотношенный с другими <...> и допускающий при повторениях постепенное изменение высоты, каждый шаг которого не превышает величины <...> зоны, позволяющий воспринимающему сознанию интегрировать эти повторения в одну плавно эволюционирующую ступень»²². О γ -интонировании в чувашской музыке можно говорить в связи с нестабильностью отдельных ступеней в так называемом южночувашском ладозвукоряде. Отметим, что на безусловную архаичность южночувашского лада указывают не только общетеоретические соображения, но и четкие жанровые ограничения. Как типовое свойство он встречается исключительно в музыке

весенних хороводов и свадьбы; отдельные его «проникновения» зафиксированы в других обрядовых жанрах (салтак юрри, с̄варни юрри). Южночувашский лад никогда не выходит за пределы круга старых обрядов, абсолютно отсутствует он в гостевых песнях, хотя они также принадлежат к старым пластам чувашской музыки (но утратили обрядовую приуроченность). В примере № 2 приводится свадебная песня и схема звукоряда ее напева, показывающая как определенные тоны колеблются по высоте в пределах полутона (терция *g-gis*) или четверти тона (септима *d¹*).

Пример № 2 «С̄арт аяки» (свадебная)²³
γ-интонирование

Перевод: Склон холма зеленым не кажется ли / Оттого, что снега сошли, травка проросла, / Эйхайли райим аям? // Наша родная ягодкой не кажется ли / Оттого, что душой любимая нравится (она нам), / Эйхайли райим аям?

Схема ладовзукоряда песни (из примера № 2)

С точки зрения временной структуры и композиции напевы южночувашского лада имеют строго формульное («окристаллизованное») строение, то есть принадлежат более позднему слою музыки.

ПРОЯВЛЕНИЯ СТАДИАЛЬНО РАННЕЙ АРХАИКИ: МИФОЛОГИЧЕСКАЯ СЮЖЕТИКА

Судьбу архаики первого вида (стадиально ранней) можно проследить и на примере транс-

формации жанра мифологических песен. В исторически обозримых периодах последних двух тысячелетий у чувашей и их тюркоязычных предков булгаро-сувар мы не находим прямых проявлений или свидетельств о таком виде народного творчества. Вместе с тем, о его существовании в более отдаленные эпохи развития этнической культуры («проточувашской») можно судить по сюжетике обычных лирических песен, бытующих сегодня как обрядовые и гостевые. В них нередко прочитываются сюжетные мотивы, основанные на архаических мифах.

Например, к древнейшим космогоническим мифам, представленным в чувашской культуре и смыслово раскрытым на материале народного изобразительного искусства в трудах А. А. Трофимова²⁴, восходит сюжетно-поэтический комплекс, включающий в себя следующую цепь компонентов-мифологем: {1} темный лес, в нем — {2} озеро. Посреди озера — {3} золотой столб, на вершине которого {4} волшебная птица. Птица поет и от этого {5} мир сотрясается.

В современных текстах эти компоненты нередко трансформируются в более реальные предметы. Так, золотой столб может предстать в облике дерева, мифическая птица — обычной кукушки, соловья, утки. Сотрясение мира заменяется качанием ветвей, трепетом листьев (при этом они иногда опадают). Все пять компонентов одновременно в имеющихся записях народных песен не встречаются, однако в вариантах вся цепь хорошо видна (в примерах ее звенья отмечены цифрами в фигурных скобках).

Хора та в̄рман вар̄нче {1}
Сут̄а та к̄л̄е пор те̄с̄е̄? {2}
Сут̄а та к̄л̄е вар̄нче
С̄арл̄а стопа пор те̄с̄е̄? {3}
С̄арл̄а стопа т̄арринче
А̄м̄арткай̄ак пор те̄с̄е̄²⁵? {4}

Перевод:

Посреди темного да леса {1}
Светлое да озеро есть, говорят. {2}
Посреди светлого да озера
Раскрашенный столб есть, говорят. {3}
На верхушке раскрашенного столба
Орлица есть, говорят. {4}

Хура вӑрман урӑ, ай, каӑнӑ чух {1}
 Лаштраях та чӑрӑш тӑл пулсан, {3}
 Лаштраях та чӑрӑш, ай, тӑрринче
 Мерчен куслӑ куккук авӑтӑть, {4}
 Мерчен куслӑ куккук авӑтӑнӑ чух,
 Лаштраях та чӑрӑш хумханать? {5}
 Мерчен куслӑ куккук вӑҫсе кайсан,
 Лаштраях та чӑрӑш лӑп пулатӑ^{26?}

Перевод:

Когда через темный лес, ай, проходили, {1}
 Развесистую да ель повстречали, {3}
 У развесистой да ели, ай, на верхушке
 С коралловыми глазами кукушка поет, {4}
 Когда с коралловыми глазами кукушка поет,
 Развесистая да ель волнуется. {5}
 Когда с коралловыми глазами кукушка улетает,
 Развесистая да ель успокаивается.

Ҫавра та кулӑ варринче {2}
 Ылтӑн та юпа ларать-ҫке? {3}
 Ылтӑн та юпа тӑрринче
 Сар-пӑтитса кайӑк пур? {4}
 Сар-пӑтитса кайӑк сӑттипе
 Пӑтӑм ҫанталӑк сӑталать?
 Пирн аслатте пӑрт тӑрнче {3?}
 Чӑпар та куккук ларать-ҫке? {4а}
 Чӑпар та куккук авӑтӑнӑ
 Пӑтӑм ҫанталӑк чӑтренет^{27?} {5}

Перевод:

Посреди да круглого озера {2}
 Златой да столб стоит ведь. {3}
 На верхушке златого да столба
 Жар-птица есть. {4}
 Жар-птицы светом
 Весь мир освещается.
 На коньке избы нашего деда {3?}
 Пестрая да кукушка сидит ведь; {4а}
 От кукованья пестрой да кукушки
 Вся природа сотрясается. {5}

В других песнях можно видеть фрагменты той же космогонической сюжетной цепочки. В некоторых текстах обнажается мифически-фантастический характер птицы через более подробную обрисовку; она — огромна:

... шур хурчӑка ... хурӑн, ай, тӑрринче, /
 Ҫунаттисем пӑлӑт, ай, сӑмӑнче.

Перевод: ...Белый ястреб ... на вершине, ай, березы, / Крылья его, ай, у облаков²⁸.

Отсюда, кстати, понятен и пятый компонент космогонической цепочки: сотрясение мира от действий необыкновенной птицы.

Еще один мифологический сюжетный комплекс, столь же отчетливо представленный в чувашском песенном фольклоре, связан с образом гор. На вершинах или склонах возвышенностей с древнейших времен располагались места молений, жертвоприношений, иногда кладбища, а также священные рощи и деревья — через них мотив гор проникает и в космогонические сюжеты. В чувашском фольклоре сохранилась фантастичность образов «горного» комплекса, как и в случае космогонической мифологии. Так, гора — не простая, а сверкающая, стеклянная — прямо называется местом обитания высших существ:

Йӑлтӑр-йӑлтӑр кӑленче ту, / Ҫав ту ҫинче иккӑн
 пур: / Пӑри — Турӑ, тепри — Патша²⁹.

Перевод: Сверкающая стеклянная гора, / На той горе двое пребывают, / Один — Бог, другой — Царь.

Дерево на горе оказывается грандиозным:
 Ҫулӑ тусем ҫине эп ӑлӑхрӑм, / Ҫӑр ҫӑклейми
 хӑвасем эп куртӑм³⁰.

Перевод: Поднялся я на высокие горы / И увидел там такие ивы, которые не сможет поднять земля.

Здесь происходит нечто сверхъестественное, например, ветряная мельница работает без ветра:

Ҫӑл ту ҫинче ҫил армань / Ҫилсӑр-мӑнсӑр
 авӑрать, / Ҫӑнӑх тухни курӑнмасть³¹.

Перевод: На высокой горе ветряная мельница / Без ветра, без ничего мелет, / [Но] не видно, чтобы мука сыпалась.

К подобной архаической мифологии восходят и другие песенные сюжетные мотивы метафорически-фантастического характера.

Как самостоятельный вид творчества в чувашском фольклоре такие песни давно исчезли. Но их «осколки», превратившиеся в клишированные поэтические обороты, могут встретиться в виде отдельных вкраплений в песне практически любого из традиционных жанров — гостевого, обрядового, хороводного. В таком виде мифологические сюжеты функционируют в более поздней образно-поэтической и музыкальной системе, господствующей в устном творчестве чувашей уже много столетий. Эта система, в свою очередь, имеет комплекс свойств, по ряду параметров существенно отличающих ее от музыкальной системы, господствующей в профессиональном музыкальном искусстве Нового времени, развивающемся во всем мире, а в частности, и в Чувашии. Этот комплекс также имеет все основания считаться архаичным.

ПРОЯВЛЕНИЯ СТАДИАЛЬНО ПОЗДНЕЙ
ВЫСОКОРАЗВИТОЙ АРХАИКИ

Эта архаика уже не первична, она является наследием высокоразвитых культур, выработавших сложные и устойчивые формы в звуковысотных и звуковременных структурах музыки. Рассматриваемый пласт чувашской народной музыки несет в себе отчетливый отпечаток глубочайших связей с высокоразвитыми музыкально-поэтическими цивилизациями Востока. Уровень современного знания позволяет различать в ней несколько глубинных особенностей, выводящих на широкие типологические и историко-генетические параллели. К числу таковых относятся:

а) со стороны звуковысотной организации: высокоразвитая пентатонная ладовая система, являющаяся одной из самых важных характеристик чувашской музыки — в этом качестве она обратила на себя внимание уже первого исследователя чувашской музыки В. А. Мошкова³²;

б) со стороны звуковременной организации: квантитативная ритмическая система, в ней время течет не от сильной доли такта к слабой, равномерно пульсируя при этом (так было в профессиональной европейской музыке, начиная с Нового времени), а от краткого слоготона к долговому. Этот тип ритмики, согласно М. Г. Харлапу, «существует, кроме античной, в музыке ряда восточных стран <...>, также в фольклоре многих народов, в котором можно предполагать влияние профессионального и личного творчества...»³³;

в) с композиционной стороны (архитектоники): строфика, основанная на афористическом сюжетосложении, отличающемся лаконизмом выражения художественной мысли, емкой по содержанию и отточенной по форме. На всем Востоке чрезвычайно распространены разнообразные формы классической краткосюжетности, которым по характеру близка чувашская народная поэзия.

Названные особенности лежат в фундаменте традиционной чувашской музыкально-поэтической системы. Они немногочисленны, но принципиальны для ее характеристики, поскольку это — коренные свойства, охватывающие ее основные стороны. Без любой из них она не будет сама собой. Разрушив пентатонную ладовую основу чувашского напева, мы утратим и ядро национальной интонации; то же самое произойдет при искажении закономерностей ритмики или строфики и сюжетики, специфичных для чувашской песенности. Эти же особенности являются структурными признаками музыкально-поэтических традиций многих из так называемых высо-

ких культур старого типа, зародившихся в Азии в древние времена и развившихся там с наибольшей полнотой и цельностью. Временная дистанция между современной чувашской культурой и ее восточными истоками — громадна.

Традиционная чувашская музыкально-поэтическая культура, переселенная в VII—VIII вв. в восточноевропейское Поволжье, и до этого неоднократно попадала не только в иноэтническое, но — в *инотипологическое* окружение в условиях нескольких эпизодов формирования и крушения своей государственности. Результатом таких исторических «вызовов» были глубокие трансформации в народной культуре. Но, вместе с тем, очевидно, что постоянные проблемы выживания культуры приводили не только к этнической самоизоляции, но и к консервации некоторых ее существенных архаических свойств. Потому-то и смогла она устоять столь длительное время — имея прочные основы³⁴ в виде своего рода «генетического кода», вновь и вновь воспроизводящего, порождающего все те же структуры духовной жизни и мышления при любых внешних изменениях — природно-географических, социально-исторических, хозяйственных.

Для чувашской культуры главной потерей минувших эпох стал отрыв от контекста — от «материнской» цивилизации, когда-то породившей культурные формы высокого уровня, ставшие плотью и кровью и проточувашской системы. Только в XIX веке было «открыто», что чувашаи — живые носители «китайской гаммы» в центре России. Еще через сто лет после этого наука пришла к представлению о других типологических свойствах чувашской музыкально-поэтической системы — при изучении ритмической формульности и сюжетосложения³⁵.

Причины такой консервации архаики в народной культуре современных чувашей следует искать в особенностях исторических условий формирования этноса. В то время, как, например, бывшие кочевники венгры, обосновавшись на одном из «перекрестков» Европы, создали свою государственность и тем самым значительно ускорили собственную социально-политическую и культурную эволюцию, при этом неизбежно утрачивая архаические черты, чувашаи по крайней мере с XIII века непрерывно пребывали в условиях национальной несвободы, вдали от крупных центров и событий мировой истории, замкнувшись в мире крестьянского труда и быта. Несколько иначе здесь же строилась этносоциальная история родственных чувашам волжских татар,

унаследовавших городскую культуру Волжской Булгарии. В XV—XVI веках они создали свое национальное государство — Казанское ханство. Все это привело к некоторому выделению татар среди окружавших народов. «Они единственные, которых можно встретить на всех главнейших торговых путях Европейской России <...>, — писал музыкант-этнограф XIX века, — тогда как другие народности точно приросли к своим насильственным прадедовским местам <...>»³⁶. С этим замечанием почти буквально совпадают строчки чувашской песни, которые, возможно, были известны С. Г. Рыбакову благодаря по времени близкой его исследованиям публикации³⁷:

Мы не русские и не татары,
Чтобы ездить по большим дорогам...

В таких условиях многие формы традиционной культуры чувашского этноса эволюционировали крайне замедленно и оказались к XX веку как бы «законсервированными». Наглядно иллюстрирует такую консервацию относительно хорошая сохранность древней обрядовой системы и соответствующих жанров в музыкальном фольклоре. Точно также практически в полной сохранности вплоть до конца XX века пребывает у чувашей и диалектная структура музыкального фольклора. Региональные музыкально-поэтические формы настолько устойчивы, что и сегодня не составляет труда практически «на слух» определять приблизительный ареал распространения той или иной традиционной песни (в частности, эта возможность подтверждена и специальным изучением, результаты которого отражены в комментариях к современным изданиям народных песен низовой и средненизовой групп). Представляется верным утверждение этнографов, что консервацией диалектных особенностей чувашская культура обязана отсутствию в течение столетий «единого

экономического и культурного центра, который являлся бы местом общения всего народа»³⁸, вокруг которого могли бы происходить процессы стирания местных различий в языке, фольклоре, одежде, предметах материальной культуры.

Наука XX столетия поставила вопрос о глубине памяти устного музыкально-поэтического искусства. «Благодаря необычайной силе традиции азиатские музыкальные культуры до наших дней сохранили <...> те основные черты, которыми они отличались и тысячу лет назад», — считает Курт Закс³⁹. Исследователь славянских древностей академик Б. А. Рыбаков сходится с ним в определении глубины памяти фольклора как минимум в тысячу лет: «Мы должны насытить наши представления о язычестве древней Руси также и представлениями о хороводах, ритуальных песнях, маскарадах, о детских играх, о волшебных сказках. Почти все богатство восточнославянского фольклора, записанного в XIX в., мы можем проецировать в I тысячелетие н.э.»⁴⁰. Сказанное во многом справедливо и по отношению к произведениям чувашского устного народного творчества, отражающим дохристианские представления и обряды. Передаваясь из поколения в поколение, они донесли до наших дней мир образов и форм архаических этапов чувашского музыкального искусства. Их современные формы так же проецируются в минувшие тысячелетия.

Итак, отвечая на поставленный в начале статьи вопрос, констатируем, что удельный вес элементов архаического происхождения в традиционном музыкальном искусстве чувашского народа весьма велик. Но в нем следует различать проявления двух видов архаики — как ранней «доцивилизованной», так и более поздней, несущей отпечаток музыкально-поэтического искусства древних цивилизаций Востока.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. — Л.: Музыка, 1987. — С.12.

² Гумилев Л. Н. Древние тюрки. — М.: Наука, 1967. — С. 6.

³ История Чувашской АССР. Т.1. — Чебоксары, 1983. — С. 6.

⁴ См.: Трофимов А. А. Орнамент чувашской народной вышивки // Вопросы теории и истории. — Чебоксары, 1977;

Он же. Чувашская народная культовая скульптура. — Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1993.

⁵ Смирнов А. П. Волжские булгары. — М., 1951. — С. 84.

⁶ Павлов Ф. П. Собр. соч. В 2 т. Т.2. — Чебоксары, 1971. — С. 209, 260—261.

⁷ Максимов С. М. Чувашские народные песни. — М., 1964. — С.11. Книга издана посмертно в годы хрущевской

«оттепели». Ее автор умер в 1951 году, не дождавшись реабилитации, последовавшей через четыре года.

⁸ Дело № 9733/4 на Максимова С. М. В 1 т. // Архив ФСБ России по Чувашской Республике. — 2262-П. — Рукопись. — С. 80/13.

⁹ Гарин-Михайловский Н. Г. Несколько лет в деревне: очерки, драма. — Чебоксары, 1980. — С. 212.

¹⁰ Иванов-Ехвет А. И., Вызго И. М. Еще раз об истоках «Князя Игоря» // Советская музыка. — 1982. — № 4.

¹¹ Кодай З. Зачем нам нужна чувашская музыка? // Кодай З. Избранные статьи. — М., 1982. — С. 275.

¹² Квитка К. В. Избранные труды. В 2 т. Т.1. — М., 1971. — С. 218. Вставки в скобках принадлежат составителю тома.

¹³ Vikár, L. A Volga-Kámai finnugorok és törökök dallamai // MTA. Zenetudományi Intézet. — Budapest, 1993. — P. 31. Здесь и далее перевод цитируемых фрагментов с венгерского Ю. Дмитриевой.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Леви-Строс К. Первобытное мышление. — М.: Республика, 1994. — С. 321.

¹⁶ Так было не всегда. Еще в исследованиях первой половины XX столетия существовало представление о музыке народов Поволжья как стадияльно примитивной. Известный американский этномузиколог Бруно Неттл в книге «Music in primitive culture» писал: «В Европе сегодня нет культур, которые можно было бы назвать первобытными, за исключением определенных частей Европейской России», — имея в виду 2000 образцов музыки татар, чувашей, марийцев, удмуртов и коми, известных ему по публикациям австрийского коллеги Роберта Лаха. См.: Nettl B. Music in primitive culture. — Cambridge, 1956. — P. 4, 31.

¹⁷ См. специальное исследование на эту тему Э. Е. Алексеева: Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. — М., 1986.

¹⁸ Там же, с. 84.

¹⁹ Песни низовых чувашей. Кн.2. — Чебоксары, 1982. — № 187.

²⁰ См.: Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. — М.: Искусство, 1972. — С. 221—273.

²¹ «Курт Закс справедливо усматривает в первобытной мелодике две стороны: логогенную, порожденную связью со словом, логическими фразировочными повышениями и понижениями, и патогенную, вызванную возбужденным чувством». Цит. по: [Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. — М.: Музыка, 1983. — С. 28].

²² Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование, с. 84.

²³ Песни низовых чувашей, № 156.

²⁴ Например: Трофимов А. А. Космогонические представления древних чувашей и отражение их в орнаменте вы-

шивки // Чувашское искусство: тр. ЧНИИ. — Чебоксары, 1976. — Вып. 70. — С. 30.

²⁵ Чаваш халăх юррисем. Г.Федоровран сыраса илнĕ 620 юрă-кĕвĕ // Шупашкар. — 1969. — № 11.

²⁶ Песни низовых чувашей, № 138.

²⁷ Максимов, С. М. Тури чăвашсен юррисем // Шупашкар. — 1932. — № 180.

²⁸ Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним. — Симбирск, 1912. — С. 30.

²⁹ Чаваш халăх сăмахлăхĕ. 6 томпа тухать. III т.: Юрăсем // Шупашкар. — 1978. — № 412.

³⁰ Ашмарин Н. И. Сборник чувашских песен, записанных в губерниях Казанской, Симбирской и Уфимской // ИОАИЭ. — Казань, 1900. — Т. 16. Вып.4—6. — С.13—14.

³¹ Максимов, С. М. Тури чăвашсен юррисем // Шупашкар. — 1932. — № 162.

³² См.: Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Мелодии чувашских песен. — Казань, 1893.

³³ Харлап М. Г. Ритм // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. — М., 1978. — Т.4. — Стб. 660.

³⁴ Прочность основ некоторых форм древнечувашской культуры подтверждают сведения об одном из этапов ее уже европейского бытия: в V—VII веках н.э. она имела достаточно высокий уровень, чтобы распространять влияние на соседей — в музыке, как и в языке современных венгров сохранился пласт, возникший в результате контактов той эпохи. Позднее воздействие древнечувашской культуры и языка испытывали и финно-угорские соседи по Поволжью. Лишь в последние века своего существования чувашская культура все больше замыкается в себе, круг ее взаимодействий сужается.

³⁵ См.: Кондратьев М. Г. О ритме чувашской народной песни. — М., 1990; Он же. Чувашская савра юрă и ее татарские параллели. — Чебоксары, 1993; Он же. Типология чувашского народно-песенного сюжетосложения // Известия НАНИ ЧР. — 2000. — № 1. — С.34—44; Сто строф из чувашской народной афористической поэзии. — Чебоксары, 1998.

³⁶ Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман. — СПб., 1897. — С. 8.

³⁷ Ашмарин Н. И. Очерк народной поэзии у чуваш // Этнографическое обозрение. — 1892. — № 2—3. — С. 49.

³⁸ Чуваш: этнографические исследования. Ч.1. — Чебоксары, 1956. — С. 77.

³⁹ Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков // Музыкальная культура Древнего Мира. — Л., 1937. — С. 151.

⁴⁰ Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. — М., 1988. — С. 5.

Кондратьев Михаил Григорьевич

доктор искусствоведения, профессор,
главный научный сотрудник, зав. отделом
искусствоведения Чувашского государственного
института гуманитарных наук

Л. А. ВИШНЕВСКАЯ

Саратовская государственная консерватория
им. А. В. Собинова

УДК 781.7

АКУСТИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ
БУРДОННО-ПЕВЧЕСКОЙ МОДЕЛИ
ЧЕРКЕСОВ И КАРАЧАЕВЦЕВ

Формирование певческого идеала черкесов и карачаевцев, доминантным выражением которого стало бурдонное двухголосие, происходило на пересечении разных факторов: историко-культурных, материально-культурных, бытовых, речевых. Особое значение приобрел природно-акустический элемент, связанный с условиями жизни народов. Природное воздействие на становление человечества и этносов отмечал Л. Н. Гумилев, подчеркивая это влияние на все области поведения и сознания, в том числе художественно-творческого [1, с. 182—183]. В аспекте рассматриваемого вопроса для нас особенно актуальна мысль ученого о том, что «человек не только приспосабливается к ландшафту, но и приспосабливает ландшафт к своим потребностям» [1, с. 183] через творческую энергию (пассионарность). Единые природно-ландшафтные условия многовекового совместного проживания черкесов и карачаевцев способствовали созданию едино-локальной культуры «месторазвития» (Гумилев), определившего взаимоприспособление ландшафта и художественного мирозерцания народов.

Наиболее отчетливо в традиционных песнях черкесов и карачаевцев — проявление пространственной картины мира. Горы почти графически определяют координаты Мироздания: Вертикаль, Верх-Низ, Правое-Левое, малое пространство обитания и освоения. Так рождается природная «геометрия» пересечения двух линий, двумерность и симметрия пространства сообщающихся векторов Верх-Низ, Правое-Левое. Дуализм картины мира карачаевцев сложился рано и не менялся в плоскостном понимании категорий пространства, его природной конкретизации: нос (героя) — прямой хребет горы, ресницы — лес, щеки — скалы [2, с. 22]. Природная «геометрия» черкесов скрыта в духовном понимании горного пространства. Символом вершины земли, ступеньки к небу и сакральной обители богов, к которой направлен

трудный путь человека, стала гора счастья Ошхумахо (Эльбрус). Диагональ, соединяющая начало пути человека с вершиной, — это реальный земной путь как составная бесконечности. От вершины горы путь человека разветвляется: по вертикали вверх — бессмертие, слияние с беспредельностью; вниз по другому склону — движение в прошлое, к забвению. Подобное мировидение, тесно увязанное с ментально-духовным осознанием своего рыцарского предназначения, с пониманием долгого и трудного подъема к славе, актуализирует диагональ (ипше-ищхэрэ) как важную ментальную составляющую в картине мира черкесов. Осознание природной двухлинейной «геометрии» в противопоставлении «высоко/низко» сформулировало одно из важных ментальных свойств черкесов, ставших основой философии тхамадизма, принятой всеми народами Северного Кавказа и Закавказья. Важно не то, кто сотворил этот мир, а кто жил в нем, поэтому ментальность адыга (черкеса) направлена на выявление ценностно-личностных качеств человека, в отличие от менталитета карачаевца, обращенного ко всему миру через поиск в нем единого начала: «мой мир везде, а не только в видимых пределах» [3, с. 211].

Линейно-вертикальные параметры природной «геометрии» Космоса черкесов и карачаевцев дополнены *циклом, кругом и симметрией* как важными архетипами в процессе «приспособления» к геоландшафту. Малое пространство и быстрое время ощущения бытия характеризует черкесов, для которых «главным настроем был оптимизм, порожденный быстрой сменой хмурых, ненастных дней солнечными, радостными, составляющими большую часть года» [4, с. 95—96]. Темп контрастных смен характеризует мир, находящийся в непрерывном циклическом движении, преобразовании и обновлении внутри заведенного круга природных и жизненных событий. Отсюда — близость античному представлению о мире

как круге-колесе. Сходное понимание времени как движения показывает и карачаевская космология. Вместе с тем, суть и результат движения отличаются в трактовке карачаевца и черкеса. Восточно-тюркское сознание карачаевца идет вслед за опытом: «Куда колесо — туда и жизнь» (карачаевская поговорка) [2, с. 36]. Колесо как категория движения и колея как отпечаток этого движения символизируют вечность «странствования», путь как в будущее, так и в прошлое: «Идти, не сворачивая — вспять, к будущему или — вдаль, к прошлому. Это не фатализм, а путь, позволивший остаться в истории...» [2, с. 36]. Поэтому, для карачаевца, движение — не борьба за будущее, а движение как таковое; для черкеса будущее важнее настоящего и движение «проживается» как борьба за это будущее в игре-диалоге с судьбой-фатумом.

Круговой образ мира получил реальное воплощение (в быту) и сакральную трактовку (в ритуалах и обрядах). Так, символом круга-плоскости наделяется земля и все, что на ней возводится (округлость жилищных построек черкесов). Круг — центр мира, информации, посвящения-инициации в игрищах черкесов; магически-обрядовый символ оберега карачаевцев: очерчивание оберегом из железа сакрального круга, «в который не могла проникнуть злая сила» [2, с.15]. Антропоморфное понимание мира заложено в модели «Космос — Человек — Дом». Принцип симметрии этого космологического закона горцев — еще один важный природный элемент в культуре народов. «Современная наука все глубже проникает в тайну того, что за внешним проявлением симметрии — от симметрии кристаллов и снежинок — до симметрии молекул ДНК — стоит симметрия тех фундаментальных законов, которые управляют всеми процессами физического мира. Таким образом, нам остается только удивляться прозорливости древних, столь чутко предугадавших значение симметрии в формировании всех законов природы, в том числе и законов макромира» [5, с. 215—216]. Прозорливость горцев, «положивших» симметрию в основание всех форм творчества, обусловлена глубочайшей природной интуицией, ощущением себя микрочастицей, повторяющей законы макромира.

Индивидуальность ландшафта «месторазвития» горцев усилена звуковым пространством, той *акустикой-этносферой*, которая сформировала певческую модель народов: «Акустическое пространство «священного» Мироздания само создает «должное» звучание, пребывает в сотворе-

нии звука. Пышные горные леса и рощи изобилуют звуками Природы. Ущелья, искрящиеся чистой голубых рек, вбирают целый оркестр созвучий-ручeyков, стекающихся в единое русло. Альпийские луга, наполненные сладкими мелодиями разнотравья, вершины, покрытые вечными снегами, хранят в молчании сакральное Знание мира. Море, омывающее подножия гор, неустанно нашептывает Законы Пути. Разве неочевидно, что эта несказанная красота и породила потребность в чуткости восприятия, проникновенный мистицизм Тишины и полупрозрачного звучания, создающего возможность одновременно услышать все многообразие природы и выделить в едином Звуче всю суть непостижимого Мироздания» [6, с. 144]. Таким образом, «неизменная привязанность к зрительному ряду, отсутствие стремления творить «другую реальность», «другую красоту» [3, с. 169] воплотились в слуховой привязанности к ландшафту «месторазвития», обладающего своими законами горной акустики, давшей неповторимый пространственный, фактурный, интонационный канон певческого стиля народов.

Так, традиционное исполнительство предусматривает небольшой состав ансамбля певцов, тембральность мужских голосов (часто приглушенно-звучащих), с разделением на тенорово-солирующие и басы-баритонально сопровождающие. Разделение песенного пространства на два пласта-полюса (Верх-Низ) символизирует горную Вертикаль, «явственно» предстающую в бурдонном пении и ассоциативно — в антифонном или стреттном чередовании Верх-Низ. Звуковой идеал горного ландшафта сконцентрирован в акустических свойствах натурально-обертонного ряда. Унисон, октава, квинта, кварта — первоэлементы природной гармонии Космоса — становятся основой настройки инструментов, ансамблевого слияния голосов солиста и поддержки («ежу»)*. «Вокал» народных певцов позволяет говорить об уникальной настроенности их связочно-голосового аппарата на точно-высотный строй октавы, квинты, кварты, идеальное ансамблевое звучание подобной вертикали. Такому пению трудно обучить даже профессиональных музыкантов, что позволяет сделать вывод о природной «вложенности» акустических законов звука на генетическом уровне.

Бурдонное пение черкесов и карачаевцев, сформированное в эпоху позднего средневековья XVI—XVII веков, можно сравнить с западноевро-

* В исследованиях фольклористов также приняты иные транскрипции: «ежью», «ежью», «эжью» (прим. ред.).

пейским храмовым пением XI—XII веков, в период зарождения многоголосия в органуме. Аналогия возникает в связи с поразительным структурным сходством нотированных образцов песен и органумов, а также в слуховом восприятии органумов (например, из свода «Magnus liber organi»), многие фрагменты которых создают эффект «кавказского» бурдонного пения, усиленный тембральностью мужского пения. Появившийся в пространстве готических соборов, органум примечателен не только с точки зрения фактуры, но и в аспекте акустики ранних форм многоголосия. Первые образцы двухголосного органума воспроизводят наиболее слышимые интервалы обертонового ряда: октаву, квинту и кварту в их параллельно-силлабическом или педально-бурдонном звучании. Сходство интервалики в песнях и органумах дополняется антифонным принципом полифонического взаимодействия сольного и ансамблевого пластов, общим характером звучания, балансирующим между сдержанной аскезой и экзальтированной эмоцией. В целом, позднее средневековые горцев обнаруживает и другие, сходные с западноевропейской готикой, черты. «Эпохой окольцованной вечности» назвал европейскую готику историк и писатель М. Ненарокомов, — эпохой креста, меча, доспехов и риз, эпохой рыцарства и символики, эпохой сложной игры, в которой «каждый поворот судьбы, каждый поступок продиктован правилами, будь то правила боя, молитвы или куртуазного общения с дамами». Это содержание готики было свойственно и этикетному социуму горцев.

Общность архаических форм многоголосия в исторической связи двух средневековых артефактов — органума и горской песни — расширяет географический контекст происхождения многоголосия, позволяет оценить традиционное песенное творчество в контексте мировой истории музыки, способствует корректировке некоторых понятий, утвердившихся в исследованиях адыгского (черкесского) и карачаево-балкарского песенного многоголосия [7; 8]. Так, корректировка песенного двухголосия в аспекте *диафонии* высвечивает специфику бурдонного элемента как компонента акустического пения и как самостоятельного пласта (в отличие, к примеру, от бурдонного «эффекта» в одноплоскостном пространстве гетерофонии славянской песенности). Западноевропейское понятие *диафонии*, таким образом, позволяет оценить функцию «ежу» не столько в качестве дополнительно-мелодической структуры, сколько в качестве важного акустического резонанса и гар-

монического элемента мышления. Обращение к литургическим певческим памятникам позволяет уточнить характер и так называемого антифонного пения в практике черкесов и карачаевцев. Внешнее сходство попеременных «реплик» двух групп с антифонным пением может наблюдаться в некоторых трудовых и обрядовых песнях. В качестве основной — закрепляется модель сольно-ансамблевого исполнения, по отношению к которому правильнее говорить о *респонсорном* пении в чередовании солиста и ансамбля «ежу». Таким образом, акустическое сходство двухголосия разных культур дает множество точек соприкосновения структурного и исполнительского планов.

В контексте акустического фактора предстает понимание исполнительского процесса и процесса интонирования — основополагающих характеристик индивидуальности любой традиционной культуры. Личные наблюдения автора фиксируют обычай расположения певцов полукругом, в центре которого стоит (или сидит) солист, а на некотором расстоянии от солиста, с двух сторон, размещается ансамбль «ежу». Таким образом, поведенческая установка музыкантов акцентирует роль солиста, круговое пространство, диалог участников ансамбля. Солист обладает качествами лидера, распевщика, инициатора и потому поет вверху (возможно натужное, с хрипотцой, звучание вследствие превышения тембрального диапазона). Ансамбль «ежу» дает земную опору-притяжение и поет внизу. В итоге, и у черкесов, и у карачаевцев самым распространенным, в разных жанрах, становится *контрастно-регистровое пение* [9], обобщающее ландшафтные полюсы «месторазвития» горцев. Контрастно-регистровое пение как древнейший вид фольклорного интонирования характеризует и звуковысотную линию партии солиста. Начиная с архаических обрядоритуальных жанров, в певческой традиции народов закрепляется нисходящий вид песенной мелодии, с завершением-кадансом в самом низком положении напева. Симптоматичным является не сам факт нисходящего движения, распространенный во многих фольклорных культурах, а именно контрастно-регистровое противопоставление двух фрагментов партии солиста: пребывание большей части мелострофы в верхнем регистре сменяется достаточно резким переключением напева вниз к концу мелострофы. А. И. Рахаев отмечает (ссылаясь на Л. А. Мазеля) превалирование нисходящего типа мелодической линии над восходящим ввиду элементарной физиологической предпосылки, обуславливающей меньшую степень голосово-

го напряжения при нисходящем вокальном интонировании [10, с. 44]. Как нам представляется, физиологический аспект объяснения подобной мелодии нуждается в акустической корректировке: интонационный посыл с вершины горы резонансно отразится в ущелье внизу. Осмелимся предположить, что нисходящий вид мелодической линии может отражать и диспозицию нравственных понятий Правое-Левое: например, адыгское (черкесское) представление о местоположении души (центра, связывающего человека с Богом) — указывает на сердце. Именно сюда, влево, устремлена мелодия, голос человека соединяется с его сердцем, а Бог познается не на небесах, а на земле.

В русле контрастно-регистрового пения находится *глиссандирующее интонирование* [9], присутствующее раннефольклорным жанрам. Певческое глиссандо черкесов и карачаевцев представляет голосовое скольжение на неопределенную высоту или дробно-ритмическую нисходящую декламацию внутри попевки. Подобное пение производит впечатление лавины, водопада, устремленного

вниз с горных вершин. Так «голоса» Природы, порожденные характерной ландшафтной физикой земли горцев, тонко улавливаются музыкальным ухом народа, находя отражение в интонационной системе архаической экмелики, не утратившей своих свойств и в позднейших жанрах и, тем самым, составившей «архаически-рудиментную» специфику песенной традиции черкесов и карачаевцев в ряду других песенных культур Северного Кавказа.

Пространственно-временные и изобразительные искусства черкесов и карачаевцев оказались, в силу своей пластической специфики, наиболее созвучными природной теме, не получившей отражения в словесных жанрах фольклора [3, с. 7]. Песни черкесов и карачаевцев — звуковой памятник не только общих культурных корней этносов, но и общего «месторазвития», общей природы, воздействующей на телесность и голоса народов. Природно-ландшафтный аспект оказывается «направляющим» в формировании бурдонной двухголосной модели акустического пения горцев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумилев Л. Этногенез и биосфера земли. — М.: Айрис Пресс, 2005.
2. Урусбиева Ф. Метафизика колеса. Вопросы тюркского культурогенеза. — Сергиев Посад: Весь Сергиев Посад, 2003.
3. Загаштокова-Алемединова З. Н. Художественная культура Карачаево-Черкесии как исторически сложившаяся целостность. — Черкесск, 2003.
4. Алемединова З. Н. К вопросу о первоисточках формирования менталитета: культурологический аспект // Этничность, культура, менталитет (теоретико-методологические и культурологические аспекты изучения этничности). — Карачаевск, 2000.
5. Волошинов А. В. Пифагор. Союз Истины, Добра и Красоты. — М.: Просвещение, 1993.
6. Хараева-Гвашева Ф. Ф. К вопросу о мифологии музыкальных инструментов // Этюды по истории и культуре адыгов. — Майкоп, 1999. — Вып. 2.
7. Рахаев А. И. Традиционный музыкальный фольклор Балкарии и Карачая. — Нальчик: Эль-Фа, 2002.
8. Ашхотов Б. Г. Адыгское народное многоголосье: автореф. дис. док. искусствоведения. — М., 2005.
9. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада. — М.: Музыка, 1976.
10. Рахаев А. И. Народно-песенное искусство Балкарии и Карачая: дис. ... док. искусствоведения. — СПб., 1996.

Вишневская Лилия Алексеевна

кандидат искусствоведения, профессор
кафедры теории музыки и композиции
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова



И. В. ПОЛОЗОВА

*Саратовская государственная консерватория
им. А. В. Собинова*УДК 781.6.046.3.072.2:783.6 ИРГИЗСКИЙ НАПЕВ И ПЕВЧЕСКОЕ
ТВОРЧЕСТВО СТАРООБРЯДЦЕВ
ИРГИЗСКИХ МОНАСТЫРЕЙ

В культурном пространстве России на протяжении всего периода ее христианской истории особую роль выполняли православные монастыри. Киево-Печерский, Троице-Сергиев, Ферапонтов, Кирилло-Белозерский, Соловецкий, Иосифо-Волоколамский и многие другие являлись духовными и культурными центрами страны, очагами развития богословия, письменности и искусства. Русские монахи своим подвижничеством не только способствовали укреплению и росту православия, но и несли населению России грамоту, идеалы христианства, формируя человека нравственно и духовно.

Со второй половины XVII в. — времени раскола русской церкви — старообрядческая традиция создает свою ветвь монастырей. Выговское общежитие, обители на Ветке, Керженце, в Стародубье, а также многие другие скиты, развивающие традиции монастырского уклада средневековой Руси, в разное время выполняли функцию духовных и культурных центров старообрядчества. Крупными монастырскими центрами обладала и Саратовская губерния. На ее территории располагались широко известные в старообрядческом мире Иргизские и Черемшанские монастыри, которые являлись базисом в развитии и бытовании саратовского старообрядчества.

История бытования Иргизских монастырей свидетельствует об активной творческой деятельности их насельников. Как и во многих других крупных монастырях, здесь переписывались рукописи, писались и поновлялись иконы, действовали певческие школы. С момента организации монастырей в них проводилась целенаправленная работа по созданию трудов, направленных на обоснование и пропаганду старообрядческого вероучения и т. п.

Немногие разрозненные архивные документы, высказывания очевидцев — гостей монастырей, отдельные певческие рукописи дают исследователю почву для попытки изучения собственно твор-

ческой деятельности монастырских клирошан и мотивов привнесения «новин» в их певческую практику.

Певческая культура старообрядцев не являлась чем-то застывшим и исключительно консервативным. Изучение наследия монастырских певчих Иргиза свидетельствует о том, что в старообрядческих обителях органично развивались традиции знаменного пения, создавались местные варианты напевов разных песнопений и даже сочинялись произведения в новых для старообрядцев певческих жанрах.

По сведениям первых исследователей истории и быта Иргизских монастырей, местные певчие в XIX в. «переложили на крюки большую часть церковных песнопений и очень много религиозных и нравственно-назидательных гимнов или псалм» [10, с. 249].

В научных публикациях, посвященных старообрядческой певческой культуре, неоднократно приводятся ссылки на присутствие в старообрядческих рукописях «иргизского напева»¹. Первой работой, затронувшей вопрос происхождения иргизского напева, стала статья Ефима Поспелова «О новых напевах», опубликованная в 1909 году в журнале «Церковное пение», где с позиций критики оценивалась практика привнесения новых мелодических вариантов песнопений в богослужение старообрядцев. До настоящего времени эта публикация остается единственной попыткой рассмотрения происхождения и бытования иргизского напева. Несмотря на то, что Е. Поспелов выдвигает спорные и часто противоречивые гипотезы о его генезисе², ценность данной статьи весьма значительна, так как здесь затрагивается актуальная для всей старообрядческой певческой культуры проблема — возможность применения в певческой практике старообрядцев новых вариантов распевов песнопений и степень допустимо-

сти обновления в рамках канонической певческой культуры.

Ареал бытования иргизского напева довольно широк и в начале XX в. охватывал значительную (прежде всего европейскую) часть России. По разным источникам удалось выявить географию его распространения в этот период: Москва, Санкт-Петербург, Рига, Одесса, Харьков, Урал, Владимирская, Калужская, Саратовская, Тверская губернии и др. Современное старообрядчество также хранит в своей памяти иргизский напев, которым в ряде певческих рукописей зафиксирована Херувимская песнь. По утверждению Н. Г. Денисова, иргизский напев обнаруживается в певческих книгах старообрядцев Калужской области, Одессы и других регионов [2, с. 20]. Староверы г. Новозыбкова Брянской области информируют о том, что в г. Боровцы Калужской области есть рукописная Обедница, в которой ряд песнопений Литургии изложен иргизским напевом. О местном варианте монастырского напева хорошо слышаны и современные саратовские старообрядцы: Херувимская песнь «иргизского распева» многократно переписывалась и исполнялась ими еще во второй половине XX в. Кроме того, Херувимская песнь «иргизского напева»³ присутствует в певческих книгах уральских собраний (Пермской картинной галереи, Уральского государственного университета), Украинской коллекции (МГУ)⁴, а также в собрании певческих книг и рукописей Саратовской общины белокрыницкого согласия.

Таким образом, факты, изложенные в научной литературе, и собственно старообрядческая певческая культура последнего столетия свидетельствуют о наличии местного иргизского варианта песнопения «Иже херувимы». Учитывая фактор конфессиональной замкнутости даже в рамках старообрядческой культуры, представляется вполне логичным, что сфера бытования иргизского напева распространяется только на общины старообрядцев поповского толка (о существовании этого напева свидетельствуют староверы белокрыницкого и беглопоповского согласий), тогда как в обиходе беспоповцев он не значится.

В настоящее время вряд ли возможно реконструировать полный репертуар песнопений, имеющих иргизскую редакцию. Косвенные данные о том, что в XIX в. круг иргизских монастырских напевов был довольно обширным, мы находим в публикации А. Лебедева. Историк указывает, что иргизские певчие в монастырях «сложили особые напевы, известные под именем иргизских» [3, с.

292]. К сожалению, автор так и не уточняет круг этих песнопений. В результате, пока достоверно известно только о множественных фактах фиксации иргизским напевом Херувимской песни.

Несмотря на то, что указания на иргизский напев встречаются неоднократно, ни в одной певческой рукописи саратовской региональной традиции такого самоназвания песнопений, в том числе и Херувимской песни как «иргизский напев», не обнаружено⁵. Один из факторов его отсутствия, на наш взгляд, заключен в утрате значительной части рукописей Иргизских монастырей. В настоящий момент иргизское собрание представляет собой меньшую часть рукописного наследия монастырей, поэтому восстановить полную картину существования и развития иргизского напева довольно сложно.

Обратимся к рассмотрению Херувимской песни иргизского напева. В монастырском рукописном собрании это песнопение выделяется из всего певческого репертуара. Как правило, Херувимская в иргизских рукописях выдержана в мелизматическом стиле и в максимальной степени отражает практику многораспевности. Как известно, это песнопение, открывая Литургию верных, служит подготовкой к самому важному, сакральному моменту богослужения — Пресуществления даров. Осознание исключительности данного раздела службы, символичность и поэтичность текста гимна привлекали внимание распевщиков и стимулировали их к созданию новых мелодических вариантов Херувимской песни. Поэтому обращение иргизских певчих к тексту песнопения «Иже херувимы» не случайно.

Мелодико-ритмическая основа Херувимской песни иргизского напева имеет явное сходство с песнопением «Милость мира» киевского распева, на подобен которого, вероятно, и опирались иргизские певчие. Оба эти песнопения принадлежат к числу текстов, употребляемых на Литургии, и характеризуются многораспевностью. Структура подобна типична для стилистики киевского распева и опирается на многократное повторение основного интонационно-ритмического блока, состоящего из трех строк. Границы строк — текстовых и музыкальных — всегда совпадают. Господствующим и конечным тоном является звук *c*¹. Текст песнопения «Милость мира» включает в себя семикратное последовательное проведение всех строк интонационно-ритмического блока. Исключение составляет пятый раздел, в котором дважды распевается слово «аминь» и структура раздела сокращена до двух строк. В процессе из-

ложения гимнографического текста принцип вариантного обновления (в мелодическом и ритмическом отношениях) применяется ограниченно. Незначительные изменения затрагивают область ритма, они вызваны «подгонкой» напева к текстовой строке. Другая сфера обновления исходного музыкального построения заключена в небольших вариантах мелодического развития, при этом протяженность строки по сумме длительностей не изменяется. Базируясь на принципе неизменяемого повтора, киевский распев был очень удобным для использования его в качестве подобна, так как в зависимости от объема гимнографического текста возможно многократное возвращение к воспроизведению исходного интонационно-ритмического блока.

Обратимся к рассмотрению вариантов фиксации Херувимской песни иргизского напева. Мы будем опираться на четыре варианта записи Херувимской песни: 1) запись Уральского государственного университета 266 (изложенную по книге Н. Парфентьева [7, с. 444]), список начала XX в.; 2) запись Е. Поспелова в журнале «Церковное пение» начала XX в.; 3) запись Саратовской белокрыницкой общины, датируемую 1974 годом; 4) запись Украинского собрания МГУ № 2222 (с. Великопоское), датируемую 1978 годом. Пример № 1 (в нотном приложении) дает сравнительное изложение подобна «Милость мира» киевского распева и Херувимской песни в уральской, «журнальной» («Церковное пение»), саратовской и украинской версиях фиксации песнопения.

Общность представленных вариантов проявляется на всех уровнях музыкальной организации песнопения. Композиция Херувимской песни традиционно делится на две части, каждая из которой членится на строки. Количество музыкально-текстовых строк в представленных вариантах различно. В уральской версии иргизского напева текстовые и музыкальные границы совпадают и включают в себя 13 строк. Мелодические связки между строками могут примыкать к разным текстовым строкам, например, подвод к началу II строки (голубчик тихий) завершает I текстовую строку, а аналогичное движение напева на слове «житейскую» относит текст не к VI, а к следующей, VII строке. В остальных примерах Херувимской песни (журнала «Церковное пение», Саратова и Украины) структура музыкального текста тождественна и включает в себя по 15 строк.

Границы текстовых и интонационно-ритмических строк не всегда совпадают. Так, в результате разделения IV и V строк дробится слово

«Тройце», в других случаях на две музыкальные строки приходится одна текстовая: II—III строки на слова «тайно образующе», XIV—XV — «аллилуйя».

В Херувимской песне иргизского напева, в отличие от подобна «Милость мира», в интонационном отношении выделяется начало второго раздела песнопения (со слов «Яко да царя»). Открывая новый раздел песнопения и отмечая его начало, во всех вариантах записи строка *A* предстает значительно преобразованной в интонационном плане. Начинаясь со звука f^1 , этот оборот расширяет границы диапазона строки и развивается по волновому принципу. Также индивидуальным интонационным оборотом завершается уральская версия песнопения. Если во всех остальных вариантах записи последняя строка Херувимской песни точно воспроизводит строку *C*, то в данном случае музыкальный материал завершения песнопения в значительной степени отличается от подобна и является краткой, а вместе с тем и более яркой в интонационном выражении вариантом строки *C*.

В композиции Херувимской песни иргизского напева наблюдается строгая периодичность последовательности музыкальных строк. В большинстве рассматриваемых версий изложения песнопения присутствует пятикратное повторение основного интонационно-ритмического блока композиции — первых трех строк песнопения («Церковное пение», Саратов, Украина). Однако повтор не является абсолютно полным, так как в пятом разделе (на слове «аллилуйя») опускается первая музыкальная строка (*A*). При этом композиция напева завершается весьма органично на заключительной строке раздела (строка *C*).

Композиция уральского варианта обладает большей самостоятельностью. Здесь не наблюдается схематичного следования структуре подобна как при экспонировании музыкального материала, так и в его заключении. При первом проведении интонационно-ритмического блока используются только музыкальные строки *A* и *B*, а строка *C* появляется после повторного проведения первых двух строк. В завершении песнопения, после третьего полного проведения интонационно-ритмического блока, появляется преобразованная в интонационном и структурном отношении строка *C*, как окончание песнопения. В то же время ее появление уравнивает структуру и образует полный четырехкратный цикл звучания интонационно-ритмического блока, хотя и в рассредоточенном виде. Кроме того, в данной версии записи

распевание слова «аминь», по сравнению с другими вариантами, представлено значительно более развитой ритмоинтонационной формулой, которая являет собой сокращение и преобразование строки *A*. При этом, в целом, в уральском варианте Херувимской песни сохраняется общая логика последовательного повторения строк интонационно-ритмического блока.

Очевидно, что такая четкая структурная организация композиции Херувимской песни на подобен песнопения киевского распева детерминирована иным отношением к развитию напева, которое опирается на принципы повторности в его строении. Еще раз отметим, что такое свойство было характерно для структуры новых видов знаменного пения, получивших свое распространение во второй половине XVII в. Соответственно, иргизский напев отражает певческую практику старообрядцев пореформенного периода, когда киевский, греческий и болгарский распевы входят в певческий обиход, а вместе с ними приобретает большое значение и принцип структурной периодичности.

Метод сравнения разных вариантов записи Херувимской песни иргизского напева показал, что эти варианты имеют общность и на уровне использования типизированных интонационно-ритмических моделей. Во всех анализируемых версиях можно выделить четыре общих группы попевок, каждая из которых имеет разное количество производных вариантов (пример № 2). Следует отметить, что ряд мелодических оборотов имеет значительное сходство с попевками киевского распева, как, например, попевки группы *B* и *A* (вариант *A*₄) [1, с. 106—146].

Наиболее многообразными, с точки зрения изменения архетипа попевки, оказались группы *A* и *C*, где присутствуют по пять основных видов, каждый из которых, в свою очередь, допускает некоторую вариантность при последующем изложении. Группа *D* также имеет значительное количество вариантов, из которых выделяются четыре основных. Попевки этого типа характеризуются волнообразным движением, основу которого составляет поступенный нисходящий ход от звука g^1 к звуку c^1 .

Пожалуй, самыми индивидуальными в интонационном и ритмическом отношении являются две попевки группы *B*, которые, собственно, во многом и составляют оригинальность звучания напева. Данная группа характеризуется мелодическим движением по типу «волны» с нисходящим секвенционным оборотом во второй части

попевки. Кроме элемента повторности, осуществляемого посредством секвенции, в этой попевке присутствует и яркий ритмический рисунок, который в варианте журнала «Церковное пение» максимально выделен с помощью сочетания контрастных длительностей: двух восьмых, четверти и целой. В остальных версиях записи эта ритмическая «острота» несколько сглажена и вместо сопоставления восьмых, четверти и целой встречаются четверти, половинные и целые. Однако, индивидуальность оборота и здесь не утрачивается, а сохраняет свою яркость. Наряду с интонационно-ритмической обособленностью, данная попевка характеризуется и максимальным диапазоном звучания. Если попевки остальных групп укладываются в диапазон 4—5 ступеней, то в группе *B* он охватывает 7—8 ступеней. Вероятно, монастырские распевщики хорошо осознавали индивидуальность данной ритмоинтонационной модели в контексте песнопения, поэтому данная попевка имеет наибольшее употребление. При этом следует отметить, что если все другие часто встречающиеся группы попевок представлены множественными вариантами, то эта группа характеризуется наличием одного варианта попевки для той или иной версии напева (в Херувимской украинской записи это вариант *B*₁, а в остальных — *B*₂). Более того, в качестве предварительного замечания следует отметить, что попевки, аналогичные группе *B*, в певческих рукописях Иргизских монастырей второй половины XIX в. встречаются стабильно и, вероятно, были широко распространены в местных вариантах изложения того или иного песнопения.

В стилевом отношении Херувимская песнь иргизского напева выдержана в невматическом стиле, с небольшими распевами мелизматического характера на ключевых словах песнопения. Сдержанное употребление мелизматики в анализируемых вариантах Херувимской песни, в целом, отражает типичную картину позднестарообрядческой традиции, когда наблюдается процесс некоторого упрощения стилистики песнопений мелизматического типа.

Все рассматриваемые варианты иргизского напева Херувимской песни имеют одинаковый регистр и диапазон звучания песнопения. Следует отметить, что в рукописях иргизского собрания подавляющая часть вариантов распевов Херувимской песни излагается в более высоком регистре и охватывает мрачное, светлое и тресветлое согласия, причем основное движение напева осуществляется на звуках светлого и тресветлого со-

гласий. И только версия иргизского напева характеризуется более низким регистром, который охватывает прежде всего звуки мрачного и светлого согласий.

Диапазон песнопения во всех вариантах унифицирован: в уральской, украинской и «журнальной» версиях он охватывает семь ступеней ($h - a^1$), а в саратовской записи — восемь ($a - a^1$). Расширение нижней части звукоряда в саратовской рукописи происходит в результате проставления дополнительной степенной пометы при знаке «крюк мрачный с подчашием», указывающей на нисходящий терцовый, а не секундовый ход, что незначительно увеличивает диапазон напева.

Мелодическая организация напева всех версий Херувимской песни также характеризуется общностью. Песнопение выдержано в большом обиходном ладу и базируется на одинаковых опорных тонах. Каденционный план песнопения основан на двух опорных ступенях, завершающих каждую музыкальную строку: e^1 (для строк типа *A* и *B*) и c^1 (для строки типа *C*). Господствующим устоем во всех версиях является звук e^1 — им завершается большая часть музыкальных строк. Конечный тон песнопения во всех версиях представлен звуком c^1 , завершающим проведение каждого интонационно-ритмического блока даже в том случае, когда он проводится не полностью (например, первый раздел в уральской версии).

Принадлежность разных версий Херувимской песни иргизского напева к одной типологической группе проявляется и в использовании общих знаков нотации и их комбинаций при письменной фиксации песнопения. Тип нотации во всех версиях одинаков: столбовая нотация с пометами и признаками, без фитных и лицевых начертаний, что, впрочем, является нормативным для изложения песнопений старообрядцами поповских согласий в XIX — XX вв.

Состав певческих знаков в анализируемых записях не тождественен, но очень близок (пример № 3). Его основу составляют одно-, двух- и трехстепенные знаки. В записи преобладают статьи, стрелы, часто используются голубчики. Несколько реже встречаются крюки и стопицы с очком, подчашия, запятые и палки. В конце музыкальных строк проставляются разные варианты статей, а в завершении обеих частей песнопения — рог или крыж. Знаками, сопровождающими мелодические связки, служат голубчик тихий, подчашия и стопица с очком.

Различия невменной графики проявляются в использовании вариантности знаков (например, стрела мрачная или стрела полукрыжевая, запятая или крюк и др.) либо в фиксации разной длительности звука (статья светлая или крюк светлый и т.п.). Кроме того, разница в фиксации напева проявляется и в применении указательных помет при сохранении принадлежности знака к своей группе (например, стрела с борзой пометой или стрела с тихой пометой, присутствие или отсутствие задержки и т.п.). При этом в анализируемых версиях записи в ядре попевки знаки нотации менее подвержены изменению, а в подводе, наоборот, степень их вариантности возрастает. Другой особенностью записи разных вариантов Херувимской песни является практически полное совпадение графики знаков в моменты произнесения слогов текста. Кроме того, стабильным с точки зрения графики выглядит и завершение строки *C*. Примером полной унификации знаков является фиксация второй строки (*B*), которая излагает яркий ритмоинтонационный оборот с секвенционным развитием. Различия в графике здесь крайне незначительны и распространяются на заключительный мелодический оборот строки. Вероятно, таким образом старообрядцы подчеркнули интонационно-ритмическую индивидуальность данного оборота.

Итак, версии иргизского напева Херувимской песни представляют собой варианты интонационно-ритмического изложения песнопения «Милость мира» киевского распева, принятого иргизскими певчими в качестве подобна. Общность изложенных версий записи проявляется на разных уровнях организации песнопения: на уровне ритмоинтонационных моделей и их комбинирования, регистра и диапазона напева, мелодической и ладовой организации, а также общности знаков нотации и их комбинаторики.

При этом очевидно, что четыре представленных варианта записи Херувимской песни являются собой редакции песнопения, в той или иной степени отступающие от подобна «Милость мира». Различия в вариантах напева проявляются в следующем: 1) незначительные расхождения в суммарной величине длительностей на один слог и в рамках одной попевки; 2) исключение в некоторых местах внутрислоговых распевов или, наоборот, их вставка, в результате чего не возникает параллелизма текстовых строк в соотношении разных вариантов записи; 3) некото-

рое варьирование ритма и звуковысотности в отдельных знаках посредством проставления (или исключения) указательных помет; 4) в саратовской рукописи голубчик предполагает не поступенное движение вверх, а восходящий ход на терцию. Аналогичный терцовый ход, но в нисходящем направлении, встречается при подчашиях (этот элемент носит системный характер и отражает местную исполнительскую традицию). Вариант, изложенный в уральском певческом памятнике, представляется более оригинальным, отличающимся от остальных записей прежде всего порядком чередования строк. Однако именно общность попевочной системы во всех записях Херувимской песни позволяет объединить их в единую типологическую группу.

Кроме того, следует отметить, что проанализированные варианты напева Херувимской песни по стилистике приближаются к традициям знаменного пения пореформенного периода. Во-первых, во многих фрагментах песнопения прослеживаются признаки централизации ладового мышления. Например, во всех версиях напева явно ощущается ладовая централизация вокруг конечного тона e^1 с обыгрыванием большейтерцовой интонации, что придает ему черты мажорного наклонения. В саратовской и, отчасти, в уральской записях неоднократно встречается движение напева по звукам мажорного или минорного трезвучий, что также создает ощущение ладового устоя. Во-вторых, признаком знаменного пения позднего периода может служить присутствие в напеве секвенционного развития. В-третьих, в ритмическом отношении напев характеризуется четкой бинарной организацией: ритмическая группировка практически никогда не выходит за рамки парного членения длительностей. И, наконец, в-четвертых, в композиции напева всех вариантов присутствует явно очерченная периодичность — повторы интонационно-ритмических блоков, которые создают ощущение симметричности и пропорциональности строения напева. Как известно, эти приемы музыкальной организации получили широкое распространение в церковно-певческой культуре с середины — второй половины XVII в. В певческих памятниках старообрядцев саратовской региональной традиции привнесение этих новых элементов произошло позднее и встречается в рукописях середины — второй половины XIX в. Появление новых видов распевов с их своеобразной стилистикой или элемен-

тов их музыкального языка в певческой культуре старообрядцев отражает адаптационные процессы к новым музыкально-историческим веяниям в рамках рассматриваемой культурной системы.

Тем не менее, стилистика средневекового знаменного пения в иргизском напеве не утрачивается. Мелодика песнопения очень гибкая, развивается по принципу «волны», кружась длительное время в ограниченном диапазоне вокруг опорного тона. Пожалуй, самой архаичной в стилевом отношении следует считать уральскую версию, датируемую началом XX в., где признаки поздней певческой культуры выражены более опосредованно. Остальные записи иргизского напева Херувимской песни содержат более явные признаки ладовой централизации и влияния стилистики новых распевов. Следовательно, можно предположить, что с течением времени стилистика иргизского напева также претерпела некоторые незначительные изменения, находясь в процессе развития и отражая, пусть и неосознанно, слуховой опыт современности.

Иргизский напев Херувимской песни, зародившийся в XIX веке, вошел в обиход и получил широкое распространение в старообрядческой певческой среде на рубеже XIX — XX столетий. Отметим, что именно в это время наблюдается процесс значительного развития и обновления стилистики знаменного пения в рамках старообрядческой культуры. Об этом свидетельствуют и сами носители традиции. По их утверждению, замечен «значительный интерес к новым напевам, которые своим характером подходят к мотивам современных никонианских композиторов» [9, с. 92]. По поводу допустимости введения в обиход новых напевов в старообрядческой среде шла острая полемика в разных конфессиональных изданиях (например, на страницах журнала «Церковное пение»). В этот же период в певческих рукописях саратовской региональной традиции стабильно встречаются новые варианты изложения Херувимской песни, такие, как болгарский или «ин распев», не известные по певческим памятникам предшествующего периода. Таким образом, появление и распространение иргизского варианта напева Херувимской песни явилось отражением общей тенденции развития старообрядческой певческой культуры на волне ее обновления.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

До - стой - но и пра - вел-но есть
И - же хе - ру - ви ми
И - же хе - ру - ви ми
И - же хе - ру - ви ми
И - же хе - ру - ви ми

по - кла - ня-ти - ся От - цу и Сы - ну
та - и - но об - ра - зу ю - щей
та - и - но об - ра - зу
та - и - но об - ра - зу
та - и - но об - ра - зу

и не раз - дель - ней и не раз - дель - ней
три - свя - ту ю песь
й - це Три-свя-ту-ю пе - снь
й - це Три-свя-ту-ю пе - снь
й - це Три-свя-ту-ю пе - снь

Тро-и-це ед-и-но-суш-ней и не раз-дель-ней
при - но - ся - ше
при - но - ся - ше
при - но - ся - ше
при - но - ся - ше

и Свя-то-му Ду - ху и Свя - то - му Ду - ху
ю - щей
ю - щей
ю - щей

Тро - и - це е - ди - но - су - щей
и жи - во тво - ря-щей Тро - и - це
и жи - во тво - ря-щей Тро - и - це
и жи - во тво - ря-щей Тро - и - це
и жи - во тво - ря-щей Тро - и - це

Пример № 2

A 1 2 3
4 5

B 1 2

C 1 2 3
4 3

D 1 2
3 4

Пример № 3

И - же хе - ру - ви ми

та - и - но об - ра - зу ю - щей

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [2, с. 20; 4, с. 40; 5, с. 426; 6, с. 86; 7, с. 444; 8, с. 115; 9, с. 92].

² По мнению автора публикации, автором иргизского напева Херувимской песни следует считать не певчих Иргизских монастырей, а «служащего <...> балтийской эскадры г. В.», который переделал напев и, «чтобы скрыть следы происхождения, назвал его иргизским...» [9, с. 93, 98].

³ Херувимская песнь иргизской редакции в разных рукописных образцах обозначается как «иргизский распев» или «иргизский напев». В старообрядческой певческой традиции, собственно как и в древнерусских певческих памятниках, термины «распев» и «напев» не имеют четких дефиниций и часто употребляются в качестве синонимов.

⁴ Принятые сокращения: МГУ — Отдел редких книг и рукописей Научной библиотеки Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова; ПКГ — Пермская картинная галерея; УрГУ — Уральский государственный университет.

⁵ В результате проделанной текстологической работы, которая была направлена на анализ всех вариантов Херувимской песни во всех певческих книгах поповского толка саратовского региона, иргизский напев был нами идентифицирован с вариантом Херувимской песни, обозначенной в певческой рукописи иргизского собрания как «благообразный распев». При этом в рукописях монастырского собрания не обнаруживаются другие родственные варианты напева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вознесенский И. И. Осмогласные роспевы трех последних веков православной русской церкви. — Киев, 1888. — Вып. 1. Киевский распев и дневные стихирные напевы на «Господи воззвах» (техническое построение). — 146 с.

2. Денисов Н. Г. Стрельниковский хор Костромской земли: традиции старообрядческого церковного пения. — М.: Прогресс-Традиция, 2005. — 480 с.

3. Лебедев А. Сведения о рукописях знаменного пения // Церковное пение: ежемесячный старообрядческий журнал. — Киев. — 1909. — № 11. — С. 292—296.

4. Парфентьев Н. П. Древнерусское музыкально-письменное искусство и его традиции в России XVI—XX вв.: дис. в виде научного доклада ... док. искусствоведения. — СПб., 1999. — 55 с.

5. Парфентьев Н. П. Крюковые рукописи в собраниях Свердловской области // Рукописное наследие Древней Руси: труды отдела древнерусской литературы. Т. 35. — Л.: Наука, 1980. — С. 425—429.

6. Парфентьев Н. П. Крюковые рукописи уральских собраний // Вопросы собирания, учета, хранения и использования документальных памятников истории и культуры. Ч. 2. Памятники старинной письменности. — М.: Наука, 1982. — С. 82—88.

7. Парфентьев Н. Традиции и памятники древнерусской музыкально-письменной культуры на Урале (XVI—XX вв.). — Челябинск, 1994.

8. Поздеева И. В. Территориальная книжная коллекция и задачи комплексных археографических исследований // Из истории фондов библиотеки Московского университета. — М.: Изд-во Московского гос. университета, 1978. — С. 111—119.

9. Поспелов Е. О новых напевах // Церковное пение: ежемесячный старообрядческий журнал. — Киев. — 1909. — № 4—5. — С. 92—102.

10. Соколов Н. С. Раскол в Саратовском крае. Т. I. Поповщина до 50-х гг. настоящего столетия. — Саратов, 1888. — 480 с.

Полозова Ирина Викторовна

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, доцент кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова.

ABSTRACTS

KONDRATJEV M. G.

THE TWO KINDS OF ARCHAIC IN THE
MUSICAL CULTURE OF CHUVASH PEOPLE

The tradition of Chuvash culture has an ancient history. Its uniqueness is mainly due to the fact, that many archaic components are still preserved. Both the language (related to Turkic) and the folk art (mirroring the ancient mythological cosmology) bear an archaic hallmark. The author isolates two kinds of Archaic in regards to musical art: the early pre-civilized one and the later one, which bears an impress of creative musical art of ancient oriental civilizations. Music examples and instances of lyrical art of the Chuvash people are being analyzed in the article.

VISHNEVSKAYA L. A.

ACOUSTIC ELEMENT IN THE BOURDON
SINGING MODEL OF CIRCASSIANS AND
KARACHAYS

The article considers the questions of environmental and acoustic conditions of formation of singing styles in music of oral tradition. In terms of traditional songs of circassians and karachaeys acoustic elements of the bourdon singing model are being analyzed.

POLOZOVA I. V.

THE CHANTS OF IRGIS AND THE SINGING
ART OF OLD BELIEVERS IN THE IRGIS
MONASTERIES

This article discusses the singing culture of the Old Believers in the Irgis monasteries, which were situated in the Saratov government of the Russian Empire. The focus of attention is the singing art of Irgis brethren. Issues of genesis and ways of existence of Irgis chant, its range and style characteristics are being examined. This work reflects the development processes of the singing culture of the Old Believers, which could be ascribed to the adoption of new styles in church singing (Znamennyi raspev), that loomed in the middle and the second half of the 17th century.



КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ОЦЕНКЕ



А. И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная консерватория
им. А. В. Собинова*

УДК 781.62.072.2.035(4)

КОНТЕКСТЫ, ПОДТЕКСТЫ И «ПОСТТЕКСТЫ» ТВОРЧЕСТВА М. И. ГЛИНКИ

Музыкальные тексты Михаила Ивановича Глинки являют собой многоплановый образно-стилевой субстрат, несколько существенных составляющих которого автор статьи обозначает известными словами-логотипами: «контекст», «подтекст» и «посттекст». Под последним из них подразумеваются те составляющие глинкинского наследия, которые нашли прямое продолжение в художественной практике последующего времени.

КОНТЕКСТЫ ТВОРЧЕСТВА И ПАРАДИГМЫ ВРЕМЕНИ

Широко известно высказывание композитора: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». Конечно же, понимать эти слова буквально не приходится. Подразумевалось прежде всего то, что интонационный фонд любого времени вырабатывается главным образом в широком массовом обиходе и чтобы соответствовать времени, чтобы говорить с людьми на понятном, отвечающем их запросам языке, автор должен хотя бы опосредованно опираться на этот интонационный фонд, который является подлинной «почвой» искусства, как бы «настоем» самой жизни. Для Глинки такой «почвой» прежде всего служила окружающая его среда *бытового музицирования*, которое было в просвещенном обществе явлением чрезвычайно широко распространенным. Более того, русская музыкальная культура той эпохи как раз в основном и суще-

ствовала именно в таких формах; всю основную музыкальную «пищу» россиянин получал через свои пальцы (игра на инструментах) и голос (пение). Глинка нередко писал именно для домашнего или салонного времяпровождения — изящные безделушки, танцевальные миниатюры и эффектные пьесы для фортепиано, а также многие из своих вокальных произведений. И когда к концу первого своего пребывания за рубежом (приобщившись к достижениям западноевропейского искусства и почувствовав себя профессионально окрепшим) композитор пришел к убеждению в необходимости «писать по-русски», средства для этого он нашел прежде всего в звуковой среде, непосредственно его окружавшей.

Как помним, детство и отрочество Глинка провел в деревенской глуши Смоленщины, которая всегда славилась песнями. *Народная песня* стала одним из самых сильных его впечатлений тех лет. Не потому ли так многократно он обращался к жанру, который получил название *«русская песня»*: «Ночь осенняя, любезная», «Ах, когда б я прежде знала», «Зацветет черемуха» и т.д. Писал их композитор на стихи поэтов, умело воспроизводивших фольклорную лексику (А. Дельвиг, А. Римский-Корсаков), а подчас и на народные слова («Ах ты, душечка, красна девица»). То непосредственно приближаясь к прототипам, то заметно усложняя и обогащая их, но в любом случае добиваясь органичной народности интонирования, Глинка прошел в этих мно-

гочисленных и разнообразных по форме опытах настоящую школу национального песенного стиля.

В русском песнетворчестве Глинка более других выделял для себя песни протяжные и плясовые. Разрабатывая их особенности и выявляя через них сущностные качества русского характера, композитор самым активным образом преобразует исходную модель, подчиняя ее целям более высокого художественного порядка. Для примера достаточно представить то, что происходит с названными жанрами в Каватине и рондо Антонины из оперы «Иван Сусанин»¹. Другая из опор глинкинского авторского контекста — романсная стихия. Ее роль для всего творческого процесса и наследия композитора переоценить невозможно. Через нее он выходил на непосредственный контакт с самой широкой интонационно-жанровой средой, характерной для жизни образованного слоя русского общества. Сразу же выделим едва ли не главное: посредством романсной интонации Глинка передавал столь свойственные русской натуре отзывчивость, лирическую сердечность, задушевность, способность к сочувствию и состраданию. Не говоря уже, собственно, о романсе как таковом, романсные формы композитор широко вводил и в оперу — подчас в их почти «натуральном» виде, но опять-таки активно преобразуя и, конечно же, сообразуя с сюжетной ситуацией.

Опираясь на отмеченные пласты бытовой музыкальной культуры того времени и по необходимости преобразуя их интонационный строй, композитор как раз и создавал свои главные творения. Относительно «Ивана Сусанина» широко известен афоризм В. Одоевского, заметившего, что Глинка сумел «возвысить народный напев до трагедии». Более того, в этом произведении, в чем-то отталкиваясь от распространенного тогда жанра большой романтической оперы на исторический сюжет, он разработал принципиально новый тип музыкальной драмы. «Иван Сусанин» — поистине народная опера, что подчеркнуто с необычайной силой. Глинка вывел на сцену крестьянскую массу, и благодаря исключительной значимости хоровых сцен, народ впервые стал важным, необходимым «действующим лицом» в опере.

Уникальная история создания «Ивана Сусанина», когда музыка рождалась раньше слова, позволила Б. Асафьеву утверждать, что Глинка как никто другой смело поставил вопрос о пер-

вородстве музыки в музыкальном театре. Исходя из приоритета музыкального начала, он без каких-либо деклараций совершал настоящий переворот в оперной драматургии. Начиналось это с ораториального «масштабирования» в построении композиции, которая отличается предельной ясностью и простотой: Интродукция и I действие — экспозиция русского народа, затем польский акт, III и IV действия — столкновение образных сфер, Эпилог — послесловие. И на всем протяжении — последовательное проведение принципа стилевого размежевания, который у Глинки, кажется, первым подметил Н. Гоголь: «Он счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки».

Начиная с середины III действия, «две музыки» вступают в непосредственное взаимодействие, в выявлении которого композитор добивается поразительно зримой осязаемости драматургически-ситуативной подачи материала. В условиях прямого столкновения двух жанровых стилевых систем становится очевидной их несовместимость уже по самой своей природе: величавые распевные фразы Сусанина (в ровном ритме крупных длительностей) и сугубо инструментальное интонирование в заостренно танцевальной пульсации (с отрывистыми репликами чисто речевого склада, что, скорее, напоминает выкрики).

С самого начала духовного поединка Сусанина с поляками вводятся одна за другой все более тонкие и примечательные драматургические детали. Первая из них — нарастающие по звучности вторжения темы полонеза в идиллическую музыку семейного счастья. Следующая деталь раскрывает многосложность характера Сусанина: пытаясь отвести опасность, он идет на хитрость, лукавит, подыгрывает полякам и в этот момент Глинка «подмешивает» в его партию их музыку. Сцена в лесу основана на мастерской трансформации темы мазурки, которая именно теперь, согласно остроумному гоголевскому замечанию, обнаруживает свою «опрометчивость»: надменность, чванство, воинственность исходного настроения уступают место тоскливо-жалобному тону поникающих оборотов. В той же сцене (после Арии Сусанина) дважды разворачивается картина предсмертных видений главного героя, и в обоих случаях ком-

позитор впечатляюще использует прием реминисценций.

Эта совершенно новаторская драматургия дополняется последовательным проведением на протяжении оперы ряда ключевых тем, что начинается с Увертюры, основанной на шести извлечениях из разных разделов произведения. Но если композиция увертюры как «конспекта» будущего театрального действия была уже апробирована (начиная с «Вольного стрелка» Вебера, 1821), то столь выверенной системности тематических реминисценций, как это реализовано в «Иване Сусанине», европейская опера почти не знала.

Опера «Руслан и Людмила», в не меньшей степени выросшая из контекста песенно-романсных интонаций, — «это вечный предмет удивления и изучения для русских музыкантов» (А. Серов). Какую поразительную изобретательность проявил ее автор, и сколько здесь замечательных музыкально-драматургических находок! Сразу после похищения Людмилы — таинственно-мистическая атмосфера с мелькающими бликами флейты (отголоски Каватины исчезнувшей героини) и затем — квартет «Какое чудное мгновенье», решенный в форме канона, великолепно передающий состояние завороченности и оцепенения; фантастическая Голова, звучание голоса которой имитирует унисон мужского хора; поединок Руслана с Черномором, происходящий под облаками и передаваемый через реакцию наблюдающих это подданных всесильного карлы.

И как опережает свое время последовательно проведенный принцип тембровой характеристики персонажей! Былинного сказителя Баяна сопровождают «гусли» (арфа, резонирующая фразе «Бряцайте, струны»). Они напомнят о себе в конце последнего действия как знак исполнения пророчеств, прозвучавших в начале. Облику Ратмира отвечает густой, «знойный» и чувственный тембр английского рожка. Стенания Руслана над непробуждающейся возлюбленной поддержаны кларнетом. Подлинный шедевр в этом ряду — виртуозно разработанная партия солирующей скрипки, которая выступает «наперсницей» Людмилы в ее Арии из IV акта (изысканно-прихотливый контрапункт к вокальной линии).

Национальный контекст, представленный прежде всего через бытовую музыкальную культуру, входил составной частью в более общие хронологические координаты. Основное время

творчества Глинки приходится на 1830—1840 годы. То были десятилетия высшего цветения *романтического искусства*, представленного, в первую очередь, именами Мендельсона, Шумана, Шопена, Листа, Берлиоза. Глинка принадлежал этому искусству и достаточно широко опирался на свойственную ему систему характерных образов и жанров.

Как бы компенсируя некоторое отставание русской музыки, он вовлекал в данную систему и относящееся к предыдущему этапу романтизма — от Джона Филда, родоначальника жанра ноктюрна (в юности Глинка взял у него несколько уроков фортепианной игры), до Франца Шуберта как ведущего представителя раннего романтизма. Соприкосновения с творчеством последнего более всего обнаруживаются в фортепианных миниатюрах (допустим, Полька *d moll* разительно напоминает шубертовский Музыкальный момент *f moll*) и романсах (близость «Попутной песни» к начальному номеру «Прекрасной мельничихи»). Причем, в данном случае у нас нет отчетливых свидетельств знакомства Глинки с музыкой Шуберта, так что речь может идти не о влиянии, а, скорее, о некоей общности «почерка» эпохи.

Независимо от временной принадлежности, всепроникающим качеством романтического искусства был *лиризм*. Если рассмотреть вокальное творчество как наиболее «многогранный» раздел глинкинского наследия, то здесь запечатлен богатый мир мыслей, настроений и переживаний, через которые портретируется человек душевно отзывчивый, лирик по натуре, наделенный высокой культурой чувств. Квинт-эссенцией воплощения лучших черт такого человека можно считать написанный на стихи Пушкина романс «Я помню чудное мгновенье», ставший эталоном поэтичности и красоты. Кстати, обрамляющие его фортепианные вступление и заключение кристаллизуют в себе то, что отмечено пушкинской строкой «гений чистой красоты». Это, действительно, образ столь манящего в те времена идеала, высшая изысканность и красота которого высвечены «небесной» чистотой и прозрачностью инструментальной фактуры. Подобные эпизоды утонченно-хрупкого светлого лиризма стали одной из важных примет глинкинского авторского текста, и мы встречаем их, к примеру, в фортепианных разделах романсов «Не искушай», «Я люблю, ты мне твердила», «Один лишь миг», «Как сладко с тобою мне быть».

Сердцевиной романтического лиризма нужно признать *элегические настроения*. Совершенно типично представлены они в фортепианном ноктюрне «Разлука», где уже сам по себе программный заголовок настраивает на соответствующий лад. В сущности, это настоящая «песня без слов», созвучная стилю родоначальника данного жанра не только безыскусной певучестью мелодики, но и проникновенной меланхолией, подчеркнутой общительностью и задушевностью. Но от текстов Мендельсона эту пьесу более всего отличает интонация русского городского романа, только «одетого» в чисто инструментальный наряд.

Естественно, что элегическая настроенность получила широкое хождение в вокальной лирике. Хорошо известный образец — романс «Сомнение», где раскрывается страсть, затемненная чувством ревности, что вело к сгущенной элегичности и резонировало распространенной тогда байронической «болезни» века. Это было порой глубоко прочувствованное, а иногда и несколько напускное (романс «К Молли») разочарование во всем и вся, неверие в добрые и светлые начала жизни. И хотя Глинка в своем творчестве, безусловно, тяготел к позитивным, жизнеутверждающим сторонам, тем не менее он охотно откликнулся на это поветрие времени (романсы «Не искушай», «Бедный певец», «Разочарование» или вокальный квартет «*Sogna chi crede d'esser felice*»). Название квартета переводят с итальянского двояко: «Помни, что счастье на свете — призрак мгновенный» или «Тот видит сон, кто верит в счастье».

Теперь рассмотрим нечто прямо противоположное — исключительный динамизм, по-разному воплощенный в «Славься» и в Увертюре к «Руслану», и присоединим к этому пылкое воодушевление заздравных романсов типа «Мери» или неудержимую токатно-моторную пульсацию «Попутной песни» с ее буффонным двойником в Рондо Фарлафа. Заявленная в отмеченных образцах интенсивность жизненных проявлений, избыточность сил получили у романтиков (начиная с Э. Гофмана) совершенно определенное обозначение — *энтузиазм*.

Таковы две полярные грани несомненно романтического, диапазон которого простирался от модного *brillante* (не только в фортепианных миниатюрах, но и в таких композициях, как «Блестящий дивертисмент на мотивы из оперы «Сомнамбула» В. Беллини» или «Арагонская хота» с ее полным авторским названием «Блес-

тящее каприччио на тему Арагонской хоты») до заглядывающих в далекое будущее «неистовых варваризмов», к которым мы еще вернемся (хор «Лель таинственный», Лезгинка и образ Черномора в «Руслане»).

Отдельное, большое место в творчестве Глинки заняли те ракурсы, которые со времен романтизма связываются с понятием так называемого *локального колорита*. Композитору в высшей степени была присуща «всемирная отзывчивость», о которой позже Достоевский скажет в своей знаменитой речи о Пушкине. Для начала отметим постоянное влечение Глинки к сопредельным культурам, прежде всего *славянским*.

Многое связывало его с певучей Украиной. Так, наряду с «русской песней» он неоднократно обращался к жанру «украинской песни» (написанные на языке оригинала «Не щербечи, соловейку», «Гудэ витэр» и др.). Черты этой песенности очевидны в первом и последнем актах «Руслана», действие которых происходит в *стольном Киеве* (с наибольшей отчетливостью в хоре «Не проснется птичка утром»), и пронизывают всю партию Людмилы, дочери *великого князя киевского* (в особенности ее Арию).

Глубоко родственной себе чувствовал Глинка музыку *Польши*. Он довольно подолгу жил в Варшаве, и не будем забывать, что генеалогия его семьи в дальних своих корнях восходила к обрусевшему роду польских дворян. Нетрудно предположить, что данное обстоятельство было не последним фактором столь убедительной обрисовки поляков в «Иване Сусанине». Кроме того, композитор с удовольствием создавал вокальные сочинения на стихи А. Мицкевича: песня-мазурка «К ней», романс «Разговор», написал «Польский» (для фортепиано) и «Торжественный полонез» (для оркестра), а также целую серию фортепианных мазурок, в том числе «Воспоминание о мазурке», задуманное в память о Шопене.

Особое предпочтение Глинка отдавал южным странам. Еще в России, а затем пробыв несколько лет в Италии, он написал массу сочинений в «*итальянском жанре*» (термин из области изобразительного искусства). Известно, что в первые десятилетия XIX века русских художников, как никогда *до* или *после*, влекла к себе эта страна. Многие из них подолгу там жили, писали пейзажи, людей Италии. Так возник «итальянский жанр», дань которому отдали и самые

крупные мастера — Орест Кипренский, Карл Брюллов, Александр Иванов.

Обаяние этой земли в полной мере испытал и Глинка, с теплым чувством вспоминая впоследствии о том, как много было испытано «отрадных и истинно поэтических минут». Счастье подобных мгновений, пережитых в Италии, молодой композитор наилучшим образом запечатлел в своих баркаролах. Один из ранних шедевров — «Венецианская ночь», написанная на стихи И. Козлова, у которого он нашел все необходимое, чтобы передать состояние тихого блаженства и пленительной безмятежности духа. Позже, в России, манящее очарование баркаролы с ее светлым лиризмом и идиллической мечтательностью продолжало волновать воображение композитора, находя себя не только в романсах («Уснули голубые...», «Финский залив»), но и в фортепианной миниатюре (Баркарола *G dur*).

Годы, проведенные в Италии, стали для Глинки и школой инструментализма. Важнейшей целью для него было уяснение природы выразительной мелодики. Но одновременно композитор пестовал и свой пианизм, осваивая романтический виртуозный стиль с его блеском, нарядностью, беззаботной легкостью и «ажурной» мелкой техникой. Эти подготовительные «штудии» были необходимы для той сферы творчества Глинки, появлением которой мы особенно обязаны тому времени. Имеются в виду созданные в Италии камерно-инструментальные ансамбли с участием фортепиано. Лучший из них и вершина «итальянского жанра» — «Большой секстет». Здесь Глинка, пожалуй, как никто другой (не только из русских, но и из западноевропейских музыкантов, включая Мендельсона с его Четвертой «Итальянской» симфонией) сумел передать очарование этой страны — через певучую красоту *bel canto*, через усладу умиротворяющих баркарол и через воспроизведение в звуках благоухания южной природы. Музыка буквально лучится светом, блаженством, духом довольства и безмятежности. По тону восторженности и солнечной гедонии Секстет очень близок шубертовскому «Forellenquintett», которого Глинка не мог знать и, следовательно, речь может идти только о созвучности настроений, витавших тогда в воздухе романтизированной Европы.

И до поездки в Испанию композитора сильнее всего привлекала к себе *испанская тематика*, о чем свидетельствуют написанные тогда

романсы. «Воинственные и любовные мадригалы» — так на рубеже XVII века назвал одну из книг своих вокальных сочинений Монтеверди. Примерно тем же обозначением мог бы воспользоваться и Глинка, давая название целому ряду произведений для голоса с фортепиано: «Я здесь, Инезилья», «Победитель», «Ночной зephyр», «Болеро» («О дева чудная моя»), «*Virtus antiqua*» («Рыцарский романс») — по музыке эти сочинения не только «воинственные и любовные», но в какой-то мере и «матригальные». Действительно, в маршевой поступи или в горделивых ритмах болеро одновременно выражены и отвага наступательного порыва, трепет влюбленного сердца, а горячность природы дополнена рыцарственностью облика.

Побывав в Испании, свой восторг перед ее колоритнейшей культурой, экзотичной для европейца вообще и россиянина в особенности, Глинка выразил в увертюрах «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде». Эти красочные картины, задуманные как аранжировки полюбившихся композитору мелодий, на деле превращены в грандиозный симфонизированный танец, настолько захватывающе и с впечатляющим размахом выполнена разработка исходного материала. Его национальное звучание всемерно выделено различными тембровыми эффектами. Практически тот же оркестровый состав, который в «Камаринской» приближен к игре на русских народных инструментах, здесь с не меньшим успехом имитирует испанский инструментарий. В соответствующем интонационном контексте скрипка напоминает свой народный прототип, струнные — исполнение на мандолинах, арфа — гитару, а когда включается острохарактерное щелканье кастаньет, сочность звуковой палитры достигает своего предела.

При всей соотнесенности с ведущими эстетическими принципами эпохи, Глинка в своем творчестве, как правило, чуждался романтической исключительности и разного рода крайностей. Во-первых, его музыка всегда непосредственно обращена к человеку, она неотрывна от реальной жизненной почвы (характерно, что важнейший постулат его эстетического кредо состоял в стремлении создавать произведения, «равно докладные знатокам и простой публике»). И, во-вторых, неизменным художественным идеалом композитора была гармоничность, что с наибольшей очевидностью сказалось в композиционных особенностях, присущих его произведениям, и что с предельным лаконизмом было

сформулировано им в двух определениях: «стройность и соразмерность целого» и «отчетливость» (как установка на определенность и ясность выражения). Неукоснительное следование этим принципам побуждало Г. Лароша называть Глинку «самым классическим, самым строгим и чистым среди композиторов XIX века».

Сказанное подводит к мысли об отличающемся его творчеством органичном сплаве классических и романтических черт. Этот синтез обозначился уже в самых ранних опытах инструментальной музыки (оркестровый диптих *Andante cantabile u Rondo d moll* и Альтовая соната с их объективно-уровновешенным образным строем) и закрепился в дальнейшем как доминирующий модус его художественных предпочтений.

Во всей своей кристалличности классико-романтический тип мышления Глинки предстал в той линии его творчества, которая свидетельствовала о высшем расцвете русской дворянской культуры. Глинка, исторической миссией которого было утверждение *народности* в искусстве, как никто другой сумел воплотить и то драгоценное, что несла в себе жизнь «*большого света*».

Не упуская из виду нарядное изящество и грациозную дансантичность первой хореографической сюиты из «Руслана» (танцы дев в волшебном замке Наины, сплошь основанные на различных преломлениях *вальса*), с точки зрения воплощения аристократизма пальму первенства следует отдать польскому акту «Ивана Сусанина». Оставляя в стороне черты, связанные с антитезами «русские — поляки» и «народ — господа», которые будут рассмотрены ниже, находим в этом акте балетные номера, «бесподобные по музыке» (Г. Ларош), полные «обольстительности» (Б. Асафьев).

Свое концентрированное выражение эти качества получают в Вальсе, который поставлен в самом центре строго симметричной композиции (он выступает в окружении экспансивно-динамичных Краковяка и Мазурки, а их, в свою очередь, обрамляют Польский и Финал — оба с участием хора). Вальс — истинный перл, неотразимое очарование которого состоит в сочетании безупречного внешнего лоска, холодноватой красоты (флейта в качестве ведущего тембра), обворожительной пикантности (прихотливая синкопа с выделением второй доли) и абсо-

лютной естественности, возвышенной простоты, безусловной одухотворенности.

Итак, в обеих операх Глинки *вальс* оказывается вершиной светской поэтики. Разумеется, это не случайно, поскольку он был главным танцевальным жанром XIX столетия, в известном роде его символом — достаточно вспомнить «Приглашение к танцу» Вебера, фортепианные вальсы Шуберта и Шопена, оркестровые вальсы Гуно, Делиба, Чайковского, Глазунова и целой династии Штраусов. В этом ряду свое совершенно особое место занял «Вальс-фантазия» Глинки, который можно считать переданной в звуках квинтэссенцией светской культуры — как русской, так и общеевропейской. И можно понять, почему композитор так дорожил этим своим детищем: написав его для фортепиано в 1839 году, оркестровал в 1845-м и выполнил окончательную редакцию совсем незадолго перед смертью.

Здесь достигнута высшая классичность в ее соединении с обаятельнейшим флером романтики. И если говорить о поэтизации танца, то нелегко представить себе нечто более возвышенное и неизящимо грациозное. Аромат истинного аристократизма, окончательно укоренившегося к тому времени в русской жизни, предстает в чертах особой тонкости, изысканности и подчеркнутой проясненности (в том числе через детализированное оркестровое письмо, прозрачную фактуру и чистые тембры). И опять-таки, как было отмечено в Вальсе из «Ивана Сусанина», впечатляет органичное сочетание блистательной элегантности, внешней легкости и глубины, серьезности, неизбывной меланхолии (то, что отличало и лучшие вальсы Шопена, прежде всего его «Эспромт-фантазию»).

ПОДТЕКСТЫ ТВОРЧЕСТВА: СКРЫТЫЕ СМЫСЛЫ И СОЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ

Музыку Глинки внешне часто отличают кажущаяся доступность и простота, о чем Б. Асафьев проницательно заметил: «Он по-великому прост, а потому и сложен, когда в него вдуматься». И при внимательном осмыслении за тем, что сказано «*открытым текстом*», в контексте эпохи, социокультурной среды и времени обнаруживаются разного рода *подтексты*.

Один из них связан с отчетливой дифференциацией мужского и женского начал. Это сказывается уже в том, что Глинка выделял в русской народной песне контрастные ипостаси (протяжную и плясовую), а для раскрытия коренных архетипов национального характера обращался к

крайним голосовым амплуа. Припомним центральных персонажей обеих его опер: в первой — Сусанин и Антонида, во второй — Руслан и Людмила. В обоих случаях женская партия — это лирико-колоратурное сопрано, *самый высокий голос* (и соответственно легкость, исключительная подвижность, «порхающие» фиоритуры, певческие «взлеты»), а мужская партия — бас, *самый низкий* голос (фундаментальность и грузность звучания, степенность, эпическая «окладистость»).

В «Иване Сусанине» две доминирующие интонационно-жанровые стихии (раздольная песенность для передачи серьезных состояний и плясовая для выражения радости, веселья) дополнены совершенно различной обрисовкой мужских персонажей (широкая поступь, уверенная в себе сила) и дробного по ритму, подвижного по темпу звучания женских голосов. Драматургия танцев польского акта базируется на столь же характерном сопоставлении мужского и женского начал: мужским эпизодам присущи горделивый блеск, пышность, шумная бравада, воинственный характер; женские сцены отличаются подчеркнутым благородством звучания, пленительным изяществом мелодических линий, нежной акварельностью оркестровых красок.

Зримость воссозданных сцен танцующей Испании в обеих увертюрах подчеркнута яркими контрастами, раскрывая которые Глинка снова сопоставляет мужское и женское начала. Отсюда взаимодополняющие грани изящного, утонченного, «соблазняющего» и шумно-экспансивного, подчас нарочито грубоватого. Заодно отметим оттеняющие драматические штрихи, особенно явственные в «Арагонской хоте», где развертыванию сонатной формы, основанной на контрасте сдержанно-страстной главной темы и грациозно-шутливой, игривой побочной, предшествует суровое вступительное *Grave*, несущее в себе патетику серьезных осмыслений и намекающее на мрачные стороны испанской истории.

Нетрудно усмотреть в творчестве Глинки и явственные социальные акценты. Обратимся к столь значимому для его наследия образу Сусанина. Уникальность данной фигуры не ограничивается тем, что он — «единственный психологически-реальный тип русского крестьянина в оперном театре» (Б. Асафьев). Именно с этим образом Глинка связывал авторское определение жанра и тем самым суть замысла своего произведения: *отечественная героико-трагичес-*

кая опера. Уже современники почувствовали, что за Сусаниным и его окружением стоит нечто большее, чем просто удачная опера на сюжет из жизни народа. А. Улыбышев считал, что у Глинки наша музыка впервые зазвучала в резонанс с историческим величием страны и нравственным величием нации, французский критик А. Мери-ме еще в 1840 году говорил о том, что это более чем опера, это национальная эпопея.

Все отмеченное связано прежде всего с фигурой Сусанина, и именно его, крестьянина, «мужика» Глинка делает мерилом нации, чему соответствуют драматическая сила и мощь его характера. Вот что являлось совершенно небывалым в искусстве того времени, за исключением лишь отдаленной аналогии в живописи А. Венецианова.

Сказанное об образе Сусанина и стоящей за ним крестьянской массы было новшеством исключительным. И то, что такое новшество появилось в *крепостнической* России, говорит о гражданской смелости композитора. Под прикрытием верноподданнического сюжета («*Жизнь за царя!*») он привнес в оперу острый социальный подтекст.

Кроме того, здесь улавливается еще один, более скрытый *подтекст*. Драматический конфликт этой оперы мы привычно связываем с противопоставлением «русские — поляки». Но если отвлечься от литературного сюжета и ощутить этот конфликт в чисто музыкальном плане, предстанет более широкое сопоставление: народ — господа. Эпосу народной жизни с его естественностью, почвенностью, здоровым плебейским духом противопоставлены формы существования высшего сословия, в разноплановой характеристике которого отметим черты экспансивности, кичливой заносчивости и помпезной бравады.

В концепции «Ивана Сусанина» за межнациональным конфликтом, заложенным в сюжетной канве, подспудно просматривается антагонизм «верхов» и «низов». Косвенное подтверждение правомерности подобной трактовки находим в том, что аристократическая верхушка презрительно называла оперу «Иван Сусанин» «мужицкой». Еще более примечательно, что в ответ на ядовитую реплику великосветского остряка «Это кучерская музыка» Глинка заметил: «Это хорошо, и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господ».

Присоединим к сказанному некоторые другие факты. Общеизвестно, что замысел оперы

сложился под воздействием «Думы» поэта-декабриста К. Рыльева. По свидетельству сестры композитора Л. Шестаковой, самого близкого ему человека, в его сознании постоянно присутствовало чаяние, которое она передала в словах: «Одна его мысль была, чтобы народ был вольный... Живя часто за границей, он возмущался крепостным правом». И еще один показательный штрих, намекающий на бунтарские помыслы, бродившие в голове композитора, относится к музыке последней сцены Сусанина, где он отвечает полякам: «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал, куда и черный вран костей не заносил». Глинка пометил: «Я имел в виду нашу известную разбойничью песню «Вниз по матушке по Волге».

Сильный «критический заряд» обнаруживается в образе Черномора. По сути, это пародийный портрет русского монархизма, в личине которого было столько азиатчины, тупости и фанфаронского самодовольства. И если мы слышим «Марш Черномора» с его «громыхающей» военно-духовой тембровой окраской, с нарочито неизменным повторением примитивистского по своему характеру основного мотива и с карикатурной гипертрофией всех средств, в памяти сразу же возникает то, что в первой половине XIX века запечатлело в себе слово «аракчеевщина».

Еще более неожиданным может показаться аналогичный намек на неблагоприятную социально-историческую атмосферу эпохи в начале «Вальса-фантазии». Не только во вступительных тактах, но и в последующем развертывании в его «кружение» неоднократно вторгаются оркестровые *tutti*, которые подчас носят не только драматически-омрачающий, но даже зловещий характер (эти грозные «инъекции» созвучны подобному в I части Восьмой симфонии Шуберта). Так передается тревожная атмосфера времени, находившегося под неусыпным оком николаевской деспотии, что делает это произведение подлинной поэмой о пушкинском веке красоты и поэзии.

«ПОСТТЕКСТЫ» ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Выходя на «посттексты» наследия Глинки, мы невольно попадаем в область хрестоматийно известных, многократно повторенных выводов, почти трюизмов. И все-таки рискнем напомнить отдельные истины, среди которых могут мелькнуть и не столь прописные.

В 19-летнем возрасте Глинка побывал на Кавказе, где познакомился с фольклором горских народов, и позже, питаясь этими впечатлениями, он открыл для русской музыки стихию *Восток*. Это воспринималось и как экзотика «заморской» жизни, и как компонент многонационального уклада России. Колорит, намеченный в «Грузинской песне» («Не пой, красавица, при мне...») и в ориентальных номерах музыки к драме «Князь Холмский», в универсальной полноте был раскрыт в «Руслане», где звуковой ориент представлен в диапазоне от томной неги, затаенной чувственности и завораживающей таинственности (Ратмир, девы Наины) до той пылкости и горячности темперамента, которая подчас может выплескиваться в неукротимо-неистовые проявления (с апогеем в Лезгинке, иллюстрирующей «дикие» нравы горцев). Все это нашло продолжение у последователей Глинки, и в их числе можно назвать А. Хачатуряна и К. Караева, балетную поэтику которых более всего предвосхищал Арабский танец.

Что касается испанских увертюр Глинки, то это были первые в истории музыки *оркестровые фантазии* на народные темы, и во второй половине XIX века данный жанр начал интенсивно развиваться в России и в других странах. В том числе, в варианте красочных «инонациональных» картин, продолженных Чайковским в «Итальянском каприччио» и Римским-Корсаковым в «Испанском каприччио». Еще более существенно то, что, находясь во всеоружии композиторского мастерства и с его помощью вдохновенно воссоздав колорит далекой страны и пылкий темперамент населяющего ее народа, Глинка в «Арагонской хоте» и «Ночи в Мадриде» явился родоначальником целого направления в мировом музыкальном искусстве: эти произведения *русского* композитора открыли для *европейского* музыкального искусства тему Испании и вслед за ним в данном направлении продвигались многие, в том числе французские авторы от Бизе и Лало до Дебюсси и Равеля.

К сказанному можно добавить и то, что один из ракурсов «Ночи в Мадриде» обращен к ауре южного пейзажа («ноктюрновая» арка вступления и заключения). Последний несет в себе нечто загадочно-волшебное: чувство пленэра, где тонкость живописно-изобразительной манеры письма предвосхищает искания музыкального импрессионизма (в этом отношении примечательно полное авторское название увертюры: «Воспомина-

ние о летней ночи в Мадриде», где «воспоминание» — это уже почти *«impressione»*).

Композитор многократно апробировал метод варьирования, который в силу этой многократности получил «именное» название — *«глинкинские вариации»*. Широту смыслового спектра в их применении доказывают совершенно непохожие друг на друга Баллада Финна и Рассказ Головы, помещенные в опере «Руслан и Людмила» на самом близком расстоянии. И если в таком хрестоматийном образце вариаций, каким является Персидский хор из той же оперы, использована мелодия широкого дыхания (простая трехчастная форма протяженностью в 24 такта), то в разработке плясовой темы из «Камаринской» в основу положена минимальная тема. Она состоит из двух кратких фраз, почти повторяющих одна другую — это также показывает диапазон возможностей использования данной формы.

Как известно, форма вариаций на мелодию *ostinato* с легкой руки Глинки получила распространение не только в русской музыкальной классике, где в числе характерных примеров — песня Марфы «Исходила младешенька» из оперы Мусоргского «Хованщина» и Колыбельная Волховы из оперы Римского-Корсакова «Садко», но и в музыке XX века. Самые впечатляющие образцы — «Болеро» Равеля, «эпизод нашествия» в Седьмой симфонии Шостаковича).

«Камаринская» особенно примечательна тем, что при всей компактности изложения, в ней оказалось спрессованным чрезвычайно много принципиально важного для становления отечественного симфонизма. Это касалось и особенностей композиторской техники: способы сопоставления национально характерного материала, приемы его вариантно-вариационного развития, методы фактурного изложения с опорой на полифонию контрастных мелодических линий и подголосочное плетение ткани и многое другое, открывавшее пути построения крупных оркестровых композиций, непосредственно связанных с родной музыкальной культурой.

Именно в этом направлении (национальный материал в соответствующих ему национальных формах) продвигалась впоследствии русская симфоническая классика, начиная с Балакирева. И эталоном для нее всегда оставалась достигнутая в творчестве Глинки безусловная подлинность русского характера, причем в таком его облагороженно-возвышенном преподнесении,

когда крестьянское предстало выражением общезначимого.

«Камаринская» и предшествовавшая ей «Симфония на две русские темы» стали прототипом фольклоризма XIX столетия. Вместе с тем можно говорить и о заложенных в творчестве Глинки элементах фольклоризма более поздней генерации. Так, в основной теме Марша Черномора и в Лезгинке из «Руслана» обнаруживаются ростки образности особого типа, которую в XX столетии станут именовать по-разному — варваристской, скифской или языческой (заявлено в названиях фортепианной пьесы Бартока *«Allegro barbaro»*, оркестровой *«Скифской сюиты»* Прокофьева и в подзаголовке балета Стравинского «Весна священная» — «Картины языческой Руси»). «Варваризмы», представленные здесь в нарочито резком, огрубленном интонационном контуре и форсированной звуковой атаке, дадут свои всходы в балакиревском «Исламее» (кстати, кода Лезгинки непосредственно предвосхищает эту фортепианную фантазию) и Половецких плясках из «Князя Игоря» Бородина, а затем в полную силу в явлениях неofolklorизма начала XX века.

С точки зрения открываемых Глинкой перспектив поразительно, что даже на самом последнем витке жизненной судьбы он продолжал художественный поиск, выходя к совершенно неизведанным горизонтам. За год до смерти композитор начинает изучать старинную западную полифонию от Палестрины до Генделя и Баха, причем с совершенно определенной целью, которую он сформулировал в своих последних письмах: «С Деном бьемся с церковными тонами и канонами разного рода — дело трудное, но нарочито занимательное, а, даст Бог, и весьма полезное для русской музыки... Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки [курсив мой — А. Д.] узами законного брака». Это именно то, чем полустолетием позже самым капитальным образом будет заниматься Танеев, а еще полвека спустя в практической плоскости осуществляют в своих полифонических циклах русские композиторы, начиная с Шостаковича и Щедрина.

Тогда же Глинка проявил самый живой интерес к знаменному распеву, что явилось одной из причин прекращения работы над симфонией «Тарас Бульба», о чем он однажды сказал: «Я слишком втянулся в церковную музыку: мне не до козацкого разгула». Эти последние труды великого композитора задолго предвосхищали ре-

нессанс духовной музыки, определившийся к началу XX века и увенчанный «Литургией Иоанна Златоуста» и «Всенощной» Рахманинова. А ренессанс этот, как известно, был во многом связан с разработкой древних мелодий русского церковного обихода.

* * *

Невозможно назвать кого-либо из русских композиторов-классиков, в той или иной мере не испытавших бы прямого воздействия со стороны Глинки и не создавших бы соответствующих «посттекстов». Для иллюстрации напомним несколько разноплановых примеров из Римского-Корсакова, операм которого массу прообразов дал прежде всего «Руслан».

Волшебник Финн — и человек, и могущественное существо, неоднократно вторгающееся в действие, чтобы своим мановением помочь доброму исходу приключений героев. Его спасительное появление в замке Нанны, снимающее чары обольщения с Руслана и Ратмира, получит прямое отражение в кульминационный момент оперы «Садко», где судьбу главного героя определит столь же чудесное вмешательство (Видение старчища могучего).

И колдунья Нанна — прежде всего озлобившаяся старушка, однако за ее речитацией и острохарактеристическим лейтмотивом (гротесковые форшлаги, *staccato* гобоя и фагота) таится нешуточный «яд», который позднее даст знать о себе в отвратительной фигуре немца-знахаря Бомелия из «Царской невесты».

Личиной злого карлы композитор закладывал остросатирическую, «салтыковскую» традицию русского музыкального искусства — то, что в полной мере раскроется много позднее, в последней опере Римского-Корсакова «Золотой петушок» (1907) с ее саркастическим изобличением Додона и Додонова царства, за которым стояла самодержавная Россия. А в эпизодах рондообразной формы Марша Черномора таилось зерно красочно-декоративного симфонизма, характерного для русской сказочной оперы, свое прямое продолжение нашедшее в оркестровой картине «Три чуда» из «Сказки о царе Салтане».

Еще одна грань фантастической образности связана с так называемой «гаммой Черномора». Светлой, *натуральной* окраске «русского гексахорда» (обороты с VI ступенью в мажоре), положенного Глинкой в основу интонационно-гармонической характеристики положительных ге-

роев, противопоставлен зловеще-устрашающий лик искусственно построенного целотонавого звукоряда (воинственность подчеркнута громовыми *tutti* оркестра). И в данном случае следует напомнить, что гамма Черномора стала точкой отсчета колористических исканий русской музыки (вслед за Римским-Корсаковым у Лядова, Стравинского и др.).

Умножать число глинкиных прогнозов можно едва ли не до бесконечности, однако перейдем к итоговым соображениям.

Говоря о русской симфонической школе, Чайковский утверждал, что она целиком заложена в «Камаринской» Глинки, «как весь дуб — в желуде». Это утверждение правомерно распространить и на все остальное в русской музыке, поскольку творчество Глинки содержало в себе зерна для ее дальнейшего развития практически по всем направлениям. В своей многогранности оно представляло собой в некотором роде эскиз всего последующего, закладывая краеугольные основания для будущего разветвления.

К тому, что в этом отношении отмечалось выше, необходимо добавить следующее. Возвращаясь к мысли Чайковского о глинкинском «желуде» оркестровой музыки, находим выросшие из него линии жанрово-эпического симфонизма («Камаринская»), лирико-драматического симфонизма («Вальс-фантазия»), красочной оркестровой картины (испанские увертюры), музыки к спектаклю («Князь Холмский») и даже торжественно-репрезентативной миниатюры: «Торжественный полонез», наряду с Польским из «Ивана Сусанина», основал традицию аналогичных форм у Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова. Добавим к этому еще один общеизвестный факт: не создав балета как такового, Глинка заложил фундамент русской балетной музыки танцами польского акта из «Ивана Сусанина», двумя хореографическими сюитами в «Руслане и Людмиле», а также «Вальсом-фантазией» и танцевальными эпизодами обеих испанских увертюр.

За всеми этими отдельными моментами стояло главное из того, что принесло с собой наследие основоположника отечественной музыкальной классики: идея национального искусства, исходное и коренное выражение русского стиля, а также завет непрременной содержательности, серьезности и концепционной глубины художественного творчества. Вот почему Лист прозорливо назвал Глинку «патриархом-пророком му-

зыка в России». Причем, сделанное им по ряду позиций выводило к новым горизонтам и всю мировую музыку, что прежде всего касалось принципиально нового понимания народности. Отсюда следует вывод, зафиксированный в «Энциклопедии Парижской консерватории»: «Глинка совершил в музыке поразительную революцию; ее последствия неисчислимы не только для музыкального искусства его страны, но и для всего музыкального искусства».

Роль Михаила Ивановича Глинки для нашей музыки абсолютно сопоставима с тем, что сде-

лал Пушкин для отечественной словесности. И если Пушкин открывал «золотой век» русской литературы, то аналогичная миссия выпала и на долю Глинки, так как вслед за ним на небосклоне отечественного музыкального Олимпа появились Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Стравинский, Прокофьев, Шостакович — целая плеяда композиторов первой величины.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первая опера Глинки будет в дальнейшем упоминаться как «Иван Сусанин», хотя известны и другие авторские названия этой оперы («Смерть за царя», «Жизнь за царя»). С 1939 г.

в новой редакции текста, выполненной поэтом С. Городецким, за ней закрепилось название «Жизнь за царя», часто используемое и в современных постановках.

Демченко Александр Иванович
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова



Е. Н. ФЕДОРОВИЧ

*Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского*

УДК 78.071.2(470)

**ОБ АДЕКВАТНОСТИ ОЦЕНКИ
ТВОРЧЕСТВА Э. Г. ГИЛЕЛЬСА**

Имя Эмиля Гилельса (1916—1985) навсегда вписано золотыми буквами в историю отечественного и мирового фортепианного искусства. Величайший пианист, Гилельс удостаивался блистательных характеристик крупнейших музыкантов XX века: Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича, Сибелиуса, Тосканини, Горовица, Орманди и многих других. Однако сейчас имя Гилельса незаслуженно забывается (об этом уже писали многие музыканты: Т. Алиханов, В. Горностаева и др.), а в его время часто неадекватно оценивалось.

Автор статьи — доктор педагогических наук, профессор Е. Н. Федорович на основе углубленного изучения и анализа отношения современников к искусству Гилельса на протяжении его творческого пути дает объективную картину эволюции оценки и «недооценки» деятельности великого музыканта, чье имя стало подлинным национальным достоянием России.

Названный еще при жизни одним из величайших пианистов XX столетия, Э. Гилельс имел устойчивое признание среди крупнейших деятелей искусства и у широкой аудитории. В советский период он был удостоен высших государственных почестей и званий; гастролируя по всему миру, играл в лучших залах и с выдающимися дирижерами, много записывался. К этому нужно добавить то, что блистательное начало творческой деятельности Гилельса (первая премия Всесоюзного конкурса 1933 г.; победа на труднейшем Брюссельском конкурсе в 1938 г.) имело столь же незаурядное продолжение: вся его жизнь представляла собой непрерывный путь совершенствования. Место «классика» он занял при жизни, и, казалось, не было причин, по которым оценка его творчества могла бы измениться.

Но после внезапной смерти Гилельса в октябре 1985 г. его имя стало появляться в печати и на телевидении все реже. Как раз в это время прервалась существовавшая ранее традиция создания книги воспоминаний об ушедшем выдающемся музыканте. В 1990 г. вышла книга Л. А. Баренбойма «Эмиль Гилельс»¹, но она была начата еще при жизни артиста и оказалась неоконченной: в разгар работы над ней, летом 1985 г., внезапно умер Л. А. Баренбойм, а через три месяца — сам Гилельс. Их семьи совместно с редактором Т. Н. Голланд собрали, систематизировали и оформили все имевшиеся на тот момент материалы. В 1990 году издали то, что удалось собрать; эта книга оказалась единственным за все прошедшее время крупным трудом о великом пианисте².

До того творчество Гилельса исследовалось также недостаточно: кроме небольшой брошюры В. Ю. Дельсона³, Гилельсу была посвящена только монография С. М. Хентовой⁴, вышедшая двумя изданиями в 1959 и 1967 гг. После ее публикации артист прошел еще большой и насыщенный творческий путь; кроме того, научные и художественные достоинства этой книги подвергались сомнению весьма авторитетными людьми. Приведем выдержку из письма Л. А. Баренбойма Э. Г. Гилельсу от 23 мая 1981 г.:

«Дорогой Эмиль Григорьевич <...> Я <...> закончил большую монографию о Николае Рубинштейне. <...> Теперь, когда я отдал должное двум Рубинштейнам — Антону и Николаю, настало время обратиться к истинному продолжателю великих отечественных пианистических традиций — к Вам, дорогой Эмиль Григорьевич.

Как бы Вы отнеслись к моему замыслу написать большую капитальную монографию о Вас, о Вашей деятельности, о Вашем пианистическом искусстве <...>?

Я не только испытываю потребность написать такую книгу, но и считаю это своим долгом — после ошибки, которую я в свое время совершил и за которую себя корю, — рекомендовав Вам Хентову <...>⁵.

Свободную «нишу» исследований заняли публикации, которые не всегда адекватно отражали облик и творчество великого музыканта. Наряду с серьезными, глубокими статьями Л. Е. Гаккеля⁶, в журнале «Музыкальная жизнь» появилась статья С. М. Хентовой «Эмиль Гилельс знакомый и незнакомый»⁷, полная некорректных выпадов и откровенной неправды. Она вызвала гневные отклики Г. Гордона и В. Блока в журнале «Музыкальная академия»⁸. Легко заметить, что данные журналы предназначены разной аудитории, и читатели «Музыкальной жизни» в большинстве своем остались в неведении о том, что взгляд и «факты», приведенные С. М. Хентовой, мягко говоря, некорректны. Широкого обсуждения прецедента столь неуважительного отношения к памяти великого музыканта не последовало, и спустя год нападки того же автора на Гилельса продолжились уже на страницах ее книги, посвященной М. Л. Ростроповичу⁹.

В то же время статьи, содержавшие подробный анализ самого творчества Гилельса, критический обзор прессы о нем, размышления о его жизненном пути и формировании стиля, выходили только в провинции тиражами не более 500 экз. Так, в сборнике «Волгоград — фортепиано — 2000» помещены статьи Г. Б. Гордона «Проходит и остается»¹⁰ и «Импровизация на заданную тему»¹¹. Последняя, посвященная непростой теме оценки Э. Г. Гилельса Г. Г. Нейгаузом, расходилась среди пианистов в виде ксерокопий, поскольку интерес она вызвала большой, а тираж 500 экз. был раскуплен буквально в момент выхода сборника из печати¹².

В 2005 г. вышел второй сборник данной серии: «Волгоград — фортепиано — 2004»¹³, в котором Гилельсу посвящен уже целый раздел: в него вошли статья Л. Е. Гаккеля «Размышления о Гилельсе», беседа М. Жирмунского с В. Афанасьевым «Гилельс и вечная гармония», воспоминания Б. Гольдштейна «Мой друг Эмиль Гилельс», Л. Фихтенгольц «Воспоминания об Э. Г. Гилельсе», Л. Темниковой «Гилельс в моей жизни (из воспоминаний консерваторских лет)». Тема Гилельса, его взаимоотношений с Г. Г. Нейгаузом и С. Т. Рихтером затронута также в большой статье В. Воскобойникова «О самом люби-

мом и дорогим. О самых любимых и дорогих (Воспоминания о Генрихе Густавовиче Нейгаузе)» и в разделе «Три взгляда на одну книгу», посвященном отзывам на книгу Б. Монсенжона о С. Т. Рихтере¹⁴.

Тираж данного интереснейшего сборника — снова 500 экз.; таким же, вероятнее всего, будет и тираж готовящегося сейчас к публикации очередного сборника «Волгоград — фортепиано — 2008», который также предполагает раздел, посвященный Э. Г. Гилельсу. Для сравнения: тираж книги С. М. Хентовой «Ростропович», крайне негативно характеризующей Гилельса, — 100 000 экз. Журнал «Музыкальная жизнь» также, в силу своего популярного характера, имеет массовую аудиторию. Добавим, что в прессе любые упоминания о Гилельсе в описываемый период, вплоть до 2006 г. — года 90-летия Гилельса, были чрезвычайно редки, как и передачи о нем на канале «Культура». Трудно было также, до 2005—2006 гг., купить его записи. Ситуация вокруг имени величайшего пианиста стала напоминать «заговор молчания».

О том, что ситуация с оценкой творчества Гилельса далека от нормальной, свидетельствуют заголовки и содержание статей, появившихся в конце 2006 — начале 2007 гг., когда музыкальный мир отмечал 90-летие со дня его рождения. Сама дата (19 октября 2006) прошла очень скромно, только Московская консерватория и ЦМШ по-настоящему отметили юбилей своего профессора фестивалем. Московская филармония и Московский Дом Музыки не отреагировали никак. В заглавиях же статей в тех немногих изданиях, которые вспомнили о юбилее Гилельса, читаем: «Великий и недооцененный» (интервью Надежды Багдасарян с В. В. Горностаевой — «Время новостей», 19 октября 2006); «Гилельс выходит из тени» (Елена Чишкова, «Культура», № 42 от 26 октября 2006). В журнале «Новое время» (№ 6 от 19 марта 2007) написано: «<...> Наше общество не сделало почти ничего для увековечения памяти великого музыканта: его девяностолетие в прошлом году отметили более чем скромно. Это говорит о нашем пренебрежительном отношении к прошлому...» (интервью Олега Дусаева с Кириллом Гилельсом). Наконец, вот мнение Т. А. Алиханова: «Почему-то дата, связанная с таким великим артистом XX века, оказалась в тени. В этом есть огромная несправедливость, как и во всей ситуации, сложившейся вокруг Гилельса [курсив мой. — Е. Ф.]»¹⁵.



Э. Гилельс и симфонический оркестр Свердловской гос. филармонии (1966 г.)*

Такое положение возникло не сегодня: в упоминавшейся статье Л. Е. Гаккеля «Размышление о Гилельсе», впервые опубликованной в 1986 г. к 70-летию безвременно ушедшего артиста, есть строки: «<...> немного соткалось в воздухе 50-х годов творений такой очищающей, такой умиротворяющей красоты, такого исцеляющего совершенства, как исполнение Гилельсом бетховенских фортепианных концертов. Оно, это творчество, навеки должно войти в нашу духовную историю, да оно и вошло — *даже если об этом не знают или не хотят знать* [курсив мой. — Е. Ф.]»¹⁶.

Попытаемся определить причины такого ненормального положения.

Одну из причин недооценки Гилельса частью профессиональных музыкантов (включая критиков) назвал в цитированном интервью Т. А. Алиханов: «Сейчас за границей его имя окружено огромным почетом, у нас же это совершенно не так: имело место столкновение двух великих имен, Рихтера и Гилельса, был произведен искусственный водораздел между ними <...> Это произошло не без вины Генриха Густавовича Нейгауза — великого учителя обоих пианистов. Он способствовал раздуванию ситуации и настолько выпячивал Рихтера на фоне Гилельса, что это сыграло свою роль, а человек он был авторитетный»¹⁷. Первым обратил на это внимание Л. А. Баренбойм. После выхода книги Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры»¹⁸ он выступил

со статьей в журнале «Советская музыка»¹⁹, в которой обстоятельно проанализировал достоинства и недостатки книги и, в частности, отметил крайне неодинаковое отношение Г. Г. Нейгауза к двум своим самым знаменитым ученикам — Э. Г. Гилельсу и С. Т. Рихтеру.

Значительно позднее, в 2000 г., эта же проблема стала предметом серьезного анализа в уже названной нами статье Гордона «Импровизация на заданную тему». Автор проследил упоминания о Гилельсе и его искусстве в книге и статьях Нейгауза и показал читателям, что у

Нейгауза Гилельс всегда, в том числе в период расцвета своей творческой деятельности, выглядит только учеником, причем не самым лучшим. Авторитет Нейгауза в музыкальных кругах был очень высок, и такая точка зрения стала распространенной. Нейгауз ее не изменил, что привело к разрыву отношений между ним и Гилельсом²⁰.

Другой причиной замалчивания имени Гилельса, особенно в постсоветский период, мы считаем распространенный миф о том, что Гилельс был «официальным» советским пианистом, и этим, в основном, определялась его слава. На самом деле, высокое официальное признание действительно пришло к шестнадцатилетнему Гилельсу еще в 1933 г., после его сенсационной победы на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей. Но в дальнейшем, особенно после войны, Гилельс, получая государственные звания и награды и триумфально представляя страну за рубежом, особым расположением властей не пользовался; есть сведения о том, что в последние десятилетия его жизни он подвергался негласному давлению сверху²¹. Тем не менее, этот миф очень жизнеспособен и наносит имени Гилельса значительный моральный урон.

Но наиболее интересует нас еще одна причина принижения значения творчества Гилельса, связанная с существенными характеристиками его искусства.

* Здесь и далее — фото из личного архива автора статьи.

Применительно к Гилельсу никогда не оспаривалось ничто, касающееся его мастерства. Редчайший виртуозный дар, в сочетании с изумительной отделкой каждого элемента и всего произведения, были слышны во всем, что он играл. Не было рецензии, не посвятившей восторженные эпитеты его технике — непревзойденными считались в особенности октавы и двойные ноты, которыми он потряс публику еще в 1933 г., особенно в исполнении Фантазии Листа-Бузони на темы из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». «Жемчужная» мелкая техника тоже не отставала: считанные единицы в истории пианизма (Рахманинов, Горовиц) отличались таким умением интонировать каждую ноту в быстрых пассажах. Все это у Гилельса было органично спаяно с продуманностью произведения и очень «теплым» эмоциональным фоном.

Особенно поражало, что везде, даже в самых трудных эпизодах, сохранялось устойчивое ощущение того, что ему легко, он может еще быстрее. К этому надо добавить поразительную «честность» в выговаривании абсолютно всех нот, в любом темпе, и «безаварийность», надежность, практически полное отсутствие каких-либо неточностей. От Гилельса шло постоянное ощущение не просто силы, а силы скрытой, которая почти никогда не разворачивалась в полную мощь, этакой тигриной грации (в главной теме первой части Первого концерта Чайковского, например).

Еще одно никем не оспаривавшееся достижение Гилельса — его звук. Первым отметил это Г. Г. Нейгауз: здесь он не поспешил дать своему нелюбимому ученику справедливую оценку и нашел эпитет, точнее которого придумать нельзя: «золотой» звук, «золото девяносто шестой пробы», «звук Гилельса, золотой, как его шевелюра». Эти эпитеты прошли через множество рецензий: звук Гилельса отмечали все, этого просто нельзя было не заметить.

Подобная уникальность заключалась в том, что он всегда извлекал из фортепиано красивый звук высочайшего качества, при этом точно соответствуя требованиям стиля, содержания произведения и любого эпизода. Л. А. Баренбойм приводит в своей книге отзыв итальянского критика на концерт Гилельса, в котором слушателям казалось, что произведения пяти авторов были сыграны им *на пяти разных роялях*²². И все — звуком не просто красивым, а именно «золотым», точнее Нейгауза не сказать.



Э. Гилельс на репетиции Первого концерта Чайковского в Свердловской гос. филармонии; дирижер Н. Е. Чухин (1970 г.)

Звук Гилельса всегда, как бы бесконечно ни менялся его тембр в соответствии с требованиями музыки, отличался от звука всех прочих пианистов примерно так же, как золото (какую бы форму ему ни придавали) отличается от всех иных, даже благородных, металлов.

Казалось, что такие редчайшие качества должны оцениваться только положительно. В случае с Гилельсом все иначе: его всю жизнь преследовали обвинения в «чистой виртуозности». Специфика подобных обвинений заключалась в том, что их невозможно было опровергнуть. Оспаривать статус Гилельса-виртуоза бессмысленно, это слышно; оспаривать, что он — «чистый» виртуоз (то есть склонный к бессодержательному исполнению), невозможно. Как известно, данная категория применительно к исполнительскому искусству не имеет объективно выявляемого предмета.

Этот упрек сопровождал его на протяжении всей жизни. Описано даже такое событие периода начала карьеры: непрерывно гастролируя после своей победы в 1933 году, юный Гилельс стал допускать техническую неряшливость. С. М. Хентова объяснила это тем, что ему из-за постоянных поездок некогда было заниматься и что неискушенный юноша, на которого неожиданно обрушилась громкая слава, слегка зазнался и снизил критическое отношение к себе²³. Л. А. Баренбойм относится к этому гораздо более остроумно. Он полагает, что таков был наивный юношеский протест шестнадцатилетнего пианиста. Его уже тогда начали упрекать в виртуозности, не в силах понять глубо-



Э. Гилельс (в центре) во время репетиций со Свердловским гос. симфоническим оркестром (50-е годы)

чайшую содержательность его игры, его неповторимое «я»: простое в высшем понимании, лишённое всякой модной вычурности. И юноша как бы сказал: «Вот вам! Не буду виртуозом!», — отчасти сознательно начав игнорировать техническую сторону исполнения, что и повлекло за собой ошибки²⁴.

Взрослый Гилельс такого позволить себе не мог, и деваться от упреков ему было некуда. К эпитету «советский» стало добавляться слово «технар». «Советский технар» Эмиль Гилельс начал противопоставляться «гонимому подлинному художнику» Святославу Рихтеру. Начало этому также положил Г. Г. Нейгауз. Вспомним его книгу: имя Гилельса звучит в ней не только в критическом ключе. Иногда он удостаивается похвалы, но только за технику: «Налицо великолепная материальная база...»²⁵; «виртуоз», «замечательный виртуоз», «виртуоз больших аудиторий», — подобное у Нейгауза в адрес Гилельса звучало постоянно. И это тоже перекочевало во многие рецензии о Гилельсе: в редких из них не упоминается о его виртуозности или, шире, мастерстве. И вроде бы правильно: как не восхититься тем, что действительно прекрасно? Но все хорошо в меру, а в критических отзывах о Гилельсе на виртуозности делался сильный акцент²⁶.

Разумеется, всегда были и авторы, писавшие о Гилельсе по-настоящему глубоко: В. Ю. Дельсон, Д. А. Рабинович, Л. Е. Гаккель, Л. А. Баренбойм, Г. М. Цыпин, К. Х. Аджемов и другие. Но тезис о Гилельсе — якобы «чистом виртуозе», подобно тезису о его «советскости», принял

очертания мифа, а миф — функция коллективного бессознательного, согласно учению К.-Г. Юнга. Миф, возникнув как некий сюжет (его в данном случае создал Нейгауз), формируется преимущественно устным творчеством, в которое многие вносят что-то свое (тут и разговоры в среде музыкантов, и мнение очень многих не очень известных критиков, отчасти изложенное письменно, но по скромному интеллектуальному уровню, скорее, соответствующее устному жанру...). В результате сформировалось некое ядро мифа. В нашем случае оно таково: Гилельс — прежде всего виртуоз, громадный виртуоз, и это у него самое главное.

Именно это обвинение служит основной причиной того, что имя Гилельса сегодня не имеет того статуса, которого оно заслуживает. Для того чтобы убедиться в полнейшей абсурдности подобного по отношению к Гилельсу, обратимся к авторитетным мнениям.

Вот что написал о самом начале творческого пути Гилельса Я. В. Флиер: «Я абсолютно убежден, что уже в шестнадцать лет Гилельс был пианистом мирового класса. Неоднократно возвращаюсь к такой мысли: насколько же глухи и недалёковидны оказались некоторые критики и биографы Гилельса, воспринявшие его только как фантастического виртуоза, «просмотревшие» (а вернее, «прослушавшие») в нем еще и потрясающего музыканта!»²⁷.

Об оценке его творчества Рахманиновым длительное время не было известно. Но в серии статей, посвященных 90-летию со дня рождения Гилельса в 2006 году, из уст В. В. Горностаевой прозвучало следующее: «Рахманинов каждый год давал премию лучшему, по его мнению, пианисту. И однажды присудил эту премию Эмилю Григорьевичу. Можете себе представить, что это для него значило! Но об этом нельзя было никому говорить, ни в какой газете об этом не было напечатано. Ведь Рахманинов был эмигрант, ситуация в высшей степени напряженная. Премия была тщательно спрятана и сохранена»²⁸. Однако, по сведениям Гордона, на протяжении многих лет лично общавшегося с Гилельсом, речь шла не о ежегодной премии, а о *единственной* медали с профилем Антона Рубинштейна и о дипломе, выданными Рахманинову как преемнику Рубинштейна в российском и ми-

ровом пианизме. В последние годы жизни Рахманинов имел возможность слышать молодого Гилельса по радио и передал медаль и диплом, вписав в него фамилию Гилельса как прямого продолжателя традиции «Антон Рубинштейн — Рахманинов». Эту медаль (она существует и сейчас) Гилельс из скромности никому не показывал, кроме близких.

Прокофьев именно Гилельсу дал для первого исполнения гениальнейшую из своих фортепианных сонат — Восьмую. Композитору настолько понравилось исполнение Гилельсом этой сонаты, что широко распространилось ошибочное мнение о том, что соната посвящена Гилельсу (это, в частности, повторил даже Рихтер)²⁹. Однако она посвящена была Мендельсон-Прокофьевой, а Гилельс вошел в историю как ее первый исполнитель. Правда, недоброжелатели Гилельса (их вокруг всегда хватало) объяснили столь невыгодный для их точки зрения факт тем, что Гилельс по своей пианистической манере очень «прокофьевский» пианист: у него упругий ритм и четкая техника. Трудно, однако, предположить, что гениальный композитор руководствовался в выборе исполнителя лишь «внешними» критериями.

Мнение Шостаковича об искусстве Гилельса приведено в книге Хентовой. Дмитрий Дмитриевич написал к ней предисловие, в котором рассказал о том, как его потрясло выступление юного Гилельса на конкурсе 1933 г., и отметил «благородную простоту и естественность исполнения, полное отсутствие аффектации, позы, жеманства, то есть те особенности, которые так импонируют и в художественной манере зрелого Гилельса»³⁰.

Можно привести еще множество свидетельств того, как выдающиеся деятели культуры давали высочайшую оценку искусству пианиста: о нем не раз восторженно писал Д. Кабалевский; с ним играли и высоко его ценили М. Ростропович и Л. Коган; его концертами дирижировали великие дирижеры; ему дарили автографы М. Шагал и С. Дали; его почитали В. Горовиц, Арт. Рубинштейн, А. Госканини, И. Стерн, Я. Сибелиус, Ч. Чаплин и многие другие крупнейшие деятели культуры XX века. Неужели все они ошибались в оценке содержания творчества Гилельса?

Представлению о «чистом виртуозе» противоречит и отмеченное ранее всеобщее признание непревзойденного гилельсовского звука. Звук — это важнейшая содержательная категория исполнительского искусства: через звук

идет эмоция. Поэтому звук должен входить не только в понятие мастерства, но и в понятие «сути» музыки. Гилельс в этом отношении — один из величайших из когда-либо творивших музыкантов. Однако постоянно приходится слышать о том, что Гилельс не музыкант, а только пианист. Что же в таком случае вкладывается в понятие «пианизм»?

Здесь уместно привести некоторые теоретические рассуждения, поскольку, скорее всего, мы имеем дело с подменой понятий, терминологическим подлогом. Производят его с использованием понятий «мастерство» и «пианизм». Мастерство — это явление, отделенное от «содержания», но более широкое, чем его характеристика под названием «беглость»: в него входят также артикуляция, агогика, педализация и прочие элементы умения. За «мастерством» обычно стоит еще одно распространенное понятие: «пианизм». Им часто пользуются, потому что это удобно: оно шире, чем «мастерство», тем, что подразумевает также и звучание инструмента, звуковые качества пианиста. Иначе говоря, «пианизм» — это все, что звучит. А уже то, что при этом подразумевается, возникает как образ — и есть «содержание».

Подмена понятий производится и по отношению к Гилельсу. У него потрясающий звук, на основе которого возникают потрясающие образы. Но звук входит и в понятие «пианизм»; это понятие чуть-чуть отодвигают в сторону «мастерства»... И получается: величие Гилельса — в технике. При этом понятия сдвигаются еще дальше — к «технике в узком смысле». Таким образом, Гилельс — великий музыкант — превращается в «технар-виртуоза».

Все это, напомним, зиждется на том, что у Гилельса — непревзойденный звук, признанно лучший среди пианистов. И если оказывается несложно произвести подобную подмену с использованием звука, качество которого слышно, то еще легче сказать в отношении содержания музыки, что оно «примитивно». Почему это оказалось возможным в отношении Гилельса?

Причина видится в том, что Гилельс, едва появившись на концертной эстраде, продемонстрировал свой собственный, неповторимый стиль, настолько не укладывавшийся ни в какие представления, что к его восприятию оказались готовы немногие. Его победа на конкурсе 1933 г. не могла быть обеспечена одной виртуозностью; и жюри, и публика услышали нечто новое. Гилельс был объявлен провозвестником

нового, «истинно советского» исполнительского стиля.

Поиски такого стиля, очень трудные применительно к исполнительскому искусству, как раз в то время интенсивно велись музыковедами и критиками. Тут появился юный Гилельс, которому были свойственны мужественная энергия, упругий ритм, полнокровное звучание, душевное здоровье; в юности к этому добавлялись также темповые преувеличения, идущие от грандиозных виртуозных возможностей, и некоторая упрощенность художественных решений как следствие возраста, подросткового неумения дифференцированно передавать оттенки чувств. Произошло редкое совпадение индивидуального стиля и социальной потребности. «Социальной психологии советского мира был в высшей степени дружествен гилельсовский энтузиазм как некая психологическая доминанта артиста-исполнителя, гилельсовский демократизм как потребность в общении с самой широкой аудиторией, как понятность и предсказуемость артистических эмоций», — писал Л. Е. Гаккель³¹.

Примечательно, что самому пианисту рамки такого стиля стали тесны уже в юности; они неизмеримо раздвигались и вмещали постоянно расширяющийся перечень художественных возможностей на протяжении более чем пятидесятилетнего творческого пути. Но «клеймо» было поставлено, что впоследствии мучило Гилельса всю жизнь. Вот слова самого пианиста о наиболее распространенных в 30-е годы штампах применительно к его искусству: «железный ритм», «каменная кладка». Я чувствовал, что начинаю от этих слов задыхаться, ибо это было совсем не то, чего я хотел. И вся эта кирпичная кладка и хватка, все эти — в данном случае неуместные образы, заимствованные из производственного цеха, — они и раздражали, и больно ранили меня»³².

В результате определение «советский» стало прочно ассоциироваться с Гилельсом сразу по двум направлениям: и как констатация внешних знаков внимания, которые оказал молодому пианисту Сталин, и как внутренняя характеристика сущности его искусства.

Поскольку мы сейчас знаем, что никакого «советского» или «антисоветского» исполнительского стиля в природе не существует, попробуем проанализировать, что же представлял собой стиль Гилельса.

Одним из первых уловил сущность его стиля Нейгауз; несмотря на то, что он часто и несправедливо упрекал Гилельса в «чистой виртуозности», интуицией замечательного музыканта он определил необычность молодого пианиста. В 1938 г. в статье, посвященной победе Гилельса на Брюссельском конкурсе, Нейгауз вспомнил состоявшееся за два года до этого исполнение Третьего концерта Бетховена под управлением О. Клемперера. Он писал, что в этом исполнении были «<...> немножко ученической скромности, зато замечательная добротность, исключительная серьезность, правдивость и простота. <...> Несмотря на то, что его тогда некоторые консерваторские пианисты и ругали, для всякого, действительно понимающего, не легкомысленного критика, было ясно, что это превосходное исполнение»³³. Этому созвучны приведенные выше слова Шостаковича о благородной простоте и естественности исполнения Гилельса, полном отсутствии у него аффектации, позы, жеманства.

Однако примечательно то, что Нейгауз написал это не сразу после концерта (когда игру Гилельса, по словам того же Нейгауза, характеризовали словами — «это исполнение ученика первого курса») ³⁴, и когда он очень нуждался в поддержке учителя, а спустя два года, только после триумфальной победы в Брюсселе.

Гениальная простота принималась за примитив — вот чем была порождена неадекватная реакция части недалёковидных слушателей-консерваторцев, а впоследствии и некоторых других. Но Гилельс уже тогда нашел свой стиль и был верен ему до конца.

Разумеется, чувства и мысли зрелого, прожившего жизнь человека, были иными — глубже, значимее, серьезнее, чем у молодого человека. Г. М. Цыпин писал об интерпретациях позднего Гилельса: «<...> иной раз казалось, что на их страницы словно бы ложился скорбный отблеск»³⁵. Но основа — цельная, ясная, скупыми средствами — не менялась, она не искалась Гилельсом «мучительно», как это постоянно старались подчеркивать, а была частью его уникального дара.

Интересно, что сам факт громадных виртуозных возможностей Гилельса должен был бы рождать у него стремление блеснуть роскошеством фактуры, пышностью технического обрамления, то есть демонстрировать некие излишества. Но этого не происходило. Единственное, что он позволял себе в молодости, — быстрые тем-

пы, но это было не излишеством, не «внешним», а лишь естественным отражением самой молодости, когда человек быстрее двигается, дышит, чувствует...

Э. Г. Гилельсу были присущи такие человеческие качества, как немногословность, сдержанность, скромность. Эти же качества прослеживаются и в его искусстве: в нем нет ни лишней ноты, ни вычурной интонации, ни избыточной педализации — вообще ничего лишнего, никогда. Только суть. Но в исполнении, где Гилельс, конечно, всегда раскрывался полно, слышна еще и редчайшая ясность мысли. Только немногим удавалось столь скупыми средствами выразить сложнейшие мысли; в музыке же, где выражаются мысли, окрашенные чувством, или чувства, осененные мыслью, на гениальную краткость и простоту, подобную гилельсовским, были способны вообще единицы в истории исполнительства.

Ясность мысли, пронизанной теплым чувством, выраженной скупыми средствами, в которых были закодированы в «свернутом» виде беспредельные виртуозные возможности и совершеннейшее мастерство, — приблизительно так можно попытаться определить суть стиля Гилельса. Что может быть выше этого?

Но понять это было дано не всем. Понимали две «крайние» аудитории. Первая — наиболее искусственные и дальновидные профессионалы (к ним, разумеется, должен был бы принадлежать Нейгауз, и во всех иных случаях, конечно, принадлежал). Другая — непрофессиональная, широчайшая аудитория, которая всегда обожала Гилельса,

которой, по признанию опять-таки Нейгауза, «искусство Гилельса помогало жить»³⁶. Давно и не нами замечено, что именно такая аудитория по большому счету никогда не ошибается.

В «середине» же обычно существует довольно значительный слой меломанов и критиков, которые всегда ищут в искусстве чего-то утонченного до изломанности, «интересного», не различая при этом, является «интересное» органичным свойством гения (Софроницкий, Рихтер...) или оно надуманно, искусственно. Вот такой аудитории Гилельс не нравился, для них он был «учеником первого курса», и сейчас даже можно иной раз прочитать что-то про его «примитивно-советское» исполнение.

Стиль Гилельса, его искусство — явления высочайшего духовного порядка. Видимо, их восприятие требует определенной степени душевного соответствия ему, чистоты, готовности отринуть все суетное. Если в искусстве Гилельса станут меньше нуждаться — это очень тревожный симптом.

Россия, конечно, богата талантами и даже гениями, но не настолько, чтобы систематически принижать значимость одного из гениальнейших музыкантов в истории фортепианного исполнительства — Эмиля Гилельса. Масштаб его искусства требует считать его национальным достоянием. Нравственная сила делает искусство Гилельса насущнейшей потребностью для нас именно сегодня. Нам пора подняться до Гилельса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Баренбойм Л. А. Эмиль Гилельс. — М.: Сов. композитор, 1990.

² Летом 2007 г. в издательстве «Классика-XXI» вышла книга Г. Б. Гордона «Эмиль Гилельс / за гранью мифа».

³ Дельсон В. Ю. Эмиль Гилельс. — М., 1959.

⁴ Хентова С. М. Эмиль Гилельс. — М., 1959; 1967.

⁵ Портал Эмиля Гилельса [Электронный ресурс]: документы. — Режим доступа: <http://www.emil-gilels.com>.

⁶ Гаккель Л. Е. Размышления о Гилельсе // Советская музыка. — 1986. — № 12. Данная статья опубликована также в сб.: Гаккель Л. Е. Я не боюсь, я музыкант. — СПб., 1993. — С. 89—100; Волгоград — фортепиано — 2004: сб. ст. и матер. по истории и теории фортепианного искусства / ред.-сост. М. В. Лидский. — Петрозаводск, 2005. — С. 6—12. Кроме того, раздел, посвященный Э. Г. Гилельсу, имеется в изд.:

Гаккель Л. Е. Пианисты // Русская музыка и XX век / под ред. М. Г. Арановского; Гос. институт искусствознания. — М., 1997. — С. 677—722.

⁷ Хентова С. М. Эмиль Гилельс знакомый и незнакомый // Музыкальная жизнь. — 1992. — № 13.

⁸ Гордон Г. Б. Гилельс и критика // Музыкальная академия. — 1994. — № 4; Блок В. И больно, и горько // Музыкальная академия. — 1993. — № 1.

⁹ Хентова С. М. Ростропович. — СПб.: Культ-информ-пресс, 1993. Некорректные высказывания автора о Гилельсе содержатся на с. 126, 137, 172.

¹⁰ Гордон Г. Б. Проходит и остается... // Волгоград — фортепиано — 2000: сб. ст. и матер. по истории и теории фортепианного искусства / ред.-сост. М. В. Лидский. — Волгоград, 2000. — С. 153—171.

¹¹ Гордон Г. Б. Импровизация на заданную тему // Там же, с. 172—217.

¹² Обе эти статьи Г. Б. Гордона, а также его статья «Гилельс и критика» повторно опубликованы в сб.: Фортепиано: вчера, сегодня, завтра / ред.-сост. Е. Н. Федорович и Л. О. Горбовец. — Екатеринбург: Уральская гос. консерватория, 2006. — Тираж 300 экз.

¹³ Волгоград — фортепиано — 2004. Указ. изд.

¹⁴ См.: Церетели А. С. Должно быть больше тумана; Лидский М. В. По прочтении книги Б. Монсенжона о Рихтере (вроде рецензии) // Там же.

¹⁵ Алиханов Т. А. Интервью Илье Овчинникову // Газета. — 2006. — 19 октября.

¹⁶ Гаккель Л. Е. Размышления о Гилельсе // Советская музыка. — 1986. — № 12.

¹⁷ Алиханов Т. А. Указ. интервью.

¹⁸ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1957.

¹⁹ Баренбойм Л. А. Книга Г. Г. Нейгауза и принципы его школы // Советская музыка. — 1959. — № 5.

²⁰ См.: Монсенжон Б. Рихтер. Дневники. Диалоги. — М.: Классика-XXI, 2004. — С. 45; а также: Церетели А. С. Должно быть больше тумана; Лидский М. В. По прочтении книги Б. Монсенжона о Рихтере (вроде рецензии) // Волгоград — фортепиано — 2004. Указ. изд.

²¹ Так, например, в официальных советских справочниках его статус заметно принижался, при одновременном возвышении С. Рихтера (см.: Советский энциклопедический словарь. — М., 1983: «Гилельс — крупный представитель советской пианистической школы» (с. 303); «Рихтер — крупнейший пианист 20 века» (с. 1125)). О повторении подобного ранжирования в различных справочных изданиях см.: Гордон Г. Б. Импровизация на заданную тему. Указ. изд. Известно также, что условия жизни Гилельса, особенно в последние десятилетия, были трудными для музыканта такого ранга. Наконец, Гилельс в советской прессе на протяжении всей жизни подвергался критике, преимущественно несправедливой, если сравнить ее с освещением его творчества в зарубежной печати, а о Рихтере в СССР не вышло ни одной критической статьи и фактически ни одного критического замечания (Гордон Г. Б. Гилельс и критика; Импровизация на заданную тему).

²² Баренбойм Л. А. Эмиль Гилельс, с. 167.

²³ Хентова С. М. Эмиль Гилельс. — М., 1967. — С. 34—38.

²⁴ Баренбойм Л. А. Эмиль Гилельс, с. 58—59.

²⁵ Нейгауз Г. Г. Искусство Эмиля Гилельса // Генрих Нейгауз. Размышления. Воспоминания. Дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. — М.: Сов. композитор, 1983. — С. 266. Данная статья впервые опубликована в газете «Литература и жизнь» от 6 апреля 1962 г. в связи с выдвижением Э. Г. Гилельса на Ленинскую премию. Полная цитата выглядит так: «Когда он начинал, почти мальчиком, свою пианистическую деятельность, всем было ясно, что налицо великолепная «материальная база», но высокой артистичности, одухотворенности еще не хватало». Но еще ранее, чем Гилельса услышал Нейгауз, его слушали А. Боровский и Арт. Рубинштейн, и оба в высокой степени сочли, что ему хватало и артистичности, и одухотворенности уже тогда. Никому из обычных виртуозов-вундеркиндов, которых крупным артистам всегда демонстрируют множество, они не давали характеристик подобных той, которую дали Гилельсу.

²⁶ О тоне и содержании критических статей об искусстве Гилельса в советской прессе писали С. М. Хентова, Л. А. Баренбойм и Г. Б. Гордон в указанных здесь изданиях. Кроме того, см. статью А. Николаева в журнале «Советская музыка», 1965, № 5, автор которой признает, что Гилельсу постоянно приходилось преодолевать «барьер суждений, воздвигнутый вокруг его искусства».

²⁷ Флиер Я. В. Щедрость художника // Советская музыка. — 1976. — № 10. — С. 51—52.

²⁸ Великий и недооцененный: интервью Надежды Багдасарян с В. В. Горностаевой // Время новостей. — 2006. — 19 октября.

²⁹ Монсенжон Б. Рихтер. Дневники. Диалоги, с. 59.

³⁰ Шостакович Д. Д. К читателям этой книги: предисловие к книге С. М. Хентовой «Эмиль Гилельс».

³¹ Гаккель Л. Е. Пианисты // Там же, с. 703.

³² Цит. по: [Баренбойм Л. А. Эмиль Гилельс, с. 59].

³³ Эмиль Гилельс // Генрих Нейгауз. Размышления. Воспоминания. Дневники..., с. 161—162.

³⁴ Там же.

³⁵ Цыпин Г. М. Портреты советских пианистов. — М., 1990. — С. 129.

³⁶ Искусство Эмиля Гилельса // Генрих Нейгауз. Размышления. Воспоминания. Дневники..., с. 264.

Федорович Елена Наримановна

доктор педагогических наук, профессор,
проректор по научной работе Уральской
государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского



ABSTRACTS

DEMCHENKO A. I.

CONTEXTS, SUBTEXTS AND POSTTEXTS OF GLINKA'S CREATIVE WORK

The article of A. Demchenko discusses cardinal problems of the creative heritage of Glinka, the founder of Russian classical music. The author consistently examines three essential aspects of this heritage associated with logotype terms. Contexts comprise the aura of music occurrences by which the artistic thinking of the composer was surrounded and influenced. Sub-texts are concealed connotations in some of his works. Post-texts are Glinka's certain indubitable influences which have been very important for the consequent evolution of music art.

FEDOROVICH E. N.

ON THE JUDGEMENT OF EMIL GILELS' ARTISTIC WORK

The name of Emil Gilels (1916—1985) will always occupy a prominent place in the history of world pianism. Being an brilliant pianist, he was greatly admired not only by the wide audience, but also among great musicians, like Rakhmaninov, Prokofiev, Shostakovich, Sibelius, Toscanini, Horowitz, Ormandy, and many others. But nowadays his name is undeservingly falling into oblivion, this fact was particularly striking at his recent 90th anniversary. It

has been observed by many well known musicians, like T. Alikhanov, V. Gornostayeva and others.

In the author's opinion, the situation is due to the following reasons. First of all, G. Neuhaus, who has been Gilels's tutor during the post-graduate course of study, attested him undeservedly poor, favouring his other prominent pupil S. Richter. Neuhaus possessed greatest authority, and his point of view has become prevalent. Secondly, Gilels had a very high official status in the USSR. Later his high position had changed under the covert pressure from the officials, but everybody kept on believing, that Gilels was the figurehead of official soviet pianism. Nowadays this opinion cripples his reputation. The last and the foremost reason is, that the high art of his pianism is not palpable to everybody. It is obvious both to the general public and the highly qualified musicians. But unfortunately, the opinion in the sphere of music is formed by critics, who always try to find something "interesting" and "subtle" in art, while Gilels's performance is of ingenious simplicity. His amazing style has been evolving all his life, since the very youth. The striking simplicity of his art is the result of a precise mind, a warm sense and an unsurpassed mastery. His phenomenal virtuosity nurtured the opinion, that Gilels was merely a sheer virtuoso.

Nowadays it is absolutely essential to properly study the phenomenon of Emil Gilels.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Е. Ю. КОРНИЕНКО

*Саратовская государственная консерватория
им. А. В. Собинова*

УДК 781.6.087.6:786.2

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. РАВЕЛЯ

Принято считать, что Равель, прежде всего, композитор-симфонист и пианист, потому его фортепианные (и особенно оркестровые) опусы несравнимо более популярны, нежели вокальные сочинения — оперы или романсы. Но изучение камерно-вокальной лирики композитора позволяет говорить о том, что, несмотря на сравнительно небольшое количество произведений и их скромный объем (в каждом цикле представлены миниатюры), камерно-вокальное наследие не менее ярко отражает художественный мир Равеля. Разнообразие стилистических параметров, образных планов, максимальная концентрированность интонаций — все эти качества проявились и в вокальных опусах композитора.

К вокальной музыке Равель обращался на протяжении всего своего творческого пути, создавая сочинения, различные по образному строю, стилю, технике письма. Всего Равелем написано девять вокальных циклов и ряд отдельных романсов. Вокальные циклы Равеля дифференцируются по группам: песни в народном стиле («Народные песни», «Греческие народные мелодии»), романсы импрессионистического стиля («Поэмы Стефана Малларме»), ориентальные романсы («Шехеразада», «Мадагаскарские песни»), классицистские произведения («Две эпиграммы Коемана Маро», «Три песни Дон Кихота»), музыкальные зарисовки («Естественные истории»). Каждая группа романсов рассматривается в трех аспектах: интерпретация литературных источников, преломление особенностей французской речи и черты стиля камерно-вокальной музыки Равеля.

В основу почти всех вокальных сочинений положена поэзия французских авторов — как классиков (К. Маро, Э. Парни, П. Ронсар), так и современников композитора (Ж. Ренар, С. Малларме, П. Верлен, Э. Верхарн — писавший на французском языке бельгийский поэт, П. Моран, Р. Маран, А. Ренье).

Литературные источники, к которым обращался композитор, стилистически разноплановы. Среди них — прозаические зарисовки натуралистического характера Ж. Ренара, импрессионистская и символистская поэзия С. Малларме, классицистские опусы К. Маро, П. Ронсара и экзотически-ориентальная поэзия Т. Клингсора, Э. Парни. Поэтические тексты, на которые Равель опирается в своей камерно-вокальной музыке, отличаются красочностью и богатством языка (Т. Клингсор), необычным подходом к словесному творчеству (Э. Парни, К. Маро, П. Ронсар), явным новаторством (Ж. Ренар, С. Малларме). Равель обращается не только к общепризнанным шедеврам, но и к текстам с ненормативным для камерно-вокальной лирики содержанием (Ж. Ренара) или с несколько скандальной репутацией (Э. Парни).

Понятие камерно-вокальной музыки в приложении к произведениям Равеля требует некоторых пояснений. Дело в том, что некоторые его сочинения отличаются от привычного понимания камерности. Так, например, цикл «Шехеразада» мыслится композитором в оркестровом варианте. «Естественные истории», «Пять греческих народных мелодий», «Три песни Дон Кихота» имеют две авторские редакции — для фортепиано и голоса и для голоса в сопровождении оркестра. Рас-

ширенный состав исполнителей представлен в таких вокально-инструментальных циклах, как «Три поэмы Малларме» и «Мадагаскарские песни». Подобный выход за привычные границы жанра обогащает камерную миниатюру, свидетельствует о поиске новых форм вокальной музыки. Можно сказать, что понятие камерности соотносится с масштабом сочинений, частично с их содержанием (зарисовка), но не с манерой подачи и отношением композитора к произведению, потому как каждый цикл представляет собой особый мир — утонченный, яркий, разнообразный.

ПОЭТИЧЕСКИЕ МИРЫ И СТИЛИСТИКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РАВЕЛЯ

Основную часть вокальных опусов Равеля составляют циклические произведения. В стилистическом отношении они чрезвычайно индивидуализированы, что связано, прежде всего, с особенностями подхода композитора к литературному первоисточнику. Равель тонко ощущал стилистические особенности поэтического текста и пытался найти соответствующий им музыкальный эквивалент. Так как «поэтические миры», к которым обращался композитор, разноплановы, то и его вокальные циклы демонстрируют многообразие стилевых моделей.

Большая индивидуализация камерных сочинений Равеля для голоса затрудняет решение вопроса об их систематизации. Но, тем не менее, несколько условная типология допустима. Можно выделить следующие группы вокальных циклов Равеля: песни в народном стиле; романсы импрессионистского и символистского наклонения; ориентальная лирика и произведения классицистской направленности.

Песни в народном стиле. Эта группа вокальных опусов объединяет обработки фольклорного материала и песни в народном духе, в которых ярко проявили себя безупречный вкус композитора и присущее ему ощущение национального стиля.

Народный тематизм прочувствован композитором удивительно тонко. Его гармонизации подчеркивают изысканность, неповторимость мелодий, не затушеванная, не перегружая естественного развертывания темы. Равель избегает в песнях с фольклорным тематическим материалом длительных инструментальных дополнений, здесь все просто, приближено к оригиналу.

В цикле «*Пять греческих народных мелодий*» (1907) фольклорную природу имеют и музыка, и тексты, представляющие собой приближенный к

оригиналу перевод, сделанный М. Кальвокоресси. Равель обрабатывает подлинные народные мелодии, используя достаточно простые ладовые и гармонические средства. В основе мелодий лежат народные семиступенные лады: в первых двух — фригийский, в третьей — миксолидийский, в четвертой — лидийский и в заключительной — эолийский.

Если мелодия, лад, гармонизация песен полностью продиктованы фольклорными источниками, то трактовка фортепианной фактуры носит явные черты авторского стиля. В каждом номере использованы разные типы фактуры, что привносит в цикл яркость, разноплановость. Сгруппированы песни в цикл по принципу контраста: подвижная, но проникнутая легкой грустью первая часть, оттененная трагедийным отсветом вторая, жанровая (наигрыш пастушка) третья, мелодично-выразительный четвертый номер и живая, задорная пятая песня. Во всех номерах присутствует общий интонационный «код» — восходящая кварта.

В цикле «*Народные песни*» (1910) очевиден интерес композитора к разным национальным культурам, сказывающийся и в других жанрах его творчества. В цикл объединены семь песен: «Испанская», «Французская», «Итальянская», «Еврейская», «Шотландская», «Фламандская», «Русская» (наибольшее распространение получили три из них: «Испанская», «Французская» и «Итальянская»). В «Народных песнях» Равель проявил себя безукоризненным стилизатором. В каждой из них найден ключ, открывающий ее национальную принадлежность. Так, образ Испании, предстающий во многих сочинениях Равеля («Испанская рапсодия», «Болеро», «Испанский час» и др.), передан танцевальной ритмикой, гитарным типом аккомпанемента. В «Испанской песне» Равель обращается к жанру фанданго, характерной особенностью которого являются медленный темп, размер $\frac{6}{8}$, минорный лад и мелодия мягкого, с оттенком печали, образного склада, что соответствует содержанию (расставание с любимым, отправляющимся на войну). Традиционное для испанских песен распевание слогов в контексте *g moll'* ного лада, с чередованием натуральной и повышенной VII ступени, отвечает состоянию горестного прощания, а восходящие кварты ($d - g: f - b$), заполняемые нисходящим мелодическим движением в натуральном миноре до V ступени, передают ощущение безысходности, трагической предопределенности.

Во «Французской песне» дан совсем другой образ — светлый, чистый, детский. Музыкальный текст не затрагивает ни одной черной клавиши, в песне царит полная диатоника. Остинатная спо-

койная ритмика рождает ассоциации с равномерным ходом механической игрушки над детской кроваткой (напомним, сколь значимы для Равеля образы часов, игрушек, детства, наиболее наглядно сказавшиеся в опере «Дитя и волшебство»).

В «Итальянской песне» Равель подчеркивает выразительные интонации, близкие сольным оперным номерам. Песня написана в духе трагической арии (показательна тональность *c moll*). Лирико-драматическую экспрессию привносит в это любовное высказывание восходящая секста, заполненная поступенным, в пунктирном ритме, движением. Этот же интонационный ход в обращении сопряжен с эмоцией трагической безысходности.

Таким образом, в каждой из песен подчеркнут строй образности, в наибольшей степени ассоциирующийся с менталитетом нации: экспрессивный испанский танец, бесхитростная французская песенка, драматическая итальянская ария.

В песенных циклах проявились общие качества народной поэзии, и потому принцип построения вокальной строки в них практически одинаковый. Сочинениям этой группы присущи фольклорные черты: частая повторность, мелизматическое движение по типу мордентов или группетто, многообразные опевания, ладовая опора на тонику. Общим стилевым моментом этих циклов являются метрическая стабильность и ритмическая упругость.

К особой группе камерно-вокальных сочинений Равеля можно отнести циклы *символистского* и *импрессионистского* стиля. Центральное место среди них занимают произведения на тексты С. Малларме: вокальный цикл «Три поэмы С. Малларме» (1913) и небольшой романс «Святая» (1896).

«Три поэмы Малларме» — одно из самых утонченных произведений композитора. Исследователи неоднократно указывали на близость этого произведения вокальному циклу И. Стравинского «Из японской лирики»¹. Циклы Стравинского и Равеля были написаны практически одновременно, хотя воздействие прочтения японской лирики Стравинским на Равеля не может быть оспорено. Прежде всего, оно проявилось в идентичности инструментального ансамбля — как и у Стравинского, в партитуру «Трех поэм» включены фортепиано, струнный квартет, две флейты (одна из них *piccolo*) и два кларнета (один из них — бас-кларнет). Такая преемственность ничуть не умаляет художественной и исторической ценности этого, может быть, самого изысканного камерно-вокального опуса Равеля.

Наряду с «Лунным Пьеро» А. Шенберга, циклы И. Стравинского и М. Равеля стали сочинени-

ями, во многом определившими исторические пути камерно-вокальной музыки XX века. Сходство между ними сказывается не только в использовании в качестве сопровождения инструментального ансамбля, но и в обращении к особым поэтическим текстам, исполненным символикой, недосказанностью, изысканностью поэтической манеры.

Опираясь на символистские тексты Малларме, Равель стремился передать свойственное поэту сочетание предельной утонченности и своеобразно понятой эмоциональности, найти приемы музыкального претворения столь необычных текстов в соответствии с концепцией своего стиля. Приоткрыть завесу тайны вселенной, согласно мироощущению Малларме, можно только с помощью слов-символов, за которыми предугадывается иная реальность. В своем музыкальном прочтении поэзии Малларме Равель тщательно детализирует каждое слово как воплощение потаенного смысла. В тексте присутствуют отдельные слова, выделенные по-этом либо ударением, либо рифмой или другими средствами. Равель подхватывает это знаковое качество символистской поэзии, подчеркивая определяющие слова-символы особой интонацией, продленной длительностью, тембровой окраской. Некоторые слова в цикле не выделены темброво, но их значение подчеркнуто тишиной, столь значимой для текстов поэтов-символистов: «<...> молчание — это едва ли не попытка сотворения»².

Малларме стремился передать в своих стихах мир крайне утонченных чувствований и переживаний, находя для них особые поэтические символы, по большей части не связанные с вербальным значением текста. Смысловая соотнесенность слов воспринимается, скорее, ощущениями, нежели логическим пониманием. Язык утрачивает свою прямую коммуникативную функцию и начинает играть другую — суггестивную роль, вызывая, а не называя ассоциации. Буквально каждый миг звучания музыкального текста этого необычного вокального цикла приближен к особенностям поэтической речи.

В произведении отсутствует какая-либо прямолинейность музыкального высказывания, все окутано тайной, загадкой. Каждый отдельно взятый звук в цикле несет в себе смысл, в чем ощущаются ассоциации с пуантилизмом. Как в поэзии Малларме слово отъединено от контекста и при этом сплетено с ним, так и в музыкальном прочтении каждый миг звучания несет в себе намек на смысл, сопрягаясь с иными призраками смыслов в едином потоке ассоциаций со значениями — ощущаемыми, но не определяемыми.

Ориентальная линия вокальной музыки Равеля представлена двумя его циклами — «Шехеразада» и «Мадагаскарские песни».

Вокальный триптих «Шехеразада» (1903) написан на текст одноименного цикла Тристана Клингсора — поэта, чье творчество связывают со стилизаторским и декоративным символизмом. В стилистическом решении цикла ориентальная направленность имеет основополагающее значение, что непосредственно отражено в интонационности вокальной строки. Мелодические обороты затрагивают разнообразные хроматические ступени: встречаются звенья из двух-, трех-, четырех хроматических звуков, яркий колорит привносит звучание целотонной гаммы (пример № 1).

Образы Востока чрезвычайно колоритно воплощены в оркестровых «эпизодах-картинах», обрисовывающих загадочное путешествие по восточным странам («Азия»). Пряные гармонии, обильная хроматика передают восточные пейзажи («Азия»), окрашивают романтические эпизоды («Зачарованная флейта» и «Равнодушный»). Музыкальный язык всех трех частей богато инкрустирован колористическими деталями, в оркестровой редакции цикла темы звучат в различных тембровых вариантах. Многие в воплощении сказочного мира, особенно в оркестровке, напоминают «Шехеразаду» Н. А. Римского-Корсакова. Несомненно, черты ориентальных опусов русского композитора отразились в этом произведении, как и в других сочинениях Равеля.

Особое место в камерно-вокальном творчестве композитора занимает цикл «Мадагаскарские песни» (1926), который может быть отнесен к ориентальным сочинениям композитора с достаточной степенью условности. Сам композитор в своих высказываниях акцентирует в этом опусе отнюдь не экзотический момент. В «Автобиографических записках» он указывает на то, что «Мадагаскарские песни» вносят «новый драматический и эротический элемент, подсказанный содержанием песен Парни»³. Тем не менее, ориентальные моменты в этом цикле, несомненно, присутствуют, что определяется, в первую очередь, литературным источником.

Цикл написан на прозаические тексты (с частичным сохранением рифмованности) из одноименного цикла Эвариста Парни — французского литератора второй половины XVIII века. Следует отметить, что «Мадагаскарские песни» Парни — это не фольклорный материал, а образец стилизации; сохраняя колорит Мадагаскара, поэт интерпретирует отдельные этнографические записи, ко-

торыми он располагал в период сочинения цикла. Подобное отношение к тексту обнаруживается и у Равеля. Как отмечает в своей монографии И. Мартынов, «Мадагаскарские песни» — это композиторская музыка, без особых примет «местного колорита», проявляющегося здесь лишь в некоторых чертах широко трактованного ориентализма⁴. Ориентальное в стиле «Мадагаскарских песен» сказывается в ритмической пульсации, имитирующей звучание национальных ударных инструментов, в особых ладовых средствах (пентатоника, тетракордовый звукоряд).

Четвертую, довольно крупную группу камерно-вокальных сочинений Равеля составляют *классицистские произведения*, в которых сказываются *ретроспективные тенденции*, раскрывающиеся в каждом отдельном цикле и романсе по-разному.

В «Двух эпиграммах Клемана Маро» (1896) Равель обращается к поэзии эпохи Ренессанса, к текстам эпиграмм «Об Анне, бросившей в меня снегом» и «Об Анне, играющей на клавесине».

Помимо обращения к художественному источнику далекой эпохи, ретроспективные черты проявляются в ладовых, гармонических и полифонических особенностях музыкального языка этого произведения. В основу частей цикла положены семиступенные старинные лады: первая эпиграмма опирается на обороты фригийского лада, вторая — дорийского. В гармоническом языке преобладают созвучия с кварто-квинтовой основой (подобные «пустые» вертикали присущи средневековой музыке). В минимальном объеме, но чрезвычайно показательны в этом цикле задействованы приемы имитационной полифонии, которые крайне редко встречаются в творчестве композитора (пример № 2).

Еще один цикл с наглядно выраженными чертами ретроспективности — «Три песни Дон Кихота» (1932). История создания этого произведения связана с кинематографом. Написанные на тексты Поля Морана — поэта с широким кругом творческих интересов, — они должны были войти в фильм режиссера Вильгельма Пабста «Дон Кихот» с Федором Шаляпиным в главной роли (одна из первых звуковых экранизаций романа Сервантеса). История создания этой киноленты была связана с осложнениями, в том числе финансового характера. Во многом по этой причине в кинопремьере, состоявшейся в 1933 году, музыка Равеля была заменена работами другого известного французского композитора — Жана Ибера.

Цикл Равеля «Три песни Дон Кихота» раскрывает разные грани образа героя. Композитор уви-

дел в великом Рыцаре образ пламенного романтика, страстно любящего и преданного предмету своей возвышенной страсти. Он рисует героя Сервантеса без малейшей иронии и насмешки. Первый номер цикла, названный «Романтическая песня», — это серенада, пылкое признание, в основу которого положено переложенное П. Мораном «Письмо Дон Кихота к Дульцинее Тобосской» Сервантеса.

Второй номер — «Эпическая песня» — строгий напев, песня-молитва, в ней Дон Кихот в соответствии со средневековой традицией воспекает даму сердца, сравнивая ее с Мадонной. Завершает цикл «Застольная песня» — гимн, прославляющий служение даме. Несмотря на то, что номера, вошедшие в цикл, должны были представлять собой разрозненные фрагменты киномузыки, сочинение Равеля воспринимается как самостоятельное и целостное произведение. Этому способствует, во-первых, контрастность номеров в жанровом и темповом отношении, а во-вторых, то, что все песни написаны в близких мажорных тональностях, следование которых выстроено по квинтовому кругу: *B dur - F dur - C dur* (кульминация цикла — финальная часть).

В стилистике «Трех песен Дон Кихота» рельефно совмещены современный язык и классицистские тенденции. Элементами архаики отмечена ладовая организация произведения — диатоника, лежащая в основе всех номеров цикла. К ретроспективным чертам можно отнести также четкость структуры каждой песни и фактуру, в основе которой лежит движение параллельными интервалами (например, квинтами во втором номере цикла). «Эпическая песня» в жанровом отношении наиболее непосредственно связана с воплощением ретроспективных тенденций. Эта часть цикла выдержана в духе средневекового органоума, о чем свидетельствуют псалмодирующий характер мелодии, поддержанный секстовыми параллелизмами, а также опора на фригийский лад, несмотря на ярко выраженную в конце песни тональность *F dur*.

Песни написаны с присущим Равелю лаконизмом, абсолютным вкусом, точным расчетом каждой детали. Фортепианная фактура, на первый взгляд, представляется весьма простой, что не характерно для Равеля-пианиста; тем не менее, она показательна для позднего периода творчества композитора, отмеченного отходом от самодовлеющей красочности к большей строгости, графичности, выдержанности.

Наглядно предстает еще одно знаковое качество стиля музыки Равеля: сочетание остиности и изменчивости. В каждой из песен Дон Кихота свободно развивающаяся партия голоса накладывается на строгую периодичность метрики, сопровождается выдержанной фактурой аккомпанемента, остиным басом.

Задуманные для кинематографа, «Песни Дон Кихота» впоследствии утвердились на концертной эстраде как камерно-вокальный цикл для голоса в сопровождении фортепиано. Можно утверждать, что его исполнение и без предполагаемого зрительного ряда продемонстрировало умение Равеля мастерски — просто, ясно, логично, с изысканным очарованием — окрашивать музыкальное произведение чертами сценической композиции. Столь присущий композитору «камерно-вокальный театр» предстает в этом цикле в виде жанровых сценок с участием благородного идадьго.

«Музыкальные зарисовки». Совершенно особое место в камерно-вокальном творчестве Равеля занимает его ранний цикл «Естественные истории» (1906), который нельзя причислить ни к одной из рассмотренных групп вокальных опусов композитора. «Естественные истории» — чрезвычайно оригинальное сочинение, основанное на прозаических зарисовках Жюль Ренара. Само по себе интонирование прозы — не редкость в камерно-вокальной лирике, но в «Естественных историях» речь идет об особых текстах естественнонаучного характера. В них описаны повадки животных, тип их поведения, их реакции, важную роль имеют аллитерации — подражания пению птиц, их крикам и т.д.

Обращение Равеля к текстам Ж. Ренара не случайно. Многие качества связывают двух художников. Ренар, снискавший неоднозначную репутацию в парижских литературных кругах, видел свою цель в утверждении особого, сжатого и безыскусственного стиля. «Новая простота» и концентрация — основные черты, присущие поэтике Ренара, — являются также неотъемлемыми составляющими творчества Равеля, полностью соответствуют его художественным идеалам.

«Естественные истории» написаны в излюбленной манере Жюль Ренара — в жанре маленького рассказа, очерка. При этом каждая подробность выпукла, фраза информативна, полна значения. Меткую характеристику своей манеры письма писатель очертил в «Дневниках»: «Короткие и ясные, даже суховатые фразы, а среди них, там и

сям, возвышается фраза совсем иного рода, как яркий цветок среди бледно-зеленой травы»⁵.

Все «Естественные истории» Ренара — портретная галерея животных, показанных крупным планом, как в кино. Тулуз-Лотрек украшал зарисовки Ренара своими рисунками, критики называли это сочинение ювелирным, а входящие в него миниатюры — «шедеврами на кончике ногтя» (выражение А. Доде). Известно, что первоначально автор прозы был против использования своих зарисовок в качестве основы музыкального произведения. Тем не менее, это не помешало Равелю воплотить в сочинении тексты Ренара, привлекая его своей меткостью, трогательностью, добродушием и легкой иронией.

Композитор выбрал для музыкальных зарисовок пять прозаических стихотворений — «Павлин», «Сверчок», «Лебедь», «Зимородок» и «Цесарка». Практически все они (за исключением «Сверчка») связаны с образами птиц, что столь присуще французской музыке — от миниатюр клавесинистов до сочинений О. Мессиана. Картичность приобретает в цикле «Естественные истории» особое значение: здесь каждый номер — «срисовка с натуры», портретный эскиз, в которых достоверны все детали.

Предпринятая попытка типологизации вокальных сочинений композитора носит достаточно условный характер. В каждом конкретном сочинении черты тех или иных художественных направлений, свойственных музыке Равеля, предстают индивидуально. Камерно-вокальные опусы композитора обнаруживают тенденцию к совмещению, синтезу качеств разных стилевых моделей. Например, в «Естественных историях» — цикле, очень интересном с позиции трактовки камерно-вокального жанра, — встречаются черты импрессионистской звукописи, совмещенные с натуралистическими тенденциями. В цикле «Мадагаскарские песни», где ориентальность — лишь часть общего замысла, обнаруживается тенденция к условной стилизации народных напевов, что приближает произведение к первой группе нашей классификации. Цикл «Шехеразада» по стилистическим параметрам входит в группу с ориентальными чертами, а по красочности музыкального языка, тонкой детализированности имеет черты, присущие символично-импрессионистским сочинениям.

Таким образом, можно говорить о своеобразных стилистических совмещениях в камерно-вокальных циклах Равеля, следствием чего явилась самобытность каждого сочинения. Однако, при всей индивидуализированности, можно выделить

ряд общих качеств, свойственных всем произведениям:

- трепетное отношение к литературным первоисточникам;
- поиск особо гибкого типа вокально-речевого интонирования, свойственного звучанию французской речи (отсюда — чуткое отношение к фонетике и синтаксису языка);
- гибкость и пластичность музыкального тематизма, сближающие камерно-вокальную музыку со сценическими композициями;
- повышенная значимость инструментальной партии, отказ от типовых формул аккомпанемента.

Рассмотрим названные качества более подробно.

ТРАКТОВКА КОМПОЗИТОРОМ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ И ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ПАРТИИ

Чуткое отношение к поэтическому слову сказалось в ориентации композитора на стиль поэтического произведения; интонационный строй романсов приближен к звучанию словесного текста, к манере его произнесения. Опираясь на разные по стилю литературные источники, композитор отображал особенности каждого из них в вокальной строке, находя наиболее подходящий именно для данного сочинения тип вокально-речевого интонирования.

Так, «Естественные истории» отличаются декламационностью, определяемой стилем Ж. Ренара. Для вокальной партии цикла не характерна периодичность мелодических структур, она представляет собой сквозное, декламационное повествование типа рассказа о животных. Эти зарисовки сближены с разговорным стилем в духе кратких реплик. В силу точности ритмо-звуковой передачи слова в «Естественных историях» возникает ощущение произнесения текста на музыкальном фоне, что вызывает своеобразный эффект разграничения вокального и инструментального пластов. Это качество роднит цикл с произведениями, жанр которых можно определить как мелодраму, чтение под музыку (явление, получившее широкое распространение в начале XX века).

В цикле «Мадагаскарские песни», несмотря на прозаический текст, ситуация несколько иная: стиль Э. Парни отличает особая плавность, в сравнении с подчеркнутой декламационностью зарисовок Ренара. У Парни текст более мелодичный, в нем даже ощущается скрытая рифмованность и потому вокальная линия в целом имеет

более мягкое интонационное решение, чем в «Естественных историях»; здесь напевность преобладает над речитативностью.

Что касается цикла «Три поэмы Малларме», развитие вокальной мелодии в нем свободно и изменчиво. Это связано с поэтической основой, в которой по-своему понятая точность в отборе слов сочетается с некоей загадочностью, неопределенностью. В основе вокальной партии — своеобразная импровизационность, схожая со свободно льющейся речью рассказчика. Мелодия как бы неуловима, непредсказуема в своем продвижении. Всем трем поэмам присуща гибкость интонаций, что приближает их к звучанию стихов Малларме, чрезвычайно мелодичным, музыкальным, акцентирующим звуковые, сонористические качества слова. Вокальная партия «Трех поэм Малларме» — это кантиленное пение, насыщенное речевыми интонациями, значимость которых повышается к концу цикла.

Две эпиграммы Клемана Маро вдохновили Равеля на их интонирование в стиле, созвучном музыке Возрождения. В интонационной основе первой эпиграммы лежит интервал кварты, а вторая опирается на терцовость. Некоторые поэтические строки распеты мелодией, построенной по звукам восходящей и нисходящей гаммы. Кульминация второй эпиграммы решена в классическом духе — длительный подъем к самому высокому звуку и октавный скачок вниз — интонация, практически не встречающаяся в других вокальных сочинениях композитора и, тем не менее, в контексте данного опуса воплощенная с изяществом, созвучным воссоздаваемому стилю.

Помимо отражения манеры и общего стилистического облика литературного произведения, в романсах и песнях Равеля проявляются элементы детализированности: буквально каждое слово литературного первоисточника проинтонировано с глубоким чувством осознанности и тонким ощущением образного строя.

Приведем некоторые примеры из цикла «Три поэмы Малларме». В первой поэме «Вздох» слово *rousseau* (рыжий) — одно из многих понятий колористического ряда, интенсивно входящих в поэтику Малларме, — помещено в конец строки, что, конечно, выделяет его среди окружающих слов. Равель подчеркивает значение символа выдержанным звуком, придает ему оттенок таинственной неопределенности, оканчивая рифму II ступенью лада (см. пример № 3). Подчеркнуто и значение слова *mélancolique* (задумчивый). Равель выделяет каждый слог этого слова (первые три

слога *mé-lan-co*) интонационно (малой терцией), а завершающие слоги, помимо интонационных средств (подъем на самый высокий звук не только строки, но и всего пятистишия), подчеркнуты также ритмическим акцентом (см. пример № 3а).

Слово *infinie* (бесконечный) выделено восходящим мелодическим движением по звукам увеличенного трезвучия (*as - c - e*); слово *amant* (любовник) — нисходящим ходом на кварту, а *mege* (мать) — на квинту. Слово *agonise* (агония) подчеркнута хроматическими изменениями звука *c* и нисходящим движением на тритон. Подобным образом проинтонировано и слово *funebres* (мрачный). Наряду с интонационным решением, ключевые слова текста Малларме выделены метроритмически. Так, слова *fidèle* (верный), *l'Azur* (лазурь), *pur* (чистый), *levres* (уста) подчеркнуты более протяженными длительностями.

В каждом вокальном сочинении Равеля можно найти множество подобных примеров чуткого, трепетного отношения композитора к поэтическому тексту.

Равель стремился избегать каких-либо изменений в литературном тексте. Во всех сочинениях полностью сохранены композиция, последовательность строф и структура рифм. Ни в одном из избранных композитором текстов не встречаются купюры, сокращения. Во многом это обусловлено тем, что Равель избирал для своих романсов достаточно лаконичные (как бы изначально камерные) тексты. Например, как уже отмечалось, объем каждой из «Естественных историй» Ж. Ренара не велик: номера, использованные Равелем, содержат от семи («Зимородок») до двадцати («Павлин») небольших предложений. В «Мадагаскарских песнях» самой крупной частью является вторая, в трех куплетах которой Парни передал содержание как минимум развернутой поэмы.

В музыкальном прочтении текстов композитор сохранял метрическую организацию стихотворений, не менял ритмику словесного текста, несмотря на возникающие в связи с этим проблемы в организации вокальной партии. Напротив, он искал возможности адекватно воплотить в музыкальном тематизме особенности словесных форм. Сохраняя организацию поэтического или прозаического сочинения (будь то песня, поэма или характеристичная зарисовка), довольно часто композитор каждый новый раздел литературного текста обозначал сменой метра. Непростая система рифмованности поэтического текста Малларме иногда вызывает смену музыкального метра внутри рифмованной строфы.

В сочинениях с прозаическими текстами вопрос о метрической организации еще более актуален. Разговорная, повествовательная манера реплик в «Естественных историях» и не всегда рифмованные, разнящиеся в структурном отношении строки инициируют в «Мадагаскарских песнях» частые смены метра, размера. Такие изменения, проистекающие из специфики произнесения сложных в метрическом отношении текстов, создают ощущение естественности звучания музыкальной речи.

Как уже говорилось, все камерно-вокальные сочинения написаны на французские тексты или на переводы на французский язык. Композитор, тонко ощущая специфику звучания родной речи, находит в вокальной партии особый тип интонирования, природа которого заключена в естественном звучании речи. В его произведениях для голоса проявились бережная передача нюансов речи, *чуткое отношение к фонетике и синтаксису французского языка.*

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕЧИ В ВОКАЛЬНОЙ ПАРТИИ РОМАНСОВ РАВЕЛЯ

Остановимся более подробно на некоторых особенностях французской речи, отраженных в интонационном строе вокальной партии романсов Равеля.

Ее *фонетические особенности* во многом определяются качественной однородностью всех гласных; причина этому — отсутствие редуций и дифтонгизации. В вокальной строке эта особенность выражается в преобладании силлаботонической структуры. Действительно, в вокальных партиях камерных сочинений Равеля практически не встречаются распевы слогов. На каждый слог словесного текста приходится отдельный мелодический звук.

Произнесение согласных также отличается от русского языка, они обладают рядом артикуляционных особенностей. Так, во французской речи отсутствует палатализация, то есть смягчение согласных перед гласными. Кроме того, конечным согласным при произнесении свойственно энергичное размыкание (разъединение органов речи, участвующих в артикуляции). Благодаря этому они звучат достаточно четко и тексты в вокальных сочинениях ясно прослушиваются.

В потоке французской речи трудно уловить границу между словами, что объясняется характерным явлением сцепления и голосового связывания звуков. Отталкиваясь от этого качества, Равель выстраивает вокальную линию в плавном движении от паузы до паузы. Кроме того, в мелодии практически отсутствуют крупные длительности,

что также непосредственно связано с особенностями французской речи — текучей, подвижной и равнодольной. Можно сказать, что в вокальных партиях всех произведений (за исключением крайних номеров «Естественных историй») мелодическая линия развивается плавно, ей не свойственны резкие обрывания, длительные остановки. Выдержанные длительности в развивающейся фразе встречаются крайне редко, обычно они используются в заключительных построениях.

Специфика ударения во французском языке. Как известно, этому языку свойственно постоянное ударение: в изолированном слове оно всегда падает на последний произносимый слог. Но при этом распределение ударений в речевом потоке коренным образом отличается от русского языка. Если в нашей речи при объединении в смысловые группы каждое слово сохраняет свое ударение, то во французском языке ударение несет не каждое слово, а смысловая группа в целом (она называется группой одного ударения или ритмической группой). Таким образом, число ударений во фразе определяется количеством не слов (как в русском языке), а ритмических групп с ударением на последнем слоге.

В вокальной партии правила ударения наиболее наглядно проявляются в ритмике. В большинстве случаев ударный слог выделен более продолжительной длительностью. Если конец ритмической группы не связан с окончанием предложения или фразы, то остановка может быть не столь продолжительной, но все равно ощутимой в сравнении с предшествующим ритмическим движением. Когда же ударный слог завершает фразу, последняя длительность выделяется существенно.

Рассмотрим начальную фразу «Песни новобрачной» из цикла «Пять греческих народных мелодий» (пример № 4). В ней три ритмические группы, окончание первой и второй выделено длительностью, продленной на одну шестнадцатую; окончание третьей, завершающей фразу, обозначено четвертью.

Интонационные особенности французской речи. Во французском языке своеобразно решается вопрос интонации внутри предложения: характерен постепенный подъем голосового тона от начального до конечного слога внутри ритмической группы. Переход от высокого звука предшествующей группы к более низкому безударному слогу последующей группы происходит плавно. Окончание ритмической группы в словесном тексте обозначено у Равеля повышением интонации (пример № 5). Это происходит по-разному: иногда движение вверх поступенное, иногда оно осу-

ществляется с помощью скачка. Причем ударный слог последующей ритмической группы произносится, как правило, на более высокой ноте, чем ударный слог предшествующей группы одного ударения.

Что касается речевых интонаций утверждения, вопроса и восклицания, то их интонационное решение во французском языке достаточно традиционно и совпадает со многими другими языками романской группы. Утвердительному предложению свойственно сильное падение голоса на последнем слоге; при этом наиболее высоким по тону является предшествующий слог (пример № 6). Вопросительное предложение во французском языке отличается от утвердительного тем, что оно выше по тону и произносится с сильным повышением на конце. Но если вопрос выражен вопросительным словом, повышение тона происходит на вопросительном слове, а понижение — в конце предложения (пример № 7).

Восклицательные построения, выражающие экспрессивные, аффектированные состояния, характеризуются эмфатическим ударением, по тону превышающим логическое. По такому принципу решены все фразы камерно-вокальных произведений Равеля.

Помимо основных интонационных типов, в речи встречается множество вариантов, обусловленных аффектами, сопряженными с тончайшими нюансами произнесения. Гнев, презрение, равнодушие, ирония, нежность, восторг, недоверие — каждое из множества эмоциональных состояний находит свое отражение в строе речи, тончайшим образом переданной в интонационном строе музыки Равеля.

Эта детализированная передача особенностей французской речи приводит к тому, что при переводе на другой язык зачастую утрачиваются важные сонористические качества произведений, которые, тем самым, частично теряют свою уникальность, неповторимость.

ТРАКТОВКА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПАРТИИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ РАВЕЛЯ

В камерно-вокальных опусах Равеля можно выделить четыре типа трактовки инструментальной партии.

Не затейливое, но чуткое сопровождение, следующее за изменениями в вокальной партии, часто свойственно определенной группе романсов. В этом случае всем аккомпанеентам присущи легкость, выразительность, прозрачность; их цель — не заглушить мелодическую линию, способствовать выразительной ее подаче. Фактура

сопровождения достаточно проста, но разнообразна и изящна. Так, показательными качествами фактуры «Трех песен Дон Кихота» (пример № 8) и «Пяти греческих народных мелодий» являются графичность и выдержанность в заданном типе изложения.

В романсах и поэмах *инструментальная партия мыслится как полноценный участник ансамблевого диалога* («Шехеразада», «Две эпиграммы Клемана Маро», «Три поэмы Малларме»). Показательно, что в этих сочинениях (в отличие от песенных циклов) дублирование мелодической линии практически нет. Перерастание рамок простого сопровождения связано в названных циклах с тем, что преимущественно именно на инструментальную партию возложена задача воссоздания стилистической модели, воспроизводимой в каждом из циклов.

Иногда *инструментальное сопровождение обретает черты самостоятельной инструментальной миниатюры* (точнее — характеристической пьесы), перерастает рамки аккомпанемента или ансамблевой партии. Так, в каждом из номеров «Естественных историй» присутствует комплекс приемов, «рисующих» инструментальный «портрет» главного героя через изображение «походки», повадок, характера, издаваемых им звуков. Одним из главных приемов в представлении образа животного является отражение его пластики. Например, гротесковой важности «брачного шествия павлина», которая передана маршевой поступью на каждую долю такта, при ее профанировании тридцатьвторыми, — как бы забавными «ужимками» (пример № 9).

Значимость фортепианной партии определяется также тем, что именно она формирует структуру целого. Своеобразие вокальной фразировки, следующей за прозаическим текстом «естественнонаучных» зарисовок и почти не включающей репризных проведений, определило сквозной характер развития партии голоса, тогда как формообразующая роль возложена на фортепианную партию, в которой смена разделов отмечена изменениями фактуры, динамики, гармонизации и т.д.

И, наконец, ряд вокальных сочинений представляют собой *ансамблевые партитуры*. В отличие от традиционных вокальных произведений, где обозначено разделение на партии голоса и сопровождения, такие сочинения представляют собой *ансамбль*, в котором голос трактован как один из участников вокально-инструментального квартета. Таковы «Мадагаскарские песни». «Это своего рода квартет, в котором голос играет роль главного инструмента. Все здесь просто. Все партии независимы друг от друга...»⁶. Каждая линия

живет своей собственной жизнью, отмечена присущей именно ей динамикой, типом фразировки, ритмической, ладовой организацией, регистром (пример № 10).

Независимость партий всех участников ансамбля, включая линию голоса, имеет следствием сквозное развитие тематизма. Паузы, фразировка и дыхание не нарушают текучести материала. Даже во второй песне идущее от текста разграничение целого преодолевается за счет многолинейности фактуры, а фразировка и динамика способствуют целенаправленности общего движения.

Тенденция к самостоятельности партий, ведущая к полифонизации фактуры, не могла не сказаться на трактовке вокальной линии. Тембр голоса представлен Равелем как нечто индивидуализированное, как отдельный живой и динамичный план. Помимо смыслового начала, заложенного в словесном тексте, вокальная партия наделена особыми, выделяющими ее в общем звучании фоническими и акустическими свойствами.

Рассмотренные типы трактовки инструментального сопровождения (аккомпанемента, участника диалога или характеристической пьесы) полностью совпадают с представленной нами типологией камерно-вокальных сочинений Равеля. В циклах с ориентальными признаками инструментальная партия фактурно развернута, декоративна, насыщена имитациями звучания колоритных инструментов, опирается на тонкую звукопись в эпизодах, описывающих картины природы. В «символистских» романсах инструментальное сопровождение изысканно, его звуковая палитра чрезвычайно детализирована, а вибрирующая фактура ощущается как живой фон. Неоклассические признаки в инструментальной партии выразились в четком структурировании фактуры, в ясной, чистой окраске (в основном, без педали), в сохранении традиционных приемов исполнения.

Фортепианная фактура вокальных сочинений Равеля по использованным в ней пианистическим приемам приближена к сольным пьесам композитора. По типу «Лодки в океане» и «Игры воды»

решено сопровождение романса «Лебедь». «Воздушная» фортепианная партия «Трех поэм Малларме» (в авторском переложении) схожа с пьесами «Долина звонов» и «Ночные бабочки». Некоторые приемы, использованные Равелем в «Печальных птицах», отражены в сопровождении «Цесарки» (репетиции, яркие аккордовые пассажи). Но если в фортепианной миниатюре эта фактура трактована в более мягкой звучности (импрессионистская педализация и достаточно мягкий штрих), то в сопровождении романса она преподносится характеристично, с напором (активность штриха).

На фортепианный стиль Равеля оказали влияние многие явления: музыка французских клавесинистов, фортепианные сочинения романтиков, стиль современных французских композиторов и русская композиторская школа. Черты всех этих явлений мы находим в сопровождении вокальных произведений. Если в оркестровой палитре «Шехеразады» отразились черты симфонических произведений Римского-Корсакова, отчасти Бородина, то в стиле фортепианного сопровождения «Естественных историй» много похожего с «Картинками с выставки» Мусоргского. «Квази-торжественная» походка «Павлина» в ритмическом плане совпадает с «прихрамывающими» фигурами в пьесе «Гном» (но их семантика различна). Форшлаг и отрывистый штрих «Балета невылупившихся птенцов» использованы в фактуре фортепианной партии «Цесарки». В этих циклах встречаются и общие технические приемы, такие, как: *martellato* («Павлин» и «Лиможский рынок»), тремолирование («Цесарка» и «Избушка на куриных ножках»), которое может принять облик остинато одного из фактурных планов, близких по звучанию к вибрированию оркестрового фона («Сверчок» и «Избушка на куриных ножках»).

Но в целом, несмотря на влияния предшественников, пианизм Равеля наполнен свежими идеями и яркими новациями, что выделяет его как остро национальное и богатое стилистическое явление.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кон Ю. К характеристике «Трех стихотворений Малларме» Мориса Равеля // История и современность. — Л.: Сов. композитор, 1981. — С. 172.

² Краткая литературная энциклопедия. В 8 т. Т. 4 / под ред. А. А. Суркова. — М.: Сов. энциклопедия, 1971. — С. 546.

³ Равель в зеркале своих писем / под ред. М. Жерар,

Р. Шало. — Л.: Музыка, 1988. — С. 196—197.

⁴ Мартынов И. Морис Равель. — М.: Музыка, 1979. — С. 208.

⁵ Краткая литературная энциклопедия. В 8 т. Т. 6 / под ред. А. А. Суркова. — М.: Сов. энциклопедия, 1971. — С. 255.

⁶ Равель в зеркале своих писем, с. 230.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

М. Равель, Поэма «Азия»

Modéré

Je von - drais voir des as - sas - sirs sou - ri -

ant Du hour - ran qui coupe un von d'im - no - cont A

pp

p

Detailed description: This musical score is for a vocal piece by Maurice Ravel. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Modéré'. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The vocal line starts with the lyrics 'Je von - drais voir des as - sas - sirs sou - ri -' and continues with 'ant Du hour - ran qui coupe un von d'im - no - cont A'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, rhythmic pattern in the left hand. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

Пример № 2

М. Равель, «Об Анне, бросившей в меня снегом»

[Très lent]

pp

Ec - mi o - romb, n ce - be tri - ars, on

Puis - que le feu lo - ge se - cre - te

Detailed description: This musical score is for a vocal piece by Maurice Ravel. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked '[Très lent]'. The key signature has three sharps (F# major or C# minor). The vocal line starts with the lyrics 'Ec - mi o - romb, n ce - be tri - ars, on' and continues with 'Puis - que le feu lo - ge se - cre - te'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, rhythmic pattern in the left hand. Dynamics include *pp* (pianissimo).

Пример № 3

М. Равель, Поэма «Вздох»

Lent

ppp

Un au - tom - ne jon - ché de ta - ches de rou - seur

Lent

ppp

Detailed description: This musical score is for a vocal piece by Maurice Ravel. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Lent'. The key signature has three sharps (F# major or C# minor). The vocal line starts with the lyrics 'Un au - tom - ne jon - ché de ta - ches de rou - seur'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, rhythmic pattern in the left hand. Dynamics include *ppp* (pianissimo).

Пример № 3а

М. Равель. Поэма «Вздых»

[Lent] *p*

Mon - te, com - me dans un jar - din mé - lan - co - li - que,

pp

Пример № 4

М. Равель. «Песня новобрачной»

[Modéré]

Про - снись са - пей, про - снись са - пей, мо - я го - луб - ка!
Ré - veil - le - toi, ré - veil - le - toi, fer - drix mi - gnon - ne,

Пример № 5

М. Равель. «Сверчок»

[Placide] *pp*

О - нла - ки о - прят - но он со - брал и в сто - ро - ну от - сёл...
Il l'ime la ra - cise de cette grande herbe propre à le bar - ce - ler...

Пример № 6

М. Равель. «Лебедь»

[Lent] *p*

и на - звал пшоль, как ру - ху ни ру - на - на на - сел - мо - го.
Puis, tel un bras de fem - me sorl - d'u - ne manche, il le re - tire.

Пример № 7

М. Равель. «Цесарка»

[Assez vite]

Что - ма о ней?
Qu'a-t - elle donc?

Пример № 8

М. Равель. «Застольная песня»

[Allegro]

Ты не - хан - жа а знае - ре - у - дас ме - на не - ред на - ми чер - шит.
Foin de ba - tard, il - lus - tre Du - me, qui pour me perdre à vos deux yeux

mf

Пример № 9

М. Равель. «Павлин» («Естественные истории»)

Sans hâte noblement

Пример № 10

М. Равель. «Мадагаскарские песни»

Tempo I [Andante quasi allegretto]

В думуэне про ник - ла по-ле-лу - ем, грудь согр-ла мне не-пой от - ве-ной. До всеи -
 Tes bai sers pé-né - front-jus-qu'à l'h - me; tes ca - res sus brù-leré tous mes sens; ar - ré -

Корниенко Елена Юрьевна
 аспирантка кафедры истории музыки
 Саратовской государственной
 консерватории им. Л. В. Собинова.



П. С. ВОЛКОВА

Краснодарский государственный университет
культуры и искусств

УДК 78.049.1:82(470)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОЧТЕНИЕ
СТИХОТВОРЕНИЯ А. ПУШКИНА
«ДАР НАПРАСНЫЙ, ДАР СЛУЧАЙНЫЙ»
(К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ ПОНИМАНИЯ ТЕКСТА)

Как известно, науке о толковании — герменевтике, много лет. «Наука понимать — это, — по мнению А. Брудного, — постгерменевтика». Последняя формируется, в первую очередь, под влиянием психолингвистики и являет собой попытку «создать в сознании <...> читателя установки, ориентированные на понимание смысла текстов» [1, с. 6]. Поскольку в отличие от значения, которое вбирает в себя весь культурный опыт поколений, смысл — это всегда момент индивидуально-личностный, собственно понимание можно квалифицировать как индивидуальную реализацию познавательных возможностей личности.

Несмотря на то, что каждый понимает исключительно по-своему, существуют некоторые общие моменты в типологии понимания. В частности, Г. Богин предлагает различать *семантизирующий, когнитивный и распремечивающий* типы [2]. При этом представленная типология весьма условна, поскольку в действительности типы понимания могут пересекаться и взаимодействовать между собой вне какой-либо иерархии. Тем не менее, преобладание какого-либо одного типа понимания самым непосредственным образом влияет на тот конечный результат (смысл), к которому приходит субъект понимания в процессе работы с тем или иным текстом культуры. Это позволяет говорить либо о глубине понимания, либо о поверхностном суждении.

В качестве примера *семантизирующего, когнитивного и распремечивающего* типов понимания остановимся на музыкальном прочтении пушкинского стихотворения композиторами М. Ковалем, Б. Чайковским и С. Беринским¹. Речь идет о стихотворении «Дар напрасный, дар случайный», которое было написано 26 мая 1828 года в день двадцатидевятилетия поэта. Знаменательно, что к этому времени остались позади и Михайловская ссылка, и главы «Евге-

ния Онегина», и мысли о самоубийстве. Не случайно дата рождения (день, месяц и год) выносятся поэтом в заголовок стихотворного текста. Подтверждение значимости этого дня в жизни Пушкина мы находим и в воспоминаниях его современников. Так, на допущенную К. Полевым ошибку при цитировании строки «Ужель мне точно тридцать лет?», Пушкин возразил следующими словами: «Нет, нет! У меня сказано «Ужель мне скоро тридцать лет?» Я жду этого рокового термина, а теперь еще не прощаюсь с юностью» (цит. по: [3, с. 187—188]). Причем, к этому времени до тридцатилетнего юбилея поэта оставалось всего несколько месяцев!

Рубеж, пролегающий между двадцатью девятью и тридцатью годами жизни, оказался для поэта тем более важным, что собственно «роковой термин» определил собою начало погружения в мир иных — не драматических, но эпических настроений и, вместе с тем, ознаменовал собою время разрешения многих противоречий. Здесь уместно вспомнить, что религиозное наставление митрополита Московского и Коломенского, которое было написано в ответ на публикацию стихотворения «Дар напрасный, дар случайный» и где содержалось указание на божий промысел как причину и оправдание всего, было серьезнейшим образом воспринято поэтом.

Если бы интересующее нас произведение Пушкина стояло особняком в музыкальном наследии упомянутых ранее композиторов, было бы логичным построить дальнейшие рассуждения на сравнительной характеристике музыкальных вариантов поэтического текста. Однако вследствие того, что и у М. Ковалея, и у Б. Чайковского точно так же, как у С. Беринского, стихотворение оказалось лишь составной частью целого цикла, не принимать во

внимание наличие контекста, задающего стихотворению «Дар напрасный, дар случайный» особый тон звучания, — значит намеренно пренебрегать творческой манерой самого поэта. Как отмечает Н. Степанов, у Пушкина «слитность мысли и образа» достигалась всегда «тщательным подбором смысловых оттенков слова, выверенностью его лексической окраски, соотношенностью каждого слова со всем контекстом» [4, с. 83].

Вместе с тем, актуализация других текстов, окружающих стихотворение «Дар напрасный, дар случайный», поможет, на наш взгляд, «услышать» ту потенциальную музыку пушкинского творения, которая актуально представлена в вокальных циклах обозначенных композиторов.

Итак, наряду с традиционными музыкальными приношениями, к которым относятся «Пушкиниана» М. Коваля («Страницы жизни» для голоса с фортепиано и чтеца) и «Лирика Пушкина» Б. Чайковского (вокальный цикл для сопрано и фортепиано), «Истериады» для голоса и фортепиано С. Беринского представляются наименее «пушкинскими». Если произведения двух первых авторов прямо отсылают нас к пушкинской теме (об этом «говорят» сами названия, которые дают своим циклам композиторы), то «Истериады» С. Беринского оказываются в этом отношении нейтральными. Помимо того, в отличие от С. Беринского, который обращается к Пушкину лишь в одном из тридцати «посвящений», циклы М. Коваля и Б. Чайковского строятся исключительно на текстах великого поэта.

Каким образом вступающий в диалог с поэтом композитор актуализирует собственное понимание поэтических строк? Чтобы ответить на этот вопрос, остановимся на каждом из музыкальных прочтений стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный».

М. КОВАЛЬ.

**«ПУШКИНИАНА: СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ»
ДЛЯ ГОЛОСА С ФОРТЕПИАНО И ЧТЕЦА**

В предисловии к «Пушкиниане» композитор пишет: «Хотелось запечатлеть в музыке образ Пушкина кипучим и страстным, глубоким и скорбным, мятущимся в тисках царизма». И далее: «Настроение лирической скорби, яростного протеста против окружающей давящей атмосферы, пламенные порывы вольнолюбивых чувств <...> могут способствовать гармонич-

ной цельности музыкальной картины» [5, с. 3]. В то же время, несмотря на столь широко обозначенный эмоциональный спектр, «страницы жизни» Пушкина оказываются в непосредственной зависимости от той идеологической задачи, которая, по сути, и служит объединяющим моментом всех десяти песен цикла. Дело в том, что «Пушкиниана» готовилась к 100-летию со дня гибели поэта, вследствие чего в приуроченном к этой дате произведении невозможно было обойти стороной показа крупным планом «подлинных» убийц Пушкина — царя и его придворное окружение.

Открывает цикл песнь «Так полдень мой настал». Ее текст составлен из двух фрагментов, заимствованных М. Ковалем из поэмы «Евгений Онегин». Вторая песнь — «Узник». Ее исполнение предваряет чтение письма П. Вяземского, которое заканчивается словами «Петербург душен для поэта». Следом за ними — цитата из письма Н. Гнедичу с приложением стихотворения о птичке, выпущенной на волю, и, далее, песнь третья «Придет ли час моей свободы». Ее текст опять же взят из романа в стихах. После «Разлуки» — четвертой песни цикла — следует упоминание о цензуре из письма Я. Голостому и стихотворение «Горишь ли ты, лампада наша!». Затем следует песнь пятая — «Погребок». Шестая песнь — «Послание в Сибирь» — вновь начинается чтением стихотворения «Нас было много на челне». Наконец, седьмая песнь — «Дар напрасный, дар случайный» — исполняется после чтения отрывков из писем А. Казначееву и А. Тургеневу. В первом Пушкин пишет о недопустимости принять как дружбу, так и покровительство графа Воронцова, во втором дает ему нелицеприятную характеристику. Завершается чтение словами: «Он видел во мне коллежского секретаря, а я, признаюсь, думаю о себе что-то другое».

Песнь восьмая — «Не дай мне Бог сойти с ума» — предваряется чтением дневника поэта, где Пушкин делает записи о пожаловании себя в камер-юнкеры («что довольно неприлично моим летам») и о нездоровье Наталии Николаевны («Вот до чего доплясались»). Затем идет стихотворение «Пора, мой друг, пора!», после которого читается отрывок из письма к жене, исполненного мыслями о хандре и о будущем своих детей («Утешения мало им будет в том, что их папеньку схоронили как шута и что их маменька ужас как мила была на Аничковских балах»). После этих

слов звучит песнь девятая «Умолкну скоро я». Эпиграфом к последнему, десятому номеру цикла — «Погасло дневное светило» — композитор берет отрывки из писем А. Дельвигу, К. Рылееву и К. Нащокину. Лейтмотивом здесь звучат слова о скуке жизни, а также письмо к жене с напутствием поэта сыну Сашке: «Не дай бог ему идти по моим следам, писать стихи да ссориться с царями. В стихах отца он не перешеголяет, а плетью обуха не перешибешь».

Даже беглое и поверхностное упоминание текстов литературного монтажа М. Коваля позволяет сделать вывод о подчинении концептуальной информации интересующего нас стихотворения обстоятельствам светской жизни поэта. Более того, мысли, связанные с извечными вопросами бытия человека и нашедшие свое воплощение в строках «Дар напрасный, дар случайный», ставятся композитором в зависимость от оскорбительного для Пушкина мнения графа Воронцова. Понятно, что характер музыки, вступающей во взаимодействие с именно таким образом воспринятыми словами поэта, отмечен воинственностью и бурным проявлением чувств, что особенно заметно во втором разделе песни («Кто меня враждебной властью») в следующем за ним инструментальном проигрыше. Будучи кульминацией всей песни, этот раздел, в отличие от крайних частей, которые написаны в размере 6/8, имеет четко выраженную маршевость. Об этом свидетельствуют и аккордовое сопровождение вокальной партии, и ритмический рисунок мелодической линии, и призывная интонация, построенная на секундово-терцовом заполнении широких скачков на октаву и септиму. Заканчивается песнь, основная тональность которой *e moll*, в *E dur*. За подобной сменой тональностей скрывается полная оптимизма мысль о том, что, несмотря на физическую гибель, поэт «победил» своих «врагов», став поистине бессмертным.

Б. ЧАЙКОВСКИЙ. «ЛИРИКА ПУШКИНА» (ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ДЛЯ СОПРАНО И ФОРТЕПИАНО)

В противоположность «Пушкиниане» М. Коваля, вокальный цикл для сопрано и фортепиано Б. Чайковского окрашен светлой печалью и нежной грустью. Все оттенки пушкинской лирики донесены предельно ясно и прозрачно. Здесь нет буйства красок и сочетания полярных по характеру выражения настроений — все очень сдержанно, просто и, вместе с тем, хрупко.

Стихотворение «Дар напрасный, дар случайный» стоит вторым номером после «Эха». В четырехтактном вступлении угадывается отзвук моцартовской «Lacrimosa». При этом интервальный состав меняется на октавы и септимы вместо начальных секунды и квинты, а непрерывность, текучесть «слезного потока», достигаемые Моцартом за счет равномерного вступления голосов, затормаживаются вследствие переноса акцента с сильной доли на слабую при размере 3/2. Такой ритмический рисунок создаст эффект преодоления, которое осуществляет пытающийся постичь смысл своего предназначения человек.

Графическая четкость мелодического рисунка, построенного по звукам трезвучия и поддерживаемого неизменным фоном вступления темы, приводит к мысли о том, что у вопрошающего нет ни тени сомнения относительно своего полного права на получение ответа: поэт — в числе избранных, что дает ему надежду быть услышанным. На это указывает и относительно устойчивая динамика: при смене мелодических очертаний вокальной интонации она остается практически неизменной (*f-mf-f*). Лишь за три такта до слов: «Цели нет передо мною», — композитор требует ослабления звучности (*diminuendo*), словно дает время прислушаться в ожидании ответа, который так и не приходит. Следующее за этими тремя тактами тишины *crescendo* приводит к *mf*, которое держится до последнего такта.

Боль одиночества и пустоты, сознание обреченности и, вместе с тем, тайное ожидание участия в судьбе отмечены постепенным переходом из *g moll* в *A dur*. Новое тоническое трезвучие без квинтового тона звучит на фоне сектаккорда в басу с низкой третьей ступенью. Выдержанный в верхнем голосе звук *cis* дает возможность мгновенного «включения» следующего номера цикла — «Талисман» (композитор вписывает в конце заключительного такта *Attacca*).

За «Талисманом» Б. Чайковский помещает «Поэта». В пятом номере «Твой образ» текст представляет собой вариант стихотворения «Прощание», опубликованного в первом томе Полного (6-томного) собрания сочинений Пушкина. Затем идут строки стихотворения «Если жизнь тебя обманет». Их сменяет седьмой номер цикла — «Труд». Заканчивается «Лирика Пушкина» музыкальным прочтением

стихотворения «Не дорого ценю я громкие права».

С. БЕРИНСКИЙ. «ИСТЕРИАДЫ»
ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО

В отличие от циклов М. Ковалева и Б. Чайковского, где стихотворение «Дар напрасный, дар случайный» помещается соответственно седьмым (из десяти) и вторым (из восьми номеров), это — единственное у С. Беринского обращение к Пушкину — открывает «Истериады». Занимая, таким образом, по отношению ко всем другим текстам сильную позицию, стихотворение «Дар напрасный, дар случайный» фокусирует в себе центральную идею цикла. Отсюда все последующие посвящения «Истериад» («Истериада I — семь посвящений, «Истериада» II — шесть посвящений) «работают» на раскрытие этого концепта, одинаково волнующего как поэта, так и композитора. Речь идет о попытке совместного решения проблемы смысла жизни и смерти.

С этой точки зрения интересно обратить внимание на авторский эпиграф, который С. Беринский предпосылает своему циклу. «4 года тому, летом 1980, — пишет композитор, — иссопсанная и измученная моя душа ухнула вместе со мной в следующий круг. Здесь я узнал неодолимую и глумящуюся прелесть банального и, поперву, меня вырвало. Это был круг нежного глумления Живого над Полуживым. И я преисполнился этого глумления. А также плача, смертной тоски и глубокого к себе сострадания. Это был круг двух Истериад, который я нынче завершаю. И отползаю, оглядываясь назад. Гомункул с устричным телом и первой сединой. 1984. Июль» [6, с. 2].

Вне всяких сомнений, своеобразие авторского стиля, отсылающего нас к очерку как особой форме повествовательной литературы с ее отличительным признаком — достоверностью, а подчас и документальностью отображаемого, — является ярким свидетельством того, что пушкинские строки вполне органично и естественно вписываются в трагические события жизни С. Беринского, охватывающие период с 1980 по 1984 годы. В то же время, порождаемое внутренней близостью двух людей — поэта и композитора — единство слова и звука задает общечеловеческий смысл обозначенной проблеме (на это указывает название цикла, производное от лексемы «истерика»).

Правомерность такого вывода подтверждается данными «Толкового словаря живого ве-

ликорусского языка». Согласно В. И. Далю, «истерика» выступает синонимом «припадка», характеризуемого как «внезапное и сильное проявление <...> какого-нибудь чувства» [7, с. 312]. Поскольку в нашем случае речь идет о страстном желании понять предназначение человека, постигнуть конечную цель его земных страданий, потребность разобраться в этих сложнейших вопросах бытия можно рассматривать не столько с позиции чувства конкретного человека, сколько в качестве типичного для каждого из мыслящих людей состояния.

Косвенным указанием на вневременный и вненациональный статус затрагиваемой поэтом и композитором проблемы служит и факт включения в цикл стихотворений самых разных поэтических школ и направлений. Так, «Истериады» вмещают в себя тексты, авторами которых являются: Ф. Гарсиа Лорка, Л. Беринский (брат композитора), Н. Хикмет (на турецком языке), Catullus, G. Ungaretti, O. Vocietis, I. Gerlach. Используется также канонический текст молитвы «Stabat Mater». Вместе с тем, круг поэтов, чьи произведения оказались в одном ряду со стихотворением «Дар напрасный, дар случайный», может рассматриваться и как дань протезизму Пушкина, признание исключительной способности поэта передавать поэзию чужого мира и чужого языка. Заметим, что сам Пушкин «касался», по выражению Е. Цявловской, шестнадцати языков. К русскому, немецкому, латыни, турецкому, актуальных для «Истериад», можно добавить старофранцузский, французский, испанский, сербский, английский, арабский, польский, церковнославянский, древнерусский, древнегреческий, древнееврейский².

Тем не менее, обращаясь к национальным языкам, композитор не преследует цели закрепить за каждым стихотворением свой особенный колорит: многообразие языковых оттенков скрепляется в «Истериадах» единством смысла, что, в свою очередь, определяет и стилевое единство цикла. Даже цитата из Шуберта в «Ночной серенаде» (автор текста I. Gerlach) носит характер доверительного диалога, который ведут сквозь время музыканты, что, скорее, подчеркивает общность темы, нежели культурные различия участников общения. Вот почему привлечение разноязычных авторов можно рассматривать лишь как попытку вырваться за пределы узкого пространства, почувствовать

себя гражданином мира и, поведав о своей боли, быть непременно услышанным теми, кому эта боль знакома.

Здесь позиция современного нам отечественного композитора, чья жизнь оборвалась незадолго до окончания XX века, вполне созвучна позиции современника века XVII. «Нет человека, — писал английский поэт Джон Донн, — который был бы, как Остров, сам по себе; каждый человек есть часть Материка, часть суши; и если Волной снесет в море береговой утес, меньше станет Европа, и также, если смочет край мыса или разрушит замок твой или твоего друга; смерть каждого человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством и потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол, он звонит и по Тебе».

Действительно, об адресованности «Истериад» любому из нас «говорит» анонимность авторских посвящений. Даже если каждый номер цикла имеет конкретного «получателя», которого мысленно видел перед собой композитор, то отсутствие прямого указания на имя задает множественность смыслового пространства. Другими словами, «Истериады» посвящаются всем, кто способен их услышать. Пожалуй, в таком стремлении композитора к всемирности и всечеловечности присутствует еще одна черта, сближающая поэта и музыканта. По мнению Достоевского, именно всемирная отзывчивость Пушкина являла собой идеал национальной творческой деятельности, выражение «национальной русской силы, народности его поэзии» (цит. по: [3, с. 161]).

Первое посвящение цикла (*Largo. Rubato*) построено в форме сокровенной беседы измученного одиночеством человека — беседы с самим собой, которая выводит композитора на «внутреннюю социальность» (В. Махлин). Прерывистая пульсация вокальной партии на фоне выдержанного баса и горестных возгласов в партии правой руки (звучащих, словно кто-то невидимый скорбит, сострадавая говорящему) напоминает биение человеческого сердца. Именно с ним, уставшим надеяться и ждать, пребывающим в отчаянии, ведет свой разговор «праздный ум». На словах «Цели нет передо мною, сердце пусто...» (*Meno mosso. Ad libitum*) музыкальная речь становится более пронзительной: неизменность мелодии, неторопливо сползающей от такта к такту, сменяется нервным хроматизмом с глассандирующим окончанием. Резкие пере-

ходы от *sf* к *p*, от *fff* к мгновенному затуханию динамики, авторские пометки «*espressivo*» и «*rubato*» служат явным доказательством того, что сердце не только не пусто, но, напротив, переполнено болью, оно живет ею и само стало знаком смертельной болезни. Заканчивается первое посвящение «Истериад» повторением начальной строки стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный».

Нельзя не заметить, что открытость чувства пушкинского стихотворения, которое еще больше обнажается в музыкальной интерпретации С. Беринского, заставляет забыть об условности искусства. Как в поэте, так и в композиторе, мы невольно видим, в первую очередь, одного из нас — равно обреченного на жизнь и смерть, слабого и беззащитного перед ударами судьбы человека. Переживание своей собственной участи, к которой нас обращает озвученное композитором слово, становится, таким образом, ответным переживанием.

Особенно знаменательным оказывается то, что, следуя за композитором от первого посвящения цикла («Дар напрасный, дар случайный») до последнего («*Stabat Mater*»), мы, по сути, повторяем путь к новой истине, проделанный Пушкиным из 1828 года в год 1829. Переступив порог «рокового термина», он пишет свой ответ на упоминаемую выше публикацию митрополита Московского и Коломенского, облекая его в следующие строки:

*И ныне с высоты духовной
Мне руку простираешь ты,
И силой кроткой и любовной
Смиряешь буйные мечты.
Твоим огнем душа пала
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе Серафима
В священном ужасе поэт.*

Подытоживая данные, полученные в процессе анализа циклов М. Коваля, Б. Чайковского и С. Беринского, можно сказать, что из трех интерпретаций стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный» произведение М. Коваля менее всего отвечает риторике художественного текста. Диалог, который представлен в «Пушкиниане», являет собой, скорее, формальный диалог: предмет речи здесь безгласен и, вследствие этого, манипуляции с текстом Пушкина соответствуют манипулированию вещью, готовой к потреблению. Налицо семантизирующий

тип понимания, который из трех основных тем, осваиваемых субъектом в процессе диалога с предметом речи, — социальности, культурности и индивидуальности, — фиксирует только социальность. Соответственно, «Пушкиниана» М. Ковалева лишь приобщает нас к принятым в обществе значениям, то есть дает возможность «семантизировать для себя то, что уже семантизировано для других» [2, с. 40].

Напротив, «Лирика Пушкина» Б. Чайковского исключает потребительский подход к поэтическому слову. Тонкость проникновения в художественные тексты свидетельствует о «культурном» прочтении первоисточника и, соответственно, о состоятельности диалога. В то же время, вокальный цикл Б. Чайковского — это диалог избранных, что подчеркнуто как в первом номере цикла («Эхо»), так и в последнем («Не дорого ценю я громкие права»). Здесь понятия «поэт» и «композитор» выступают синонимами понятия «Творец». Следовательно, все те, кто не может быть причислен к служителям высокого искусства, оказываются по разные стороны с теми, кто непосредственно этому искусству служит³. От этого и неизбежность границ, заведомо разделяющих участников общения и всех других, кто не входит в этот «диалог посвященных». С этой точки зрения диалог поэта и композитора вполне созвучен диалогу двух поэтов — Шиллера и Гете, о котором Пушкин сказал следующими словами:

*Издревле сладостный союз
Поэтов меж собой связует;
Они жрецы единых муз;
Единый пламень их волнует,
Друг другу чуждые судьбе
Они родня по вдохновенью.*

Другими словами, «Лирика Пушкина» Б. Чайковского являет собой результат такого вдохновения, которое обусловлено культурным родством «жрецов единых муз», вследствие чего рядовой слушатель оказывается лишь безмолвным созерцателем, способным оценить слаженность и стройность речи общающихся. В этом смысле музыкальное прочтение стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный» отвечает характеристике когнитивного типа понимания, в задачу которого входит обнаружение «знания о смысле» аналогично тому, как в задачу семантизирующего понимания входит обнаружение «памяти о значении». «Фиксируясь на культуре,

когнитивное понимание способствует обобщению, объединению в одно целое тех объектов, которые поддаются различению. Помимо прочего, такое понимание позволяет осваивать не только факты, но и закономерности» [2, с. 46].

Обратим также внимание на мгновенное «включение» очередного номера цикла «Талисман». Композитор делает пометку *Attacca* в конце заключительного такта своего музыкального прочтения стихотворения «Дар напрасный, дар случайный». Мгновенность перехода — знак того, что когнитивное понимание, при котором «каждый отрезок текста переживается как относительно оконченный и готовый, взаимодействует здесь и с распредмечивающим типом». Последний напрямую связан с ситуацией, когда «сходный по протяженности отрезок текста <...> не представляется готовым и имплицитным образом требует продления» [2, с. 76].

Примечательно, что реальное переживание незаконченности в условиях распредмечивающего понимания ставит реципиента перед необходимостью «самостоятельно находить предметы для освоения в тексте, включая в сферу освоения даже то, что в тексте лишь упоминается в связи с основным содержанием» [2, с. 59]. Яркой иллюстрацией подобного положения дел может служить следующий, третий номер цикла. Здесь «человеческая субъективность есть именно то, на чем фокусируется распредмечивающее понимание текста» [2, с. 59]. Актуализация этой человеческой субъективности оказывается столь мощной, что «Истериады» С. Беринского нередко против воли слушателя властно втягивают его во внутренний спектакль, разыгрываемый между субъектом и предметом речи.

Не принимая во внимание внешние условия, на фоне которых разворачивается это творческое общение, композитор видит в нем возможность выхода живого слова поэта из физического пространства нотной партитуры в идеологическое пространство вселенского диалога, связанного с реальным общественным делом — разрешением кризиса одиночества и обретением смирения и покоя в единении со всеми остальными.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Коваль (Ковалев) Мариан Викторович (1907—1971) — композитор, учился у М. Гнесина и Н. Мяковского. Чайковский Борис Александрович (1925—1996) — композитор, ученик А. Шебалина, Д. Шостаковича, Н. Мяковского. Беринский Сергей Самуилович (1946—1998) — композитор, ученик М. Вайнберга.

² Сведения заимствованы из: [8, с. 17].

³ Вспомним, согласно Платону, конечная цель возвышения по иерархической лестнице бытия предполагает воплощение в творческой деятельности чистого, беспримесного, не причастного к материальности, знания блага. К такому благу, в первую очередь, относили Музыку и Поэзию, рождение которых делало смертного равным богам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брудный А. Психологическая герменевтика. — М., 1998.

2. Богин Г. Типология понимания текста. — Калинин, 1986.

3. Скатов Н. Пушкин. — Л., 1990.

4. Степанов Н. О стиле лирики Пушкина // Литературная учеба. — 1937. — № 2.

5. Коваль М. Пушкиниана [Ноты]: страницы жизни для голоса с фортепиано и чтеца. — М., 1969.

6. Беринский С. Истериады [Ноты]. — Рукопись. — М., 1984.

7. Даль В. Словарь русского языка. Современная версия. — М., 2000.

8. Асоян А. Почтите высочайшего поэта. — М., 1990.

Волкова Полина Станиславовна
доктор философских наук, кандидат
филологических наук, профессор
Краснодарского университета культуры
и искусств



О. В. ШЕВЧЕНКО

Волгоградский институт искусств и культуры

УДК 781.1.072.3

«У БЕЗДНЫ МРАЧНОЙ НА КРАЮ»
(ЧЕРТЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ БАЛЛАДНОЙ ПОЭТИКИ
В «ПИКОВОЙ ДАМЕ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО)

З а длительную историю своей жизни «Пиковая дама» П. И. Чайковского стала национальным культурным мифом. Существовая в пространстве культуры как художественный текст, это сочинение, с одной стороны, явилось объектом художественной рефлексии многих творческих поколений, давших русской музыке самые разнообразные образно-смысловые и жанровые версии (от балета до музыки к кинофильму)¹, с другой — объектом теоретических интерпретаций, также участвующих в создании «нового художественного мира» сочинения².

Этот хорошо известный и, казалось бы, досконально изученный оперный шедевр, на наш взгляд, не получил своего освещения с позиций, обусловленных авторской интенцией. Как представляется, уникальность художественного сознания Чайковского, находящегося в русле романтической эпохи, заключается в ориентации на семантику балладного жанра, его содержательные, структурные, стилевые элементы.

В отечественном музыкознании уже высказывалось мнение, что продуктивной линией исследования названной оперы могла бы стать жанровая атрибуция «Пиковой дамы» как оперы-баллады. На ведущую роль балладности в «Пиковой даме» указывает Е. Назайкинский, подчеркивая, что «балладная романтика роковой предопределенности, таинственности, ужасов дает *еще один из ракурсов для восприятия и оценки* этого оперного шедевра XIX в., наряду с теми, которые уже давно закрепились в интерпретации оперы Чайковского [курсив мой. — О. Ш.]»³. На исключительную роль балладного жанра в рассматриваемой опере указал в своем исследовании М. Бонфельд, подчеркнув особый, «новеллистически-балладный» принцип композиционно-драматургического решения оперы⁴. Однако, ни характеристика преобладающей в оперном тексте нарративности (Е. Назайкинский), ни специфика слияния балла-

ды с оперными формами (М. Бонфельд) не вскрывают особенностей смыслового пространства произведения, связанного с *жанром баллады*. Рассмотрим отдельные признаки названного жанра в художественном тексте оперы, а именно *балладное время и сюжетный мотив судьбы*, всегда находящийся в центре балладного жанра.

Когда речь идет о жанровом «слове», приходится учитывать особый механизм создания смысловых связей, инспирированный конкретным жанром. Баллада имеет свои отличительные особенности, благодаря которым читатель «включается» в процесс восприятия текста. Как известно, «грамматика жанра» определяется категорией времени. Ведущим жанровообразующим средством баллады становится «прошлое», а точнее — некое внеисторическое мифологизированное *легендарное прошлое*.

Традиционно в названном жанре исторические события являются фоном для развития личной драмы героев, поэтому к реальному историческому факту они не имеют прямого отношения. Скорее, следует говорить о некотором романтическом антураже действия, нежели о точности исторического факта. С этой точки зрения видится вполне оправданным перенесение Чайковским действия «Пиковой дамы» Пушкина в XVIII в. Пышная Екатерининская эпоха вполне соответствовала балладному легендарно-историческому эпическому времени. Последнее, лишь обозначая приметы эпохи, допускало свободное обращение с историческими фактами. Вот почему при временном удалении действия оперы так серьезно была нарушена хронология событий⁵. К примеру, Графиня, напевающая песенку-цитату из Гретри, к моменту создания оперы «Ричард Львиное Сердце» была процветающей молодой барышней, а не «осьмидесятилетней каргой», Лиза, по мнению первого критика оперы Кашкина, «несомненно, читала Карамзина и даже Жуковского...»⁶, а музыка Моцарта еще не успела завоевать признание россиян.

Осталось разобраться, какие художественные «выгоды» извлек Чайковский из свободного перемещения своих героев во времени. Оставим в стороне дискуссию о цензурных соображениях директора императорских театров, более всего нас интересует вопрос, какие глубинные смыслы таит в себе прием «состаривания холста»?

Ответ на него опять лежит в области жанра. Нет необходимости доказывать, что художественное пространство «Пиковой дамы» — пространство элегическое. Авторское лирическое начало выдвинуто в опере на первый план. Лирическая эмоция «Пиковой дамы», соответствующая элегическому жанру, образует первый круг восприятия текста. Хронологические нарушения позволили авторам «Пиковой дамы» «запустить» второй круг восприятия, который соответствовал балладному жанру. В свою очередь, баллада вывела действие из некоего элегического прошедшего, имеющего точку отсчета в настоящем, в неопределенное мифологическое время/пространство. В этом, по нашему мнению, можно увидеть авторскую интенцию, что и дает основание рассматривать оперный шедевр в балладной «системе координат».

Ритуальный, кодифицированный характер баллады определяет весь набор смысловых единиц и «ключевых слов» в этом жанре. Сюжетный архетип лирико-драматической баллады складывается из ряда устойчивых, многократно повторяющихся мотивов. Кочуя из произведения в произведение, они не меняют свои функции, что позволяет считать их некими постоянными величинами, которые составляют сюжетный инвариант названного жанра.

В романтической балладе, на наш взгляд, центральным образно-содержательным мотивом является *мотив судьбы*. Положение героев балладного жанра особое: они все время пребывают на границе жизни и смерти. По мифопоэтическим представлениям именно в этот момент происходит встреча человека со своей судьбой⁷. Ее персонализацией в балладе становится «пришелец извне». Образная характеристика «пришельца» в балладном жанре определяется местоположением последнего относительно границы миров: «здешнего» и «потустороннего». Литературоведы отмечают: «В балладе границу переходит персонаж из потустороннего мира, вступая в контакт с героем, принадлежащим миру «здешнему», и заканчивается такая встреча для последнего <...> катастрофой»⁸.

По определениям О. Фрейденберг, «прохождение героем фазы смерти и позднейшее отделение

этой временной функции порождает образ двойника»⁹, «<...> двойник персонажа, — всегда инкарнирует преисподнюю»¹⁰. Следовательно, «*пришелец*» в балладе — это *двойник героя*. Согласно гегелевскому утверждению, фигура двойника, предполагающая субъективно-объективную расщепленность одного лица, принимает самые разнообразные формы — от литературного соперника до души возлюбленной, получившей вторую жизнь в сердце героя¹¹. Неслучайно в романтической балладе в роли «пришельца» из иного мира чаще всего выступает мертвый жених или мертвая невеста. Часто «пришелец» получает обличье всадника, охотника, скитальца (баллады И. Бюргера, В. Жуковского, П. Катенина и др.). К примеру, в балладе Бюргера «Ленора» (Германия) «всадник-пришелец» появляется в кульминационный момент, и его принадлежность «загробному миру» не скрыта от читателя:

Седлаем в полночь мы коней...

Я еду издалека.

Не медли, друг; сойди скорей;

Путь долог, мало срока.

<...>

Но как же конь твой пролетит

Сто миль до утра, милый?

Ты слышишь, колокол гудит:

Одиннадцать пробило.

Но месяц встал, он светит нам...

Гладка дорога мертвецам;

Мы скачем, не боимся;

До света мы домчимся.

Фигура «пришельца» нередко в балладе принимает обобщенный образ скитальца. Именно так представлен «пришелец» в английской народной балладе «Лорд Рональд»:

— *Где был ты, мой Рональд? — В лесах, моя мать.*

— *Что долго скитался, единственный мой?*

— *Гонял я оленя. Стели мне кровать.*

Устал я сегодня, мне нужен покой.

В музыкальной балладе сложилась устойчивая традиция представлять всадника-«пришельца» посредством «темы скачки». В «Пиковой даме» она открывает второй раздел Интродукции и сопровождает «секвенцию Графини». Как отмечалось выше, с точки зрения балладного жанра «тема пришельца» или «тема скачки» указывает на лицо из потустороннего мира. Впрочем, как может сначала показаться, в «Пиковой даме» итак ясно, что

роль представителя «мира теней» принадлежит Графине, поскольку все характеристики, данные ей героями оперы, связаны с загробным миром. В глазах Сурина, Чекалинского, Томского и Германа она — «ведьма», «страшилище», «старуха», «осьмидесятилетняя карга», «старая колдунья».

Однако Чайковский буквально с самого начала действия запутывает интригу и вводит этот типовой балладный прием (имеется в виду первое появление «пришельца») сугубо музыкальными средствами. В момент, когда звучит тема «скачки», на сцену одновременно выходят Лиза и Графиня; более того, указанная тема сопровождает возгласы Германа: «Она? Она его невеста!». Следовательно, любой из трех героев каким-то образом оказывается причастен к «загробному миру». Так кто же из них «пришелец»? Чтобы ответить на этот вопрос, проследим линию развития образов Графини, Германа, Лизы.

ГРАФИНИЯ

Б. Асафьев, характеризуя музыку Четвертой картины, писал: «Ни воздуха, ни света! Ужас мертвенности. Тишина склепа <...> Глубоко и далеко, далеко от жизни, солнца, от суеты людской увлекает эта страшная музыка. Точно все предшествовавшее было лишь предчувствием страха и смерти, описанием подземного царства теней, а теперь — вот оно само»¹². Эти слова Асафьева не только погружают нас в царство вечного мрака, но и дают прямую характеристику его обитателям, среди которых выделяется Графиня.

Важно заметить, что уже в Первой картине есть намек на ее причастность потустороннему миру. Так, в Балладе Томского, когда речь идет об «игре королевы» и проигрыше Графини, три звена «секвенции из анапестов»¹³ и в первом, и во втором куплетах начинаются от звуков *e-fis-as*, формируя целотонную «гамму Призрака». В музыковедческих работах, как известно, этот лейтмотив получил различные определения. Наиболее часто он называется «секвенцией Графини», но также «темой Старухи», «лейтмотивом трех карт», «темой тайны карт». В третьем куплете «секвенция Графини» находит свое развитие, проходя в увеличении от звуков *b-c-d*, что в сочетании с предшествующим ее проведением полностью формирует названный лейтмотив Призрака. Поскольку события, рассказанные в этой балладе, носят ретроспективный характер, первое появление Графини не вызывает сомнений по поводу ее принадлежности к загробному миру.

Нельзя не упомянуть и еще один весьма важный знак, указывающий в балладном жанре на «пришельца». Время появления последнего непременно отмечается боем часов, знаменующим полночь. Полночь — смена цикла, черта, отделяющая прошлое от будущего. Отрезок времени от первого до двенадцатого удара часов создает магическую пространственно-временную щель между «канунами и началами». Мы словно попадаем в сумеречный мир, в котором контуры реальности растворяются, время и пространство сжимаются, привычная логика событий нарушается. Двенадцать ударов — это и время, и территория призраков.

Первый раз ситуация мистического безвременья возникает в Четвертой картине, когда в спальне Графини Герман, как сказано в либретто, «идет к дверям Лизы. Останавливается у портрета графини. *Бьет полночь*», после чего звучит весьма показательная фраза: «А, вот она, «Венерою московской!»¹⁴. Яркость и лаконизм текста либретто удивительно совершенны и очень точно указывают на «пришельца»-Графиню. В этом контексте ее слова «Ах, постыл мне *этот свет*» приобретают особый смысл. Подчеркнутые тональной двойственностью (*Des dur* и *b moll*), они становятся знаком призрачности образа, балансирующего на грани двух миров.

Второй раз в аналогичную ситуацию мистического безвременья герои оперы попадают в Шестой картине. Известная фраза Лизы «Уж полночь близится, а Германа все нет...» и следующий после ее арии бой часов на крепостной башне, отмечающий момент пребывания героев у «бездны мрачной на краю» (А. Пушкин), имеют символический смысл, вновь возвещая прибытие «пришельца», которым теперь становится Герман.

герман

В тексте либретто еще до появления Германа даны указания на его «странность». Сурин говорит прямо, что он «как *демон ада* мрачен... бледен...»; Лиза также видит в нем «мрачного незнакомца» и «*падшего ангела*». Причастность сфере мрака — важное, но не единственное качество, свойственное Герману. Его сквозной характеристикой, пожалуй, является безумство. «Безумным человеком» называет его Лиза. «Безумец, безумец я!» — восклицает сам Герман. «Он будто без сознания <...> Он сумасшедший!» — в мистическом ужасе произносят игроки в последней картине.

В мифологических текстах, по наблюдению исследователей, безумие и смерть являются синонимичными понятиями. Так, М. Евзлин по этому по-

воду пишет: «Безумие и смерть обитают в одном и том же «месте», имеют единое происхождение. Тени мертвых безумны, поскольку *бесмысленны* [курсив автора. — О. Ш]; <...> всякое соприкосновение с подземным царством имеет своим первейшим и страшным следствием Безумие, т. е. распад под действием хаотических сил структуры макро- и микрокосмоса»¹⁵. Связь между безумием и смертью очевидна; она подтверждает высказанное выше предположение о демоническом начале образа Германа, позволяющем идентифицировать его с «пришельцем».

Итак, если в опере весьма отчетливо обозначена inferнальная природа Графини и Германа, то причастность Лизы миру теней, на первый взгляд, кажется абсурдом.

ЛИЗА

В самом деле, Герман называет Лизу не иначе как «моя святая», «блаженство рая», «мой ангел» и трижды восклицает: «Красавица! Богиня! Ангел!». «Светлым ангелом» именуется ее также Князь. Весьма показательно, что ариозо «Прости, небесное создание», обращенное к Лизе, уподобляется молитве и исполняет его Герман, как указано в либретто, стоя перед ней на коленях, словно перед иконой. Слова героя «О, пожалей, я, умирая, / Несу тебе мою мольбу: / Взгляни с высот небесных рая / На смертную борьбу / Души...» воспринимаются не столько как экспрессивное любовное излияние, а, скорее, как покаяние и попытка очищения собственной души. Не случайно на кульминации сковывающее начало тонического органного пункта преодолевается движением баса, восходящего по хроматизмам (напоминает риторическую фигуру *anabasis*), что воспринимается как возрождение души героя. Таким образом, возникает смысловая метонимия на основе смежности понятий: Лиза — «небесное создание». Это углубляет природу образа Лизы, делая ее символом божественного мира.

Однако не только Лиза является олицетворением божественной природы и красоты. Аналогичный симбиоз представлений возникает и в характеристике Графини. «Венерою московской», «парижской красавицей» называли ее в молодости, из чего следует: «Богиня красоты» и «Прекрасная Дама» — это прошлое Графини, равно как и ее прозвище «Пиковая дама».

Образ Прекрасной Дамы, Незнакомки (в опере — «Я имени ее не знаю...») еще со времен средневековой рыцарской поэзии стал неким устойчивым символом. В балладах трубадуров красота

Дамы толковалась как отражение божественной красоты, любовь к Даме мыслилась как отблеск и предвкушение любви небесной. Потому такая любовь принимала формы религиозного поклонения, а любовное желание приобретало вид смиренной мольбы.

Из сказанного следует, что идеализированная женственность персонифицирована в образе Дамы. Именно в этом качестве в опере фигурируют и Лиза, и Графиня, что позволяет провести аналогии между двумя противоположными образами. Неразрывная связь героинь (двух Дам) постоянно подчеркивается Чайковским. Например, можно отметить, что довольно часто Графиня и Лиза пребывают в одном настроении. Так, в Первой картине (в момент их появления на сцене и далее в Квинтете) есть музыкальное указание на сходное психологическое состояние героинь: им поручен один текст на двоих, который, как принято в «дуэте согласия», изложен в терцию. Можно отметить еще один прием, указывающий на единство противоположного. Упоминание о Пиковой даме (в словах Томского) сопровождается темой ариозо Германа «Я имени ее не знаю», а в нем речь, как известно, идет о Лизе.

На взаимообратимость этих персонажей обращено внимание в работе Г. Иванченко. Автор пишет: «В опере происходит выразительная подмена одного образа другим. Герман в спальне Лизы прячется за портьерой, когда к Лизе входит Графиня; но вот уже вскоре он укрывается за занавеской в спальне Графини, когда туда приходит Лиза. Эффект образуется такой, словно перевернули карту...»¹⁶. Кстати, названный эффект перевертыша персонифицирован на рисунке А. Бенуа, где на верхней стороне игральной карты художник изобразил Прекрасную молодую даму с розой в руке, а на нижней — Старуху-ведьму с засохшей веткой.

Оборотничество возлюбленной — типичный романтический прием. По этому поводу Л. Кириллина пишет, что у поэтов-романтиков «даже образ Прекрасной Дамы иногда приобретал демонические черты и идеальная возлюбленная предстала в облике мерзкой ведьмы, как в «Капричос» Гойи или позже в «Фантастической симфонии» Берлиоза»¹⁷. Думается, что «Пиковая дама» способна стать еще одним примером трансформации образа возлюбленной. Пожалуй, этим объясняется роковая тяга Германа к Графине. Непреодолимое влечение этих героев друг к другу многократно подчеркивается в опере. Можно сказать, что линия их «случайных» встреч приобретает сквозной характер. Итогом-кульминацией становится монолог Германа: «Какой-то тайной си-

лой / Я с нею связан, роком. <...> / Гляжу я на тебя и ненавижу, / А насмотреться не могу! <...> / Нет, нам не разойтись / Без встречи роковой». «Пришелец»-Графиня вернулась в «здешний мир» за своею душой-Лизой, хранителем которой является Герман, поэтому встреча Графини и Германа неизбежна. (Последнее обстоятельство связывает их, минуя «инцестуозный мотив»)¹⁸.

Лиза «втягивается» в роковой круг, с одной стороны, как оборотная сторона Графини, с другой, как возлюбленная Германа. Получается, что Лиза — это двойник Графини, воплощение ее души в мире людей, но также Лиза — персонификация души Германа, так как в романтической поэтике возлюбленная всегда является душой героя.

Подобная взаимообратимость персонажей — важное смысловое звено оперы, которое может

объяснить многие ее «темные места». Итак, двойник-«пришелец», пересекая условную границу балладного топоса, встречается в «здешнем мире» со своей погубленной душой, персонифицированной в образе возлюбленной, и эта судьбоносная встреча для всех героев носит роковой исход. Мотив судьбы в балладном жанре, таким образом, замыкается на фигуре «пришельца». Встреча с ним — это встреча героини со своей судьбой, в то время как встреча с возлюбленной — это встреча «пришельца» со своей душой.

Приведенные наблюдения позволяют нам не только понять механизм отождествления любви, судьбы и смерти в опере. Становится художественно оправданным прихотливый узор фабулы произведения, основу которого составляет сюжетный алгоритм балладного жанра.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее см. об этом: Казанцева Л. «Пиковая дама» Пушкина — Чайковского: столетие спустя // Музыкальный Миллениум: искусство истории — история искусства: сб. науч. ст. / ред.-сост. Л. А. Кулец; Петрозаводская гос. консерватория. — Петрозаводск, 2000.

² Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. — 1999. — № 2. — С. 20.

³ Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. — М., 2003. — С. 205.

⁴ Бонфельд М. К проблеме многоуровневости художественного текста // Музыкальная академия. — 1993. — № 4.

⁵ Очень подробно все хронологические несоответствия рассмотрены в работе Я. Платека. См.: Платек Я. Единый лавр их дружно обвивает // Музыкальная жизнь. — № 11. — 1990.

⁶ Кашкин Н. «Пиковая дама» (14 декабря 1890 г.) // Кашкин Н. Д. Избранные статьи о П. И. Чайковском. — М., 1954. — С. 137.

⁷ См. об этом: Топоров В. Н. Судьба и случай // Понятие судьбы в контексте разных культур. — М., 1994.

⁸ Теория литературы: теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М., 2004. — С. 440—441.

⁹ Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1936. — С. 233.

¹⁰ Фрейденберг О. Миф и литература древности. — М., 1976. — С. 87.

¹¹ Гегель Г.-Ф. Эстетика. Т. 3. — М., 1971.

¹² Асафьев Б. «Пиковая дама» // Асафьев Б. О музыке Чайковского. — Л., 1972. — С. 343.

¹³ В музыковедческих работах этот лейтмотив получил различные наименования. Наиболее часто он называется «секвенцией Графини», но также и «темой Старухи», «лейтмотивом трех карт», «темой тайны карт».

¹⁴ Здесь и далее текст либретто цит. по: [Пиковая дама П. И. Чайковского: оперные либретто. — М., 1956. — С. 70. Курсив мой. — О. Ш].

¹⁵ Евзлин М. Мифологическая структура преступления и безумия в повести А. С. Пушкина Пиковая дама // Космогония и ритуал. — М., 1993. — С. 49.

¹⁶ Иванченко Г. Традиции А. С. Пушкина в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // П. И. Чайковский и русская литература. — Ижевск, 1980. — С. 149.

¹⁷ Кириллина Л. «Русалки и призраки в музыкальном театре века» // Музыкальная академия. — 1995. — № 1. — С. 65.

¹⁸ Аркадьев М. «Пиковая дама» и миф о царе Эдипе // Музыкальная академия. — 1997. — № 4.

Шевченко Ольга Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент

Волгоградского института искусств и культуры



ABSTRACTS

KORNIENKO E. J.

THE ARTISTIC WORLD OF VOCAL CHAMBER WORKS BY M. RAVEL

The vocal cycles by Ravel are divided in 4 groups: songs in folk style (Chants populaires, Cinq melodies populaires grecques), romances in expressive style (Trois poèmes de Stéphane Mallarmé), exotic romances (Sheherazade, Chansons madecasses), composition in past style (Deux epigrammes de Clément Marot, Don Quichotte à Dulcinee), musical portraits (Histoires naturelles). Each group of romances is analyzed according to 3 aspects: interpretation of their literary basis, musical embodiment of the features of French language and specificity of musical style by Ravel.

VOLKOVA P. S.

INTERPRETATION IN MUSIC OF A. PUSHKIN'S POEM «GIFT THAT'S USELESS, GIFT FORTUITOUS»: TO THE PROBLEM OF THE TYPOLOGY IN TEXT COMPREHENSION

In the given article 3 musical versions of A. Pushkin's poem «Gift that's useless, gift fortuitous» are considered: «Pushkiniana» («Pages of life» for the voice and the piano and the elocutionist) by M. Koval, the vocal cycle for the soprano and the piano «Pushkin's lyric poetry» by B. Tchaikovsky, and «Isteriadas» for the voice and the piano by

S. Berinsky. Using G. Bogin's Typology of Comprehension, the author in each case determines the semanticizing type: either inclusion in the senses admitted in the society in the opus by M. Koval; or the cognitive type, fixed on culture in the cycle by B. Tchaikovsky, or the dissubjecting type actualizing the human subjectivity in the composition by S. Berinsky.

SHEVCHENKO O. V.

«ON THE EDGE OF A DARK ABYSS»: THE FEATURES OF ROMANTIC BALLAD POETICS IN «THE QUEEN OF SPADES» BY P. I. TCHAIKOVSKY

The essay deals with the genre of romantic ballad and with its poetics as it reveals itself in «The Queen of spades» by P.I. Tchaikovsky. The author emphasizes typological features of the romantic ballad, traces different variants of interpretation of theoretical laws in the «The Queen of spades» and attempts to apply the literary narrative motif of an «intruder from the outside» to its music. The problem of reciprocal substitutability of the main characters — Liza and Countess lies at the core of the essay. The study delivers insight into machinery of equating love, fate and death in the opera at hand. This identity is a basal feature of the romantic ballad.



ДИССЕРТАЦИОННЫЙ СОВЕТ: НАУЧНЫЙ ОБЗОР, ХРОНИКА, АРХИВЫ

ПЕРВЫЙ НА ЮГЕ РОССИИ

(О ДИССЕРТАЦИОННОМ СОВЕТЕ РОСТОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ)

Диссертационный совет Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова был учрежден в июле 1994 года. В феврале 1995 года состоялись первые защиты диссертаций на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

Создание Диссертационного совета — естественный шаг на пути становления и развития Ростовской консерватории. Для его открытия существовали серьезные основания. Прежде всего, честь консерватории завоевала профессиональная когорта замечательных ученых-музыковедов, докторов и кандидатов искусствоведения, имена которых хорошо известны в России и за рубежом. Среди них: А. М. Цукер, Е. Г. Шевляков, А. Я. Селицкий, Г. Р. Тараева, Т. В. Франтова, Т. С. Рудиченко, А. В. Крылова, Г. Е. Калошина, И. М. Шабунова, Н. М. Диденко, Н. В. Бекетова и многие другие. Круг научных интересов ученых широк и охватывает практически всю исследовательскую палитру современного музыковедения: донской фольклор, проблемы древнерусской музыки, историю музыкальных инструментов, проблемы современной музыки, теорию жанров, музыкальные стили, актуальные вопросы гармонии, полифонии, исполнительства. Среди трудов — известные монографии, посвященные исследованию творчества М. Таривердиева, Н. Ракова, Н. Каретникова, А. Шнитке.

Росту авторитета Ростовской консерватории способствовала ее издательская деятельность: неизменное внимание ученых страны привлекали многочисленные сборники научных и методических статей. И, несомненно, выдвижению Ростовской консерватории на первый план среди музыкальных вузов содействовали крупнейшие научные акции, проводимые ежегодно в виде Всероссийских и Международных конференций. Они постоянно привлекали внимание виднейших ученых — философов, богословов, культурологов, музыковедов. Отметим лишь некоторые из состоявшихся конференций: «Отечественная культура XX века и духовная музыка» (1990), «Моцарт и Прокофьев» (1991), «Рахманиновские дни в Ростове» (1993), «Бытовая музыкальная культура: история и современность» (1994), «Музыкаль-

ный мир романтизма: от прошлого к будущему» (1996), «Искусство на рубежах веков» (1998), «Музыкальная культура христианского мира» (2000).

Открытие Диссертационного совета инициировало дальнейшее развитие научной мысли. Педагоги различных кафедр активно включились в работу над диссертационными исследованиями, и первыми соискателями ученой степени кандидатов искусствоведения вновь открывшегося совета стали педагоги Ростовской консерватории: И. К. Демина (кафедра истории музыки, тема диссертации «Конфликт в лирической опере второй половины XIX века»), Н. М. Диденко (кафедра теории музыки, тема — «Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV—XVIII веков»), Т. С. Рудиченко (кафедра истории музыки, тема — «Певческая культура донских казаков: к проблеме самобытности»), С. А. Тараканов (кафедра хорового дирижирования, тема — «Хоровое пение мальчиков в России: традиции и современность»). В последующие годы в Диссертационном совете Ростовской консерватории защитились В. Г. Коваленко, Ю. В. Фролова, М. А. Фуксман (кафедра теории музыки), Е. В. Кисеева, Е. Э. Лобзакова (кафедра истории музыки), Е. В. Показанник, В. В. Ушенин (кафедра народных инструментов), А. В. Красноскулов (кафедра специального фортепиано), Е. А. Шлыкова, В. Н. Горбунов (кафедра струнных инструментов), Т. А. Карташова, Г. В. Хорошайло (кафедра хорового дирижирования), Ю. Г. Кинус (эстрадно-джазовое отделение). Повышение научного статуса, несомненно, укрепляло кафедры консерватории.

Благодаря высокому уровню профессионализма членов диссертационного совета, требовательности, а вместе с тем, открытости и доброжелательности, с каждым годом значительно возрастал авторитет совета. На защиту диссертаций в Ростовский совет вывели своих учеников известные российские ученые М. Г. Арановский, А. А. Баева, А. И. Демченко, Т. А. Курышева, В. В. Медушевский, Ю. Н. Рагс, Э. П. Федосова, В. Н. Холопова, Т. Ю. Чернова, Л. Н. Шаймухаметова. Успешно защищались аспиранты и соискатели, вышедшие из классов педагогов Ростовской консерватории и продолжившие разра-

батываемые ими научные направления. По 8 диссертантов подготовили и выпустили А. М. Цукер и Г. Р. Тараева, по 4 — Т. С. Рудиченко, А. Я. Селицкий, И. П. Дабаева, по 3 — Е. Г. Шевляков, Г. Е. Калошина, по 2 — Т. В. Франтова. Всего же за 12 лет было защищено 62 диссертации. Довольно широка и география представленных к защите диссертаций: Москва, Саратов, Астрахань, Петрозаводск, Воронеж, Славянск-на-Кубани, Тамбов, Волгоград, Краснодар, Орел, Махачкала, Уфа, Майкоп, Курск, Таганрог, Ставрополь, Ханты-Мансийск, Екатеринбург, Ростов-на-Дону.

Проведение защит диссертаций неизменно расширяло круг научного общения. В качестве оппонентов выступали известные российские ученые, ведущие специалисты из вузов и НИИ Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, Нижнего Новгорода, Воронежа, Астрахани, Краснодара, Майкопа, Екатеринбурга, Волгограда, Новосибирска, Астрахани, Орла, Тамбова, Ростова-на-Дону: Ю. К. Евдокимова, Е. И. Чигарева, Е. Б. Долинская, Е. Г. Сорокина, Э. П. Федосова, М. С. Скребкова-Филатова, Г. Р. Крауклис, В. Н. Холопова, И. В. Степанова, Н. И. Ефимова, Ю. Н. Рагс, К. В. Зенкин, Н. В. Заболотная, С. Б. Яковенко, Д. К. Кирнарская, Т. Ю. Масловская, Е. Б. Трёмбовельский, В. А. Гуревич, Л. П. Казанцева, А. И. Демченко, В. Н. Сыров, В. А. Лапин, Л. А. Скафтымова и другие.

Диссертации, защищенные в совете Ростовской государственной консерватории, выполнены по самой разнообразной актуальной тематике, отражающей основные тенденции развития отечественного музыкознания и тесно связанной с потребностями развития культуры и общества на современном этапе. Проблематика диссертационных исследований охватывает такие направления, как история и теория музыкальной культуры, психология и методология музыкального творчества, история и теория музыки, исторические, теоретические, психологические и методические аспекты музыкального исполнительства, музыкальное образование и воспитание (активизация и совершенствование процесса музыкального обучения).

Успешная деятельность диссертационного совета послужила основанием для проведения научной конференции, посвященной его 10-летию. Весь ход конференции подтвердил, что большая часть музыковедов, получивших ученые степени в совете Ростовской государственной консерватории, продолжает активную научную деятельность, выступая на научных конференциях, создавая новые и обогащая

традиционные курсы в музыкальных училищах, колледжах, вузах. Многие из них развивают научные идеи, представленные в кандидатских диссертациях, выходя на новый, более высокий уровень: защитила диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения и издала монографию «Донская казачья песня в историческом развитии» доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории Т. С. Рудиченко, успешно трудится над монографией о жизни и деятельности А. В. Никольского кандидат искусствоведения, доцент Орловского института искусств и культуры, докторант Л. В. Малацай (тема кандидатской диссертации «Роль А. В. Никольского в развитии русской церковно-певческой культуры начала XX века»). Другие — активно воплощают свои научные позиции в концертно-исполнительской и общественной деятельности: кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования Ростовской консерватории С. А. Тараканов стал организатором и директором международного фестиваля детского хорового искусства «Певчие третьего тысячелетия». Созданные им детские хоры успешно гастролируют в России и за рубежом, получают высшие награды на самых престижных международных конкурсах и фестивалях. Кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской консерватории Н. М. Диденко организовала клавирную мастерскую, участники которой не только серьезно изучают вопросы интерпретации, но и выступают с концертами. Заметную роль в музыкальной культуре нашей страны играют замечательные исполнители М. Ю. Кустов (тема диссертации «Фортепианные камерно-инструментальные ансамбли Д. Д. Шостаковича (концептуальный аспект и проблемы интерпретации)»), С. Г. Проскурин («Труба в эпоху барокко: инструментарий, репертуар, исполнительские традиции»), В. В. Ушенин («Становление и развитие профессионального народно-инструментального искусства на Дону (1920—1990 годы). Исполнительство и педагогика»), Ю. Г. Кинус («Импровизация и композиция в джазе»), Е. В. Круглова («Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя)').

Диссертационный совет Ростовской консерватории выполняет свою работу, демонстрируя компетентность, требовательность, а вместе с тем, радушие и гостеприимство, свойственные жителям донского края.

*Ученый секретарь Диссертационного совета
кандидат искусствоведения, профессор Ростовской
государственной консерватории (академии)
им. С. В. Рахманинова И. П. Дабаева*

ИННОВАТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ



А. А. КУПЕЦ

*Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова*

УДК 378:781.072

МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН

(НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ УЧЕБНЫХ ИЗДАНИЙ)

Статья находится в эпицентре научного поля истории, философии и методологии отечественного музыкального образования. Предлагая понятие «музыкальная картина мира» в качестве объекта научной рефлексии, автор исследует один из его уровней — образовательный — на примере обширного корпуса российских учебных изданий по истории музыки всех трех ступеней (ДМШ, училище, консерватория) с конца 1950 годов по настоящее время.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА

Понятие «музыкальная картина мира» (МКМ) до настоящего времени не является предметом научной рефлексии, хотя достаточно часто используется в качестве метафоры или же синонима художественной картины мира, музыкального тезауруса, всего творчества какого-либо деятеля искусства, художественного и музыкального мышления, истории музыкального искусства и музыкальной культуры. На первый взгляд, несомненно, что МКМ представляет собой своеобразную проекцию более общего понятия — художественной картины мира. А специфика этой проекции связана с предметом и особенностями его функционирования в культуре. Но не менее бесспорно и то, что освоение мира каждым видом искусства чрезвычайно индивидуализировано, и это напрямую зависит как от ведущей модальности данного искусства, так и от сложившейся системы технических приемов для моделирования своей вторичной реальности. Кроме того, любое искусство вписано в сложный комплекс взаимоотношений

не только с исторической и культурной, но и производственно-технической практикой, которые часто прямо или косвенно влияют на формирование и конструирование всех этих картин мира¹.

Следовательно, можно предполагать три уровня понимания МКМ:

1. *Философско-исторический* — картина мира в музыкальной культуре. За основу берутся научная (или теологическая) картина мира и ее исторические модификации (например, «аристотелевская», «ньютоновская», эпохи средневековья, первой половины XX века и др.). Предполагается, что базовые параметры каждой конкретной исторической картины мира ретранслированы во все области человеческой деятельности, в том числе и музыку, на уровне принципов мышления, которые, в свою очередь, «опредмечиваются» в реальной музыкальной практике. Данный ракурс демонстрируют, например: все три тома фундаментального труда английского историка и социолога Э. Хобсбаума об истории европейской цивилизации и культуры со времени Великой французской революции и до начала первой мировой войны, в конце каждого из которых присутствует раздел об искусстве и музыке как логическое развертывание исследования от общего к частному²; монография Г. Орлова, где особенности музыкального мышления XX века определяются через основные характеристики современной цивилизации — «децентрализация, распад иерархических отношений, плюрализм и гомогенность»³; статья итальянского ученого Ф. Заннони о влиянии бергсоновского

понятия времени на темпы в музыке Дебюсси⁴; некоторые разделы в главах второй части учебного пособия В. Н. Холоповой (о религиозных и эстетических принципах григорианского хорала⁵, о преломлении в музыке барокко важнейших философских категорий — «пространство, время, движение»⁶).

2. *Искусствоведчески-междисциплинарный* — МКМ как часть художественной картины мира. В центре такого понимания МКМ находится осознание музыкальной культуры в тесных взаимосвязях с иными видами искусства и художественного творчества, что влечет за собой междисциплинарную направленность в исследованиях. Их спектр чрезвычайно широк: структурно-типологическое и герменевтическое исследование художественной культуры (например, от первобытного общества до XX века или же австрийской культуры 1920—1930 гг.)⁷; проблема музыкального стиля — эпохального (например, западноевропейского барокко, русской музыки Серебряного века)⁸ и индивидуального (скажем, Стравинского, Дебюсси)⁹ — в художественном контексте эпохи; специфика музыкального жанра (допустим, симфонии, концерта, итальянской оперы XVIII века)¹⁰ в художественной культуре и его связи с другими видами искусства.

3. *Образовательно-практический* — МКМ как история музыкальной культуры и предмет обучения. Понятие «история музыкальной культуры» в данном случае адекватно понятию «история музыки», которое, по мнению Е. М. Орловой, «множественно по своим слагаемым», а его «изучение не может ограничиться только рассмотрением творчества композиторов и музыкального фольклора различных народов. Немаловажную роль при определении сущности тех или иных музыкальных явлений играет общественная функция музыкального искусства в жизни государства, состояние музыкального просвещения и образования, степень развития исполнительской культуры и научной мысли о музыке, уровень эстетического восприятия музыкального искусства отдельными социальными группами»¹¹. Важнейшей особенностью в обучении такой истории музыки является *вербализация смыслов музыкально-исторических процессов и артефактов*, что автоматически вводит этот предмет в единый гуманитарный корпус с литературой, историей, обществоведением и философией.

Именно третий уровень, несмотря на кажущуюся искусственность его происхождения, является

в современной отечественной культуре ядром формирования всех остальных вариантов понимания МКМ. Такая значимость обусловлена не только имманентной музыкальной спецификой, когда многие музыкальные жанры представляют собой по сути *синтетические явления, в которых значимость слова достаточно велика* (например, вся вокальная и театральная музыка — опера, балет¹², кантата, оратория, оперетта, романс или же программная инструментальная музыка). Существует и ряд объективных исторических обстоятельств, обуславливающих особенности отечественной музыкальной культуры и образования:

- *Литературоцентризм* отечественной культуры, при котором словесные виды творчества всегда были впереди (и значимее) всех остальных, во многом определяя траекторию их движения. Показательно, что идея содружества «Могучая кучка» появилась у В. Стасова — архитектора, библиотекаря, музыкального деятеля, который настаивал на продвижении в русской музыке именно оперы и программных симфонических жанров. Он регулярно давал советы композиторам (Римскому-Корсакову, Бородину, Кюи, Балакиреву) по подбору сюжетов и названий, которые обычно встречались со вниманием и благодарностью. Следует упомянуть также о яростной публичной дискуссии в середине XIX в. вокруг оперы Глинки «Руслан и Людмила» между музыкальными критиками Стасовым и Серовым, которая не только повлияла на дальнейшую судьбу оперы на сцене, но и во многом сформировала парадигму ее восприятия слушателями и профессиональными музыкантами.
- *Исторически сложившаяся практика* отечественного музыкального образования, когда со времен советской эпохи предмет «История музыки» (подобно таким гуманитарным дисциплинам, как история и философия) рассматривался в качестве одного из главных в формировании «правильного» мировоззрения учащихся — будущих слушателей и профессиональных музыкантов¹³.
- *Высокая профессионализация* музыкальной деятельности в современной России с ее блестяще выстроенной трехступенчатой системой подготовки специалистов, нацеленной преимущественно на узкопрофессиональные достижения¹⁴. Эта уникальная система обусловила превалирование в обучении принципа повторяемости (имен и сочинений), настойчиво декларируемую преемственность мето-

дологических установок (в основе которых лежат эмпиричность, описательность, некий технократизм — «как и из чего», а не «зачем и почему»), приверженность «количественному» мышлению (с большими музыкальными и вербальными информационными объемами) в противовес алгоритмически-поисковому стилю мышления.

- *Типовые стандарты* в музыкальном образовании (общешкольном, дополнительном и специальном) и, конечно же, учебники и пособия по этим предметам, утвержденные министерствами и ведомствами с обязательным прохождением официальной цензуры.

На рубеже XX—XXI веков наблюдается резкое увеличение объемов учебных изданий по истории музыки. Вероятно, это связано, в основном, с кардинально изменившимся социумом, который располагает возможностью (а порой и диктует) писать о чем угодно, отчасти — как угодно, а также стремлением к многообразию моделей в образовании. Не последнюю роль здесь играют и экономические, социальные, психологические стимулы проектирования профессиональной успешности и создания «символического капитала» (по П. Бурдьё). Наиболее наглядна данная ситуация на примере двух больших издательских проектов последних лет: для начального звена — 12 книг для чтения о музыке из серии «Стили, композиторы, эпохи» издательства «РОСМЭН-ПРЕСС»; для консерваторий — 5 книг серии «ACADEMIA XXI» Министерства культуры Российской Федерации и Федерального агентства по культуре и кинематографии, куда вошли два тома по истории музыки, остальные — по народному музыкальному творчеству (фольклору), эстетике и теории искусства, технике музыкальной композиции XX в.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА КАК ПРЕДМЕТ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

В современной отечественной образовательной системе изучение музыкально-исторического процесса, в зависимости от уровня образовательной структуры, подразделяется на «музыкальную литературу» (в начальном звене — детских музыкальных школах и школах искусств, среднем специальном — училищах и колледжах) и «историю музыки» (в вузах), хотя степень преемственности и пересечения имен и произведений в них весьма высока. Тем не менее, *de jure* в этих дисциплинах можно усмотреть ориентиры на разные области гуманитарного знания и, соответственно, разные

образовательные задачи. Так, музыкальная литература явно соотносима с филологией. Тем самым подразумевается, что музыка — это своего рода языковая система, чьи элементы следует изучать на занятиях по музыкальной литературе, развивая аналитическое, детализированное мышление (мышление частностями, индукцию). История музыки тяготеет к корпусу исторических дисциплин, занимаясь историческими, географическими, контекстуальными процессами, группируя материал по пространственно-временному признаку и формируя обобщенный, абстрактный тип мышления (дедукцию) с использованием элементов моделирования и реконструкции.

В современной практике сложилась тенденция изменения названия учебной дисциплины на начальной ступени образования с «Музыкальной литературы» на просто «Музыка» (с прилагательными — зарубежная, русская, отечественная, европейская, современная). Это изменение, с одной стороны, фиксирует внимание исключительно на музыке, не вызывая у школьников дополнительных ассоциаций. С другой стороны, можно предположить здесь скрытую попытку соотносить предмет «Музыкальная литература» с предметом «Музыка», который существует в общеобразовательной школе, в контексте общей целевой аудитории (школьников 1—7 классов) и статуса дополнительного образования, зафиксированных за ДМШ и ДШИ. Тем самым, современная модель этого предмета выглядит следующим образом: в центре находится целостный предмет «Музыка», с которым знакомятся школьники в музыкальной школе; затем его сменяет «Музыкальная литература» в училище (колледже), где формируются музыкально-аналитические, «языковые» знания; и, наконец, в вузе студенты изучают общеисторические процессы музыкальной культуры. Иными словами, очерчивается определенная динамика: от эмоциональной нерасчленимой целостности — через детальный структурный анализ — к обобщенным классификациям и теоретическим закономерностям процессов.

Но это — исключительно теоретическая модель. В образовательной же реальности наполнение учебных изданий (соответственно и предмета) чрезвычайно сильно зависит от индивидуальности авторов, поэтому в каждом современном учебнике (невзирая на образовательный уровень) есть все три обозначенные нами тенденции сразу. Кроме того, сам предмет истории музыки специфичен, и ему свойственны:

- Субъективность и огромное разнообразие источников, преимущественно косвенных. По мнению М. С. Друскина, «в первую очередь, это тексты — нотные и книжные, рукописные и печатные — памятники музыкального искусства — и сведения о социальном функционировании музыки, о ее видах и жанрах, видных деятелях и т.п.»¹⁵. Фактически в истории музыки все источники можно отнести к косвенным вплоть до появления звукозаписи, фиксирующей реальное звучание-исполнение музыкального произведения. Для синтетических музыкальных жанров такой точкой отсчета стало изобретение и распространение видеозаписи.
- Слуховая аберрация, зависящая как от исторического контекста и принадлежности к определенной субкультуре, так и от индивидуальных особенностей человека. В качестве широко известных примеров можно привести изменения в восприятии феномена Баха и его музыки за последние 250 лет, специфику обработки фольклорных образцов композиторами конца XVIII в., ситуацию с разными музыкальными редакциями «Бориса Годунова» Мусоргского, «воскрешение» творчества Вивальди в XX веке (которое в конце века стало отчасти модным атрибутом массовой культуры во многом благодаря исполнительской деятельности Ванессы Мэй и Чечилии Бартоли).
- Отсутствие единого мнения в среде профессиональных музыкантов по вопросам «что такое музыка?» (Нечто звучащее? Слушательские рецепции? Фиксированный нотный текст?) и «по каким критериям ее отличать от «не музыки»¹⁶.
- Равнозначность притязаний на основную роль в истории музыки трех персон музыкального процесса — слушателя, исполнителя и композитора, каждый из которых имеет отличную от других (иногда прямо противоположную) МКМ. Так, исполнителю важна, в первую очередь, техническая сторона произведения (как оно сделано и как его сыграть) и его успех у публики. Композитор же всегда стремится к передаче собственного мира и мыслей через звуки. Слушатель преимущественно ориентирован на получение удовольствия, воспринимаемая музыка чаще всего как развлечение. Более того, если для композитора в его МКМ заключен смысл собственной жизни, часто она даже заменяет ему реальную жизнь, то МКМ слушателя всегда занимает досугово-компенсаторную нишу в его жизнедеятельности. Исполнитель, — в зависимости от того, профессио-

нальной деятельностью он занимается или любительской, — приближается в своей МКМ то к композиторской, то к слушательской модели, являясь основным коммуникатором в любом музыкальном процессе.

- Одновременное существование в любом музыкальном сочинении как имманентно-музыкальных законов, так и неких проекций определенной историко-культурной эпохи¹⁷, а порой и элементов авторской психограммы¹⁸. Среди наиболее показательных музыкальных примеров: «Фантастическая» симфония Г. Берлиоза, пьесы «Флорестан» и «Эвсебий» из «Карнавала» Р. Шумана.

Более того, принципиальная авербальность того, что изучается историей музыки, создает ей стойкую репутацию переводчика с одного языка — музыки и эмоций, ею вызываемых, на другой язык — интеллектуально-словесный, непоэтический. Как правило, в этом «переводе» акцентируют отрицательные моменты: неадекватность стиля, прямолинейность содержания, невозможность понимания сущности, ненужность для получения эмоционального удовольствия-переживания.

Тем не менее, история музыки — это единственная и фундаментальная в сфере образования дисциплина, нацеленная на культурную рефлексию музыкальных феноменов и процессов. Она объясняет и конструирует у учащихся в рамках курса некий виртуальный каркас МКМ, который детализируется и «оживает» для них в исполнительских дисциплинах.

Современное отечественное музыкальное образование находится в стадии перехода-поиска-трансформации, когда еще не выработана устоявшаяся МКМ, а вместо нее существует панорама индивидуальных авторских МКМ. Однако можно отметить общую тенденцию: движение от традиционной, «старой» МКМ советской эпохи — через ее трансформацию под влиянием «чужой» западной МКМ¹⁹ — к еще только формирующейся МКМ XXI века.

«СОВЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА» И ЕЕ СОВРЕМЕННЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

«Традиционная» МКМ начала формироваться в 1920 гг. под идейным патронатом А. В. Луначарского, который утверждал, что цель пролетарского художественного образования (и музыкального в том числе) — это не столько воспитание композитора и виртуоза («блестящего даровитого индивидуума»), сколько, прежде всего, «широчайшее

культурное воспитание масс»²⁰. Научное руководство осуществлял Б. В. Асафьев. В 1922 году он выступил активным инициатором изменения структуры отечественного консерваторского образования и введения туда новой специальности — музыковед («музыкальный ученый» — по терминологии того времени). Она была представлена тремя разными специализациями: научный работник, лектор-критик, педагог (в дальнейшем они трансформировались, и их число увеличилось до четырех: музыкальный теоретик, историк, критик, этнограф-теоретик), — то есть тех, кто создавал вербальные тексты по истории музыки²¹.

Возможно, отчасти этот факт спровоцировал конфликт между любимым учеником Римского-Корсакова, ректором консерватории А. К. Глазуновым и выдающимся отечественным ученым Б. В. Асафьевым. Глазунов, будучи прежде всего композитором с феноменальными музыкальными данными, вероятно, был ориентирован на сохранение модели Санкт-Петербургской консерватории начала XX века с ее гегемонией композиторов и исполнителей как в сфере творчества, так и их публичной презентации в средствах массовой информации. Асафьев же, с его филологическим университетским образованием и блестящим научным дарованием, фактически стремился реформировать консерваторию и внедрить в образовательный процесс «университетский дух», понимаемый в то время как свобода выбора, право на эксперимент, тесная взаимосвязь с обществом. Эта приверженность к инновационным коммуникативным и образовательным стратегиям была инспирирована и изменившимся историческим и слушательским пространством в Советской России.

Очертания «советской» МКМ явственно просматриваются в первых вузовских учебниках начала 1940 годов²². Как парадигмальное явление она оказалась зафиксирована в учебных изданиях для вузов с конца 1940 и особенно с 1957 гг.²³, училищ — с конца 1950²⁴, а для ДМШ — с конца 1960 годов²⁵. Среди основных признаков этой МКМ отметим следующие:

- *унификация персоналий* в истории музыки через жесткую регламентацию и единообразие учебников (в каждой образовательной ступени был только один учебник по этому предмету);
- *неизменяемость взглядов* на музыкально-исторические процессы на протяжении нескольких десятилетий, что демонстрировали регулярные переиздания одних и тех же учебников, но без

изменений²⁶ (например, для ДМШ — с 1958 по 1982, а консерваторий — с 1958 по 1989 гг.²⁷);

- *нравственно-этическая нагруженность* учебных текстов, когда многие явления превращались в повод для демонстрации морального порицания или одобрения у авторов;
- *частое игнорирование возрастной психологии* потенциальной аудитории, в результате чего учебник для школьников по лексике и синтаксису мало отличался от вузовского и тяготел к научному стилю изложения;
- *использование большого количества штампов* и банальных оборотов в сочетании с элементами политической риторики;
- *явный идеологический подтекст* в интерпретации музыкально-исторических событий и процессов, биографических фактов, и даже музыкальных сочинений, и как закономерный результат — тяготение к мифологизации истории музыки;
- *строгий отбор и иерархичность* имен-явлений в истории музыкальной культуры;
- *трактовка учебника как монографии* (авторами выступали отдельные ученые, отсутствовал проверочно-дидактический блок), установка делалась исключительно на информативность;
- в основе этой МКМ находился некий *естественнонаучный идеал*, что сказывалось на устойчивой однотипности и однозначности причинно-следственных связей, упрощении сложных и неоднородных явлений музыкальной культуры прошлого;
- *отсутствие* междисциплинарности, боязнь компаративистики, европоцентризм, декларируемый пассеизм (ориентация на музыкальные образцы XIX века).

Подобная МКМ, как это ни парадоксально, оказалась чрезвычайно жизнеспособна в современной образовательной практике. До сих пор эти учебники переиздаются²⁸ и пользуются спросом у педагогов, учащихся и студентов, тем самым устойчиво транслируя старую «советскую» МКМ для тех, кто родился и фактически начал жить уже в постсоветскую эпоху: поколениям конца XX — начала XXI вв. Есть две причины, объясняющие этот казус:

1. *Объективно-экономическая*. Наибольшее количество традиционных учебников были написаны и изданы в период «застоя» (1964—1985 гг., по классификации Ю. А. Левады)²⁹. Тираж этих учебников был настолько высок, что они и сейчас есть в каждой библиотеке (даже сельской или школьной) и доступны большой аудитории учащихся.

Так, в 1980 гг. переиздание учебников для ДМШ под редакцией Т. В. Поповой осуществлялось каждые 2—3 года и тиражи составляли по 100 тыс. экз., в то время как учебные пособия других авторов, выпущенные в 2000 гг., — только 5—10 тыс. экз. Та же динамика наблюдается и в вузовских изданиях: с 15—30 тыс. экз. в 1980 гг. их тиражи снизились до 1—3 тыс. в 2000 гг. Кроме того, резко возросла стоимость учебников для вузов: с фиксированных 1 р. 50 к. — до 145 р. и выше, вплоть до 700 р. (т.е., если студент 80-х мог купить на свою стипендию 14 учебников, то в начале 2000 г. — от 1 до 5 в лучшем случае). Несомненно, это обстоятельство сказалось на условиях комплектования вузовских и научных библиотек.

2. *Субъективно-психологическая.* Весь педагогический состав в сфере музыкального образования сформировался исключительно на данных учебных изданиях, а педагогические кадры, особенно среднего и высшего звеньев, можно отнести к поколению «шестидесятников»³⁰. Поэтому «советская» МКМ стала для них своего рода «шкалой, уходящей в подсознание» (если воспользоваться метафорическим выражением А. Шнитке).

Трансформация традиционной МКМ происходит последние шесть лет по двум магистральным траекториям: экстенсивной и интенсивной. *Первую* составляют такие направления, как *пространственно-временное* — историко-географическое (расширение исторических и географических границ в изучении истории музыкальной культуры). Наиболее внушительным представляется *расширение исторического диапазона* изучаемых эпох, особенно в отечественной музыкальной культуре. Так, например, для учащихся ДМШ нижняя историческая граница опустилась сразу на восемьсот лет — от XIX века (эпохи Глинки — Пушкина) к Киевской Руси (X—XI вв.)³¹, а для студентов вузов отечественная музыкальная культура XX века, наоборот, продлилась с середины XX века вплоть до конца 1990 гг.³²

Не менее впечатляющей выглядит и образовательная *географическая экспансия* — как на европейском континенте (см. в перечне стран училищного учебного издания Чехию, Словакию, Болгарию)³³, так и в мировом контексте. Здесь явно выделяется учебное пособие для консерваторских студентов-музыковедов, где впервые столь широко в отечественной образовательной практике авторы обращаются к панораме стран американского континента (США, Аргентина,

Бразилия, Куба, Мексика) и современным тенденциям в музыке Азии и Северной Африки³⁴.

Деформация ранее устойчивого композиторского пантеона меняет музыкально-исторический ландшафт XIX в., устанавливая иную иерархию и значимость имен (сошлемся на введение в учебное издание для ДМШ новых фигур: в эпохе романтизма — Россини, Листа, Вагнера, Мейербера; в русской музыке — Стасова и Балакирева³⁵). Характерен повышенный интерес к церковной музыке (особенно музыке русской православной церкви³⁶).

Вторая траектория трансформации «советской» МКМ представлена несколькими ракурсами:

- *методологическим* — включение проблемного способа изложения материала (например, обсуждение проблемы музыкального постмодерна³⁷, проблем романтизма и творческой психологии³⁸);
 - *психолого-дидактическим* — соблюдение специфики возрастного восприятия и статуса образования. Если для ДМШ базовым является девиз «учить, развлекая», то в музыкальном училище главное — это развитие мышления, логики, интереса к источникам, а для студентов вуза основным считается формирование критического, комплексного типа мышления. Эта дифференциация отражена в учебных изданиях в различиях их стилистики, подходов к визуальному ряду, объему и качеству информационных блоков;
 - *социокультурным* — введение массовой музыкальной культуры как объекта, достойного изучения в курсе истории музыки (см., например, две книги из серии «Стили, композиторы, эпохи» — «Популярные музыкальные жанры» и «Современная популярная музыка», а также оба уже упомянутых учебных издания по истории отечественной музыки для вузов).
- В целом, в формирующейся МКМ современного отечественного образования можно увидеть базовые векторы, направленные на следующие параметры:
- *комплексность* — соединение теории и практики (часто к учебным изданиям прилагается фонохрестоматия; возможно, в дальнейшем появятся и видеохрестоматии, особенно в тех случаях, когда видеоряд значим или же практика нотной записи отсутствует);
 - *толерантность* — широкое представительство в учебных изданиях внеевропейских музыкальных культур, искусства разных этнических и социокультурных групп;

- *децентрализация и гомогенность* — репрезентативность для истории музыкальной культуры широкого массива творческих практик, а не только наследия отдельных, исключительно гениальных личностей;
- *культурологичность* — включение истории музыки в контекст целостной гуманитарной культуры как своеобразная попытка воплотить-реализовать-отразить идеи и умонастроения определенной эпохи, ее культурных героев и их символическую и предметную модель мира;
- *новая аудиальность* — формирование яркой аудиальной стратегии через прослушивание музыки на CD и собственную творческую практику (благодаря нотным приложениям к учебным пособиям и обилию нотных примеров, часто адаптированных к возможностям их исполнения самими учащимся на фортепиано).

Следовательно, современная образовательная МКМ — это *аудиальная картина*, точнее, картина мира современного молодого человека с доминирующим аудиальным каналом восприятия³⁹, который является типичным *представителем субкультуры современных музыкантов-профессионалов* (или тех, кто в будущем готовится им стать)⁴⁰. В его МКМ, наряду с интеллектуально авангардной (авторской) композиторской музыкой, существуют и иные музыкальные феномены: внеевропейская музыка, джаз, фрагменты поп-культуры и неизменно любимая всеми типами слушателей — вне зависимости от ведущей модальности и субмодальности — популярная музыкальная классика (такая, как, например, «Маленькая ночная серенада» В. Моцарта, «Времена года» А. Вивальди, «Траурный марш» Ф. Шопена и вальс «На прекрасном голубом Дунае» И. Штрауса).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О возможных классификационных признаках дифференциации картин мира см.: Соколов К. Б. Критерии различения картин мира и других субкультурных особенностей // Цветущая сложность: разнообразие картин мира и художественных предпочтений субкультур и этносов. — СПб., 2004. — С. 199—219. Н. А. Хренов применяет понятие «кинематографическая картина мира»: Хренов Н. А. Функционирование кинематографической картины мира в ситуации глобализации: социально-психологический аспект // Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. — М., 2005. — С. 548—622.

² См.: Хобсбаум Э. Век империи. 1875—1914. — Ростов н/Д, 1999; Он же. Век капитала. 1848—1875. — Ростов н/Д, 1999; Он же. Век революции. 1789—1848. — Ростов н/Д, 1999.

³ Орлов Г. Дерево музыки. — Вашингтон; СПб., 1992. — С. 376.

⁴ См.: Zannoni F. Tempo musicale in Debussy: influssi bergsoniani e apertura verso una riflessione sul tempo nella musica // Nuova rivista musicale italiana. — 1992. — № 3/4. — P. 433—440.

⁵ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. — СПб., 1999. — С. 160—161.

⁶ Там же, с. 254.

⁷ См.: Художественная культура в докапиталистических формациях. — Л., 1984; Художественная культура в капиталистическом обществе. — Л., 1986; Михайлов А. Австрийская культура после первой мировой войны // Михайлов А. Музыка в истории культуры: избр. ст. — М., 1998. — С. 74—110.

⁸ См.: Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. — М., 1994; Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М., 1991.

⁹ См.: Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. — Л., 1974; Яроцинский С. Дебюсси. Импрессионизм и символизм. — М., 1978.

¹⁰ См.: Конен В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). — М., 1974; Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. — М., 2003; Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. Под знаком Аркадии. — М., 1998; Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Эпоха Метастазіо. — М., 2004.

¹¹ Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки. — М., 1977. — С. 11.

¹² Даже в наиболее невербальном музыкально-театральном жанре — балете — слово, по мнению В. Н. Холоповой, «участвует в сценарии, названии балета, театральной программке» (Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. — СПб., 1999. — С. 385).

¹³ Об истории музыки как одной из основополагающих идейно-эстетических дисциплин в учебных планах консерваторий и музыкальных институтов 1925—1980 гг. см.: Резолюция методического совещания по художественному образованию. 10 апреля 1925 г. // Из истории советского музыкального образования: сб. матер. и док. (1917—1927). — Л., 1969. — С. 66—67; Риттих М. Обновление и развитие отечественного музыкально-исторического образования // Вопросы преподавания музыкально-исторических дисциплин: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1985. — Вып. 81. — С. 24.

¹⁴ См. о современной ситуации в этой сфере: Купец Л. А. Музыкальное образование в современной России: между глобализацией и National Identity // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. Ч. 2. — Астрахань, 2006. — С. 238—245.

¹⁵ Друскин М. С. Зарубежная музыкальная историография. — М., 1994. — С. 7.

¹⁶ О разнообразных критериях при классификации понятия «музыка», предложенных Дж. К. Михайловым, см.: Юнусова В. Н. Лекции по музыке в мировой художественной культуре. — М., 1998. — Вып. 1. — С. 8.

¹⁷ См., например: Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн: культурно-исторический очерк. — СПб., 2001; Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М., 1995; Букина Т. В. «Les Petits Riens» Ф. Куперена — энциклопедия музыкальной галантности // Северное сияние = Aurora Borealis. — Петрозаводск, 2001. — Вып.3. — С.103—124.

¹⁸ См. об этом: Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании. — М., 1998.

¹⁹ См. возникающие интересные аналогии с тенденциями в современной отечественной массовой литературе: Рейтблат А. Русский извод массовой литературы [Электронный ресурс]: непрочитанная страница // Новое литературное обозрение. — М., 2006. — № 77. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/77/re38.html>.

²⁰ Из речи А. В. Луначарского на открытии методического совещания по художественному образованию. 6 апреля 1925 г. // Из истории советского музыкального образования..., с. 58.

²¹ Подробнее об этом см.: Объяснительная записка и проект учебных планов научно-музыкального отделения, составленных Б. В. Асафьевым. 1926 г. // Из истории советского музыкального образования..., с. 247—252; Данько Л. Г. О некоторых аспектах деятельности Б. В. Асафьева — критика и педагога (к 100-летию со дня рождения) // Музыкальная критика (теория и практика): сб. науч. тр. — Л., 1984. — С. 95—105.

²² В числе первых советских учебников для вузов: История русской музыки. Т. 1 / под ред. М. Пекелиса. — М.: Л., 1940; Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. — М., 1940.

²³ Это целая серия учебников по истории русской и зарубежной музыки разных авторов (Ю. В. Келдыша, К. К. Розеншильда, Б. В. Левика, В. Д. Конен, М. С. Друскина) и авторских коллективов (например, под редакцией Н. В. Туманиной).

²⁴ Например, серия учебников по зарубежной (пять выпусков) и русской музыкальной литературе (четыре выпуска), изданных в 1955—1966 гг.

²⁵ Хотя первый учебник появился раньше. См., например: Владимиров В. Н., Оксер Г. Б. Курс музыкальной литературы. — М., 1954. — Вып. 2.

²⁶ Изменения касались в основном идеологических акцентов и цитируемых имен политических деятелей.

²⁷ Например: для вузов — Друскин М. С. История зарубежной музыки. — 6-е изд. — М., 1989. — Вып. 4; для ДМШ — Смирнова Э. Русская музыкальная литература: для 6—7 кл. ДМШ / под ред. Т. В. Поповой. — 11-е изд. — М., 1989; Прохорова И., Скудина Г. Советская музыкальная литература: для VII кл. ДМШ / под ред. Т. В. Поповой. — 9-е изд. — М., 1989.

²⁸ См., например, учебники: Друскин М. С. История зарубежной музыки. — Изд. 7-е, перераб. — СПб., 2004. — Вып.4; Смирнова Э. Русская музыкальная литература: для 6—7 кл. ДМШ. — М., 1995; 2002; Прохорова И. А. Музыкальная литература зарубежных стран: для 5 кл. ДМШ. — М., 1996; 2002; 2003 (1-е изд. — 1967; 12-е — 1990).

Купец Любовь Абрамовна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова

²⁹ См.: Левада Ю. А. Поколения XX века: возможности исследования // Отцы и дети: поколенческий анализ современной России. — М., 2005. — С. 41—44.

³⁰ См. классификацию поколений русской интеллигенции и ее характеристики: Соколов А. В. Диалоги с постсоветской гуманитарной интеллигенцией. — СПб., 2006. — С. 367, 371—400.

³¹ См.: Шорникова М. И. Музыкальная литература. Русская музыка XX века. Четвертый год обучения. — Ростов н/Д, 2003.

³² См.: История современной отечественной музыки (1960—1990): учеб. пособие / ред.-сост. Е. Б. Долинская. — М., 2001. — Вып. 3; История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. — СПб., 2005.

³³ Музыкальная литература зарубежных стран: учеб. пособие для училищ / сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин. — М., 2005. — Вып.7.

³⁴ История зарубежной музыки. XX век: учеб. пособие / сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. — М., 2005.

³⁵ См.: Привалов С. В. Зарубежная музыкальная литература. Эпоха романтизма. — СПб., 2003.

³⁶ Например: Козлова Н. П. Русская музыкальная литература. Третий год обучения предмету: учебник для ДМШ. — М., 2004; История современной отечественной музыки (1960—1990): учеб. пособие / ред.-сост. Е. Б. Долинская. — М., 2001. — Вып. 3.

³⁷ История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. — СПб., 2005.

³⁸ Привалов С. В. Зарубежная музыкальная литература. Эпоха романтизма: для ДМШ и колледжей. — СПб., 2003.

³⁹ О характерных признаках людей с ведущей аудиальной модальностью см.: Алдер Х. НЛП: современные психотехнологии. — СПб., 2000; Мелихов И. Н. Скрытый гипноз [Электронный ресурс]: практическое руководство. — Режим доступа: <http://www.onby.ru/imeichovgipnoz/26/a3b7/>; Горин С. А. А вы пробовали гипноз? [Электронный ресурс] Основы речи гипнотизера. Глава 2. — Режим доступа: <http://www.nlpr.ru/old/books/hypnosis/gorin/2.shtml>; Гриндер М. НЛП в педагогике: Исправление школьного конвейера [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.lib.druzya.irg/sociologia/view-grinder.txt.full.html>. О субкультуре современных профессиональных музыкантов см., например: Ключникова Е. В. Отечественное музыкознание и гендерные исследования (факты — имена — гипотезы) // Северное сияние = Aurora Borealis. — Петрозаводск, 2001. — Вып.3. — С.1 48-164; Проскурина И. В. Современная субкультура студентов консерватории: моделирование, стратегия и морфология исследования // Современное музыкальное образование. — СПб., 2003. — С.187—192.

⁴⁰ Подразумеваются музыканты с академическим (консерваторским) образованием.

Н. М. КУЗНЕЦОВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 378:786.2

СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ДИАЛОГА
В ПЬЕСАХ «НОТНОЙ ТЕТРАДИ АННЫ МАГДАЛЕНЫ БАХ»

В ситуации развитых традиций бытового музицирования Германии XVII—XVIII веков школа И.-С. Баха занимает особое место. Основанная на методе практического обучения искусству игры на клавире, она представляет собой замечательный образец воспитания творческой личности, пробуждения «вкуса к сочинительству». Однако в современной педагогической практике инструктивные сочинения Баха традиционно рассматриваются лишь как репертуарные пьесы, предназначенные для разучивания их в качестве готовых текстов к концертному выступлению. Между тем, в первичной своей функции эти пьесы, безусловно, служили также и школой свободного музицирования, которая формировала навыки вариантного переизложения текста для различного состава исполнителей. Доказательство этого факта мы наблюдаем в самих пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», где зафиксированы «первоначальные» тексты (так называемые *уртексты*) и здесь же даны варианты их переизложения. Среди них образцы такого рода, как инвариант и версия изменяемости исполнительского состава (вокальный дуэт или инструментальный дуэт — BWV 511, BWV 512, BWV 515, BWV 515 a, BWV 516 и др.), пример вертикального свертывания первоначальной гармонической схемы (BWV Anh. 114) и напротив, — развертывания баса в *divisi* (BWV Anh. 117a). В то же время большинство пьес тетради представляет собой редуцированный текст, адаптированный к двухручному исполнению на клавире, но скрывающий внутри потенциальные возможности для развертывания клавира в смысловую *quasi*-партитуру.

В альбоме, предназначенном для домашнего музицирования семьи Баха, подобные пьесы служили образцами переизложения и до сих

пор служат примером творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом¹.

Сама традиция композиторской практики в области бытового музицирования допускала использование уртекстов, предполагающих их вариантное преобразование. «Определение специального рода изданий музыкальных сочинений XVII—XVIII веков немецким термином *Urtext* давно уже стало привычным», — пишет автор текстологического исследования рукописей И.-С. Баха Т. Шабалина. Автор объясняет значение, которое стоит за этим термином, подразумевая текст первичный, оригинальный, авторский, без каких-либо редакторских привнесений [14, с. 389]. К этому можно добавить, что первоначальный текст (*уртекст*) имел свою специфику: его запись носила схематичный, «свернутый» способ фиксации музыкального содержания и давала «эскизные» представления о структуре, характере сочинения и даже о его жанре. Уртексты являли собой своего рода «матрицу» или некий творческий импульс для последующих действий в создании исполнительских версий.

Неполный тип фиксации клавирного текста обладал признаками редуцированной партитуры. Автор «Очерков по истории партитурной нотации» И. Барсова объясняет отсутствие детально детерминированной записи общей тенденцией в эволюции нотации XVII—XVIII вв., связанной, в том числе, и с импровизационной практикой, которая была «несовместима с идеей полностью фиксированного нотного текста» [2, с.186].

Мобильность редуцированного текста представляла барочному исполнителю простор творческой инициативы, фантазии, которые могли быть реализованы активным преобразованием музыкального материала. Именно такая практика

определяла особый, характерный тип взаимодействия исполнителя с текстом. Она соответствовала традициям и правилам развертывания старинного уртекста и являлась привычным делом для концертной практики барокко и для обучения музыкантов того времени.

Доказательства художественной мобильности и потенциальной вариативности запечатлены в самих старинных уртекстах, о чем свидетельствует их семантический анализ. Взгляд с семантических позиций обнаруживает постоянное присутствие в этих сочинениях кочующих из текста в текст сюжетных сцен музицирования — различных ансамблевых составов, ситуативных знаков *музыкального диалога*. Последний распространен в пьесах «Нотной тетради» необычайно широко и воплощается двумя основными смысловыми структурами неклавирного происхождения: *solo continuo* (вертикальное расположение реплик) и *tutti — solo* (горизонтальное расположение, поочередное звучание), представленными *quasi*-образами определенных музыкальных инструментов. Семантическая ситуация музыкального диалога отражена в смысловой организации текста, в чем мы можем убедиться на примерах пьес из альбома.

Модель *solo continuo* в ее «свернутом» виде обнаруживается в тексте тетради наиболее часто (см. примеры № 1, 2). Аналогичной иллюстрацией присутствия данной смысловой структуры могут служить пьесы: Menuet BWV Anh.113, Menuet BWV Anh.114, Menuet BWV Anh.115, Polonaise BWV Anh.119, Menuet BWV Anh.132. Значительно реже в клавирный текст включается принципиально другая конструкция, основанная на одновременном звучании реплик, их чередовании, выраженная оппозицией *tutti — solo*, например, в пьесах Polonaise BWV Anh.125, Polonaise BWV Anh.130. В таких случаях миграция *quasi*-оркестровых звучностей воссоздает смысловую структуру, основанную на принципе сопоставления звуковых масс различной плотности².

Все выявленные в тексте мигрирующие конструкции музыкального диалога основаны на воспроизведении на клавире эффекта *quasi*-оркестрового звучания, в результате чего возможен процесс развертывания первоначального клавирного текста в воображаемую партитуру.

Рассмотрим обозначенные модели на примерах. Так, в Menuet'e BWV Anh. 113 (пример № 1) в тексте клавирного изложения без труда обнаруживается конструкция диалогической структуры *solo continuo*. Она имеет четкое смысловое разграничение, где фигурации *solo* вертикально противопоставлены образу *basso continuo*. Верхний голос выполняет орнаментальную функцию, что соответствует сюжетно-ситуативному значению партии «солиста» как героя сюжетного действия. Можно утверждать, что смысловая структура вертикального диалога репрезентирует сцену старинного музицирования: реплики *solo* оркестровых инструментов звучат одновременно с ансамблем — *continuo*.

В Menuet'e BWV Anh. 114 (пример № 2) также очевидно присутствие типичной модели вертикального диалога, где генерал-бас зафиксирован долгими длительностями, а солирующий голос имеет более развитую фактуру. Образ *continuo* и в этом случае содержит признаки его как выдержанного баса, воплощаемого инструментами с низким регистром. Заметим, что в 1-м такте автор «подсказывает» исполнителю идею преобразования генерал-баса (ритмическую и звуковысотную).

Подобная смысловая диспозиция грамматической конструкции барокко со всей очевидностью предстает перед нами в пьесах альбома, и именно она служит «руководством» к действию по их преобразованию.

В известном Polonais'e BWV Anh. 125 мы можем наблюдать модель *горизонтального диалога tutti — solo*, так как архитектура данного клавирного текста в полной мере этому способствует. Аналогичное воплощение смысловых структур находим в Polonais'e BWV Anh.123 (пример № 3). Однако здесь они определяются не сразу. Обозначить динамические составляющие этой диалогической структуры как *tutti — solo* и выделить оппозицию реплик способен именно исполнитель. Например: т.1—2 — *f*, т. 3— 4 — *p* (или вариант наоборот). Он также может переизложить музыкальный материал сольных реплик из сексты в терцию, что предоставит возможность имитировать разные тембровые составы.

Ситуативные знаки музыкального диалога в «Нотной тетради» постоянны. Они встречаются в текстах пьес различного содержания и раз-

личной жанровой принадлежности: в менуэтах, ариях, полонезах и др. Появление их не случайно, так как, судя по всему, они служили для барочных музыкантов основанием к воспроизведению вполне стандартных действий по расшифровке смысловых структур текста (скрытых и явных), а также стимулом к последующим вариантным преобразованиям. Интертекстуальные включения образов «оркестровых звучностей», типичных и для пьес «Нотной тетради А. М. Бах», и в целом для клавирной музыки барокко³, встречаются практически во всех пьесах альбома. При этом возникает знаковая ситуация «музыка в музыке», создающая представление о сюжете музицирования старинного оркестра, а сам текст оказывается организованным по принципу редуцированной партитуры.

При всем постоянстве и устойчивости описанных моделей, вертикальные диалоги представлены в разнообразных модификациях. Инвариантом в большинстве случаев служит указанная схема $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, где основным признаком является функциональное различие партий. По существу двухголосная схема представляет собой редуцированный вариант фактурного изложения «образа партитуры», адаптированного к двухручному клавирному изложению, что потенциально предполагает возможности вариантного преобразования. Наблюдения показывают, что подобная диалогическая структура встречается в пьесах как в «свернутом», так и в «развернутом» варианте. К примеру, при сравнении вертикали Polonais'e BWV Anh. 117a (пример № 4) с его вариантным фактурным изложением — Double BWV Anh. 117 в — можно отметить, что вариант сочинения (пример № 5) предстает в «образе» двухголосной (редуцированной) партитуры, тогда как инвариант имеет трехголосное (развернутое) изложение. Такой способ свертывания-развертывания представлен в «Нотной тетради» в авторской версии, где партия *solo* в обоих примерах полностью подчинена своему статусу. Тем не менее, авторское преобразование уртекста в примере № 5 заключается в вариантном изложении гармонической основы. Аккордовые последования, реализованные в мелодическое движение голоса путем фактурных изменений, служат примером развертывания вертикали в горизонталь. Вместе с тем, двухголосная (свернутая) запись, имея эс-

кизный характер, может быть преобразованной (по авторскому принципу) в более полное фактурное и гармоническое изложение. Так, каждый из примеров, взаимодополняющих друг друга, служит образцом фактурного заполнения, развития и вариантного развертывания уртекста на основе диалогической структуры $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$.

Характерно, что универсальная модель двухголосия-диалога составляет и основу трехголосной фактуры, которая активно заполняет тексты альбома. Семантический источник такой модели исходит из практики оркестрового и ансамблевого музицирования, основанного на разделении партий *divisi* основной двухголосной схемы $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, которая также мигрирует в тексте.

Так, развертывание двухголосия в мигрирующую схему $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ можно пронаблюдать в пьесе March BWV Anh. 124. В партии *solo* происходит разделение на два голоса путем параллельного движения в сексту, затем в терцию (т. 1—2). На фоне сигнальной интонации в партии *continuo solo divisi* имитирует дуэт двух солирующих инструментов. Подобный вариант преобразования двухголосной схемы в трехголосие служит еще одним примером развертывания редуцированной клавирной записи в *quasi*-оркестровую партитуру.

Использование приема развертывания одного из голосов вертикального диалога в конструкцию $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$ можно обнаружить и в партии *continuo*: например, в Choral'e BWV 691. Деление на два голоса в этом примере не разрушает образа *continuo* как «непрерывно продолженного баса», напротив, использование приема дублировок в басовой линии способствует оформлению гармонической вертикали в развернутую структуру. Одновременно, в контексте традиций ансамблевого музицирования барокко «образ *continuo*» может наполняться темброво-акустическим значением такого сопровождающего инструмента, как орган.

Расположение основных диалогических структур имеет различные фактурные позиции, однако при этом они оставляют за собой знаково-семантическую роль. Например, музыкальный диалог имеет зеркальную модификацию $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ в Menuet'e B dur Anh. 118, где партия *continuo* закреплена зеркально за верхней строкой

нотного текста на протяжении почти целого раздела (т. 1—5, т. 8). Одновременно в басу орнаментальные фигурации воссоздают образ низкого солирующего инструмента, к примеру, виолончели. Партии *continuo* и *solo* все же меняют позиции (т. 6—7), однако к концу раздела возвращается исходный вариант (т. 8).

Образно-смысловые структуры $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ могут предстать в тексте в зеркальном отражении $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ не только на уровне раздела, как в предыдущем примере, но и на уровне мотива, что мы наблюдаем в тексте Menuet'a *G dur* Anh.116 (пример № 6). Первоначальная позиция (т. 1—4): *solo* — верхний голос, *continuo* — нижний — часто меняет расположение (т. 1—4) в фактурном пространстве путем зеркальной перестановки основной модели — $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ (т. 1, 3) в $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ (т. 2, 4). Это создает некоторое затруднение в расшифровке их как моделей вертикального диалога, поскольку техническое расположение строк текста связано с устойчивым представлением о «статусе» верхнего и нижнего голосов. Однако наполняющим текст диалогическим структурам в контексте их закрепленного смыслового значения свойственна частая смена грамматической и синтаксической позиции.

Соотношение смысловых сегментов по принципу «зеркала» может присутствовать не только в двухголосной фактуре. Так, в Menuet'e № 1 Французской сюиты *d moll* BWV 812, входящей в оригинальное издание «Нотной тетради», очевидно, что трехголосная фактура активно наполнена зеркальными перестановками мигрирующей схемы, основанной на вертикальной оппозиции $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$. Развертывание во втором разделе попеременно каждой партии в *divisi* приводит к смене позиций основной схемы, образуя при этом ее противоположные значения: $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$ (т.9—т.10), $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ (т.11—т.12), $\frac{\text{continuo}}{\text{solo divisi}}$ (т.13—т.15). При этом фактура двухголосия не имеет ритмического и тембрового тождества голосов как, например, в Choral'e BWV 691 или March'e BWV Anh. 124 и, являясь дифференцированной, может служить образным воплощением разнотембрового звучания.

Выявление содержательно-смысловых структур влияет на выбор логического акцента в содержании произведения, определяющего приоритеты темброво-акустических значений в создании партитурного образа. Вместе с тем,

метод зеркальных перестановок, основанный на диалогических структурах музыкального текста и их модификациях, отражает формы оркестровой практики того времени и представляет собой традиционный прием вариантного преобразования в «эпоху уртекстов». Он требует адекватной расшифровки и адекватного воплощения, соответствующего стилистике и технике старинного музицирования.

Обозначенная типология «включений» в тексты «Нотной тетради» музыкального диалога позволила выявить некоторые позиционные признаки смысловых структур «неклавирного» происхождения. Отмеченные черты модификации являют собой общие правила построения старинного уртекста, созданного в традициях бытового музицирования и воплотившего их специфику.

Так, практически во всех клавирных текстах «Нотной тетради» в свернутом виде воспроизведены типовые модели диалогов, отражающих взаимодействие солистов с участниками ансамбля. Можно утверждать, что музыкальные тексты альбома, как и многих клавирных сочинений барокко, организованы по принципу «партитуры», создающей своеобразную «полифонную смыслов и тембров». Они воплощают различные знаковые ситуации, сфокусированные и зашифрованные в двухстрочной фактуре нотного текста. В этой связи для современного исполнителя целесообразно уметь находить смысловые границы содержательной структуры произведения, поскольку они имеют определяющее значение в расшифровке смысла и использования артикуляционных приемов, регулирующих выразительность.

Вместе с тем, мигрирующие ситуативные знаки музыкального диалога, имеющие различные модификации, являясь знаком-символом и структурным инвариантом одновременно, предоставляют возможность начинающим исполнителям создавать различные версии путем развертывания клавирного текста в смысловую партитуру. Иными словами, используя многогранные возможности старинного уртекста, можно овладеть навыками его преобразования в «оркестровые партитуры» путем тембровых имитаций на рояле. Такое творческое взаимодействие с уртекстом возможно благодаря темброво-регистровым перестановкам его сегмен-

тов, переменности функций голосов фактуры, а также — варьированию интонационной лексики и ее формул. Все эти приемы преобразования графически зафиксированы в текстах «Нотной тетради», представляющей несомненный интерес и для исследователя, и для практикующего педагога.

В современных условиях утраченных традиций свободного музицирования, неадекватного прочтения старинного уртекста реконструкция

идеи музыкального диалога и моделирование сюжета старинного музицирования имеет особую актуальность. Достижение результатов в творческой деятельности по преобразованию текста подразумевает их соответствие стилевому принципу и свойствам старинного уртекста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Опыт рассмотрения «Нотных тетрадей» и «Инвенций» с точки зрения «школы музицирования» содержится в книге Шаймухаметовой Л. Н. и Юсуфбаевой Г. Р. «Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике творческого музицирования» [15].

² Данный принцип соотношения музыкального материала нашел воплощение в инструментальных и оркестровых сочи-

нениях в жанре *concerto grosso* и является ярким стилистическим компонентом.

³ Подробно о ситуативных знаках музыкального диалога в клавирных текстах барокко см. статью Шаймухаметовой Л. Н.: [16].

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

И.-С. Бах, BWV Anh. 113

Пример № 2

И.-С. Бах. BWV Anh. 114

Пример № 3

И.-С. Бах. BWV Anh. 123

Пример № 4

И.-С. Бах. BWV Anh. 117a

Пример № 5

И.-С. Бах. BWV Anh. 117в

Пример № 6

И.-С. Бах. BWV Anh. 116

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. Интонационная лексика западноевропейского барокко (на примере бассо-остинатных жанров) / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа: РИЦ УГИИ, 2002.
2. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI-первая половина XVIII вв.). — М., 1997.
3. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. — Л.: Музыка, 1979.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. — М., 2002.
5. Кириченко П. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко: методическая разработка. — Уфа: РИЦ УГИИ, 2002.
6. Кузнецова Н. О вариантном прочтении и переинтонировании старинного уртекста // Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. — С. 37—53.
7. Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И.-С. Баха // Сов. музыка. — 1974. — № 8. — С. 68—72.
8. Милка А., Шабалина Т. Занимательная Бахиана. — СПб.: Композитор, 2001. — Вып.1-2.
9. Понизовкин Ю. Проблемы интерпретации и редактирования клавирных произведений И.-С. Баха // Интерпретация клавирных сочинений И.-С. Баха: сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1990. — Вып.109. — С. 33—51.
10. Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: сб. тр. / МГК им. П. И. Чайковского. — М., 2001. — Вып. 32.
11. Форкель И. О жизни, искусстве и о произведениях Баха / пер. с нем. Е. Сазоновой. — М., 1974.
12. Ходжава Р. К проблеме интонационного генезиса в работе над музыкальным произведением // Современные тенденции в организации высшего музыкального образования: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1987. — Вып. 93. — С. 86—108.
13. Холопова В. Музыкальное содержание: Зов культуры — Наука — Педагогика // Музыкальная академия. — 2001. — № 2. — С. 34—41.
14. Шабалина Т. Рукописи И.-С. Баха: Ключи к тайнам творчества. — СПб.: Logos, 1999.
15. Шаймухаметова Л., Юсуфбаева Г. Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. — Уфа, 1998.
16. Шаймухаметова Л. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII—XVIII вв. // Семантика старинного уртекста: сб. ст. / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. — С. 16—36.
17. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания. — М, 1999.
18. Шаймухаметова Л. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. всерос. науч.-практ. конф. — М.; Уфа, 2002. — С. 84—101.
19. Bach J.-S. Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725 // Faksimile der Originalhandschrift mit einem Nachwort herausgegeben von Georg von Dadsen. — Bärenreiter Kassel; Basel; London; New York, 1988.

Кузнецова Наталья Марковна

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры фортепиано Уфимской государственной
академии искусств им. Загира Исмагилова



ABSTRACTS

KUPETS L. A.

**MUSICAL PICTURE OF THE WORLD
AS AN EDUCATIONAL PHENOMENON
(IN TERMS OF CONTEMPORARY
RUSSIAN TEXTBOOKS)**

This article addresses the area of interference of history, philosophy and methodology of Russian education. The author of this text introduces a notion of «Musical Picture of the World» as a means of scientific reflection and investigates educational discourse, as being a part of this notion, in terms of contemporary Russian textbooks on history of music for music schools, colleges and conservatories in the time period from the 50ies to nowadays. The «Contemporary Musical Picture of the World» is then regarded as an educational phenomenon, which is now emerging on the base of the transformation of «Soviet Musical Picture of the World», which in its turn is shown to have been dependent from ideological and political context represented in the basic principles of the Soviet Picture of the World. In conclusion the author expresses suppositions about new methodological strategies in the «Contemporary Musical Picture of the World», which are: complex-ion, tolerance, decentralization and homogeneity, culturological approach, new audition, orientation toward the subculture of contemporary young professional musicians.

KUZNETSOVA N. M.

**THE SEMANTICS OF MUSICAL DIALOGUE
IN THE PIECES OF «NOTEBOOK FOR ANNA
MAGDALENA BACH»**

The aim of the article is to describe the semantic situation of musical dialogue to be found in the musical text of the pieces of «Anna Magdalena's Notebooks». J.-S. Bach's instructive works are being considered here due to the fact that on one hand there are possibilities, which have been integrated in those simple and comprehensible pieces, not only to gain interpretive skills but also such of a composer, but on the other hand these possibilities are being usually neglected in the very practice of teaching. Considering the music pieces of the notebook to be instructive literature aimed at acquiring skills of free music making opens up new horizons to variatively and creatively comprehend musical text, and hereby to think creatively. Such an approach to education matches the creative principles of music making in the age of baroque, as the practice of variational recitation of a text was an established characteristic embedded in the tradition.